

# Джеральд Мур

## Певец и аккомпаниатор

Воспоминания  
Размышления  
о музыке

*Перевод с английского*



Москва  
"Радуга"  
1987

Переводчица В. Н. Чалава  
Составление А. В. Шарина  
Перевод И. Г. Липина, И. В. Шарной  
Редактор О. А. Сахарова

М 91 Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. — Пер. с англ.;  
Переводчица В. Н. Чалава. — М.: Радуга, 1987. — 432 с.

Автор книги — выдающийся канадский музыкант, членство которого охватывает почти весь этап в ансамблевом музицировании. Выступая аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д. Фишер-Диксон, Э. Шварцкопф, И. Мануэли и др., Дж. Мур продемонстрировал, как велика роль сообщества музыкантов, выступающих на концертной сцене.

Обладатель колоритного литературного дарования, Дж. Мур написал несколько книг, где рассказывает о певцах, о историче-ских работах, о своем отношении к музыке и музыкантам Фрэнклинта этик книг и естествознания титолоидий сборник.

Книга иллюстрирована новыми примерами.

Рекомендуется широкому кругу читателей, интересующихся проблемами музыкальной культуры.

М 4806500000--113 85 87  
010(01) 87

ББК 85.315.3

Редакция литературоведения и искусствоведения

© Предисловие, перевод на русский язык, составление, лозельный указатель издательство "Радуга", 1987

## АККОМПАНИАТОР-ХУДОЖНИК

Где нет музыки, там не сможешь играть.  
Чтоб зыбко усилить медный трезвон...

Но без дупло и пыльвздош пласокорк  
Жылах путей от сердце к сердце плет.

И В. Г. Шварц

Аккомпаниатор... В самом этом слове отражена специфика профессии. Французское слово *accompagnement* образовано от глагола *accompagner* — "сопровождать". Мелодику сопровождает ритм и гармония, здесь "сопровождение" подразумевает опору — ритмическую и гармоническую. Уже отсюда понятно, такая огромная нагрузка даже и в плане чисто формальном ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения.

Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом понимании этого слова — он не только исполняет произведение с певцом или инструменталистом на концертной эстраде, но и работает с солистом на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ним художественную концепцию интерпретации, анализируя все мелочи "технологии" ансамблевого исполнительства.

Автор книги Джеральд Мур — один из самых выдающихся представителей этой сложной профессии. Судьба позволила ему рано осознать свое истинное призвание и многолетними добиться головокружительных высот в избранном деле. По существу, Джеральд Мур всей своей многообразной деятельностью создал при-

<sup>1</sup> Греч. В. В. Собр. соч. М., 1976, т. 2, с. 26—27. Перевод Б. Л. Аксентьева.

ципиально новый тип аккомпаниатора-художника, неслыханно подняв престиж этой скромной, казалось бы, музыкантской профессии.

Многие крупные музыканты склонны относиться к аккомпаниаторству свысока. Может быть, именно поэтому кое-кого из них ждали на этой ступе громкие провалы.

Дело в том, что концертмейстер должен обладать вниманием совершенно особого вида. В своих книгах Мур специально об этом не говорит, но благодаря разным мелким замечаниям чувствуется, какое важное значение он придает такому вниманию. Оно у концертмейстера многоплоскостно: его надо распределить не только между двумя собственными руками, но и отнести к солисту — главному действующему лицу. И все это должно восприниматься не дробно, а целостно — вот и получается, что "круг внимания", если воспользоваться термином Станиславского, у аккомпаниатора обширный и сложный. Мур обращает внимание на тщательные действия — ему важно, что и как делается, например, мизинец, в какие моменты используется педаль, его слуховое внимание занято звуковым балансом (когда первый представляет собой основу остов камерного музицирования), звуковедением у педали; шквалом внимания следит за воплощением единства художественного замысла. Стоит иногда ослабить внимание к какой-то детали, какому-то компоненту творчества — и получается "клякса". Совершенствование этого многоплоскостного внимания требует напряженности всех духовных и физических сил.

Но не надо забывать и того, что аккомпаниаторство — самая распространенная профессия среди артистов. Ведь концертмейстер нужен буквально везде — и в классе (по всем специальностям, кроме собственно дирижиров), и на концертной эстраде, и в оперном театре, и на преподавательском поприще (классе концертмейстерского мастерства). Однако многие ли, подобно Джеральду Мюру, занимающиеся этой профессией по призванию?..

Одним из аспектов деятельности концертмейстери является способность быть "читателем с листа". Зашелуку это качество возводит в абсолют, считается главным. Мур придерживается иной точки зрения.

Он оценивает весьма критично прежде всего самого себя — мол, никогда он не отличался особой способностью читать с листа. Позволяет себе утешиться и истинности этого признания. Вероятно, в качестве эта-

нона Мур берет здесь "завышенный" образец Брамса, "с ходу" транскрипировавшего ни много ни мало "Крейлерову сонату" Бетховена. При таком сравнении способности Мура могли, вероятно, ему самому показаться не такими уж блестящими. Но как же без великодушного умения читать с листа объяснить весь грандиозный репертуар выдающегося ансамблиста? Как объяснить рассказанный им же самим эпизод о встрече с Шалатиным, когда ему пришлось за несколько дней полностью освоить буквально целый чмоцал кот? И Виктория де лос Анхелес обычно давала свою программу Джеральду Муру всего за несколько дней до концерта — а он тем не менее бывал во владении своего мастерства и таланта.

Вероятно, Мур обращает внимание на то, что *мгновенное* чтение с листа не было его "коньком", зато со второго-третьего раза исполнение обречено подлинную художественность. А в искусстве концертмейстера последнее, очевидно, гораздо ценнее. Так что не следует угадывать у Мура, первоначально этот технический навык. Надо признать, что умение "мгновенно" читать с листа еще не делает артиста.

Знакомясь с разборами Муром пьес Шуберта, романсов других композиторов, слушая его игру в запись (мне, к сожалению, не удалось уловить "живого исполнения" Джеральда Мура), поражает исключительно, до мельчайших тонкостей, владение им ремеслом. Но параллельно ловить себя на мысли, какие большие художественные — можно даже сказать, духовные — задачи ставит он перед собой и своим партитуром. Практически Мур никогда мастерство от искусства не отделяет. Он напоминает каждый раз, что если ослаблено одно из этих двух явлений, то большой высоты артист достигнуть не может. Действительно, во творчество Мура, вся его исполнительская деятельность доказали, что этот человек обладал, кроме своего незаурядного таланта, всеми секретами нашего ремесла. Это позволило ему подняться на вершины искусства. Но Мур и предостерегает исполнителей (особенно там, где он тщательно, скрупулезно, до мельчайших деталей разбирает произведение) от презренного увлечения "технологической стороной", он подчеркивает, что произведение — это живое существо, что музыка — живой организм. Вель любого художника подстерегает эта опасность: когда уже достигнуты высоты мастерства,

он рискует "удалиться" в ремесле и его тонкостях. Тут мы в лучшем случае встретим ремесленника самого высокого класса (хотя и вовсе не хотел бы, чтобы эти слова — ремесло, ремесленник — прозвучали в уничижительном смысле).

У пианистов в наше время выходы мастерства достигли огромного уровня; может быть, многим нашим предшественникам и не снилась та виртуозность, которая стала нормой для вхожие средних пианистов, зато, увы, какие колоссальные потери в духовности, в осмысленности игры! Конечно, если нет мастерства, нет постижения тайн ремесла, то и "ступень к Парнасу" закрыта — но Мур, как все большие художники, вновь и вновь напоминает нам об одухотворенности, артистизме как главных составляющих художнической личности.

У Томаса Манна в рассказе "Нелюбимки и раннее горе" есть описание "игры в подушку", которой отец блудит свою любовницу, четырехлетнюю Лорхен. Одна и та же некий ритуал повторяется без изменений изо дня в день. "Эта игра, — пишет Томас Манн, — от столкратного повторения не утрачивает очарования новизны, не делается менее увлекательной"<sup>1</sup>. Постоянные напоминания Мура в его письмах о необходимости помнить живую суть произведения соотносятся с детской основой игры.

Овладевая мастерством, достигая высот ремесла, исполнитель рискует пригнать свое восприятие, лишит себя как художника своеобразия, того огня, непосредственности высказывания. Например, при той огромной трудности, которая содержится в произведениях Шуберта, исполнению должно быть отмечено высшей духовностью — это, возможно, важнейшая духовность, какая вообще есть в камерной вокальной музыке. Мало того, в исполнении должны ощущаться юный пыл, играть и петь надо так, будто никаких соблазнов "зашить" у тебя нет. А это возможно только тогда, когда преодолена ступень "ремесла", ступень больших знаний. Артист должен уметь сохранить свежесть чувства, легкость в себе самом.

Джеральд Мур при всех своих традиционных музыкальных знаниях оставался большим ребенком. Мне довелось познакомиться с ним в ноябре 1970 года в Барселоне, на Конкурсе имени Франсиска Виальсы — Мур был членом жюри, а я аккомпанировал Зурабу

<sup>1</sup> Мэнн Т. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1961, т. 8, с. 142-143. Перевод ? Михалюк.

Соттиляне, который вместе с Ельной Образцовой получил, как известно, первые премии на этом конкурсе. Мени, молодого еще музыканта, Мур пригласил посетить знаменитый Монсерратский монастырь, находящийся в нескольких часах езды от Барселоны, высоко в горах.

Мур, тогда уже покинувший концертную эстраду, ходил с палочкой, но глаза его, глаза большого ребенка, были по-детски лукавы, насмешливы, улыбались постоянно. Весь его облик так и излучал доброжелательность, мягкую снисходительность к людям. По дороге мы много разговаривали о том о сем... Мур проявляет необычайное внимание.

В Монсерратский монастырь мы прибыли не зря. Там там ждало подлинное потрясение. Необычайной красоты горы: удивительного цвета, как будто их покрасил тонкий колорист; удивительной формы, как будто над ними поработал скульптор с потрясающим воображением. Там показались стул, на котором любил сидеть Бетховен, когда приезжал сюда, — шизу открывался весь мир, он лежал как на ладони...

Вот в этом внимании к молодому поколению, в этом стремлении к ярким художественным и человеческим впечатлениям мне видятся начало черты индивидуальности выдающегося музыканта.

Настало время сказать о Муре какие-то формальные вещи, они ведь тоже помогают нам понять художника.

Уже один перечень солистов — певцов и инструменталистов, — с которыми Мору довелось сотрудничать, показывает масштаб его деятельности.

Среди вокалистов "звезды" первой величины: Джон Коутс, Элизабет Шуман, Джон Маккормак, Кэтрин Ферриер, Викторин де лос Анхелес, Джеймс Бейкер, непревзойденные авторитеты, "эталонные мастера" камерного пения Дитрих Фишер-Дискау и Элизабет Шварцкопф. Паритерями Мора среди инструменталистов были скрипка Иегуди Менухин и Йозеф Сигети, среди виолончелистов — великий Пабло Казальс и замечательный Жюлиан Дю Пре.

Упомянув лишь этих "лучших из лучших", выступавших на эстраде вместе с Муром, надо сказать и о наградах ищущегося ансамбля.

Джеральд Мур — доктор музыки Кембриджского университета и почетный доктор литературы Сассекс-

кого университета, кавалер Британской империи II степени и почетный член Королевской музыкальной академии; награждали Мура в разных городах земного шара — и в Париже, и в Нью-Йорке, и в Вене, и в Амстердаме...

Талант и мастерство Мура заставили ярко загореть само слово "аккомпаниатор", наполнили в нем творческое, личностное, одухотворяющее начало.

Мурылистатель не устает твердить, что аккомпаниатор — артист. Артистизм — одно из главных качеств и самого Мура. Стремление к театральности, не то чтобы лицедейскому, но вполне выраженному актерскому подходу к профессии всегда было присуще Муру, с самого начала его деятельности.

Мур родился артистом и, вспоминая о своем детстве, он настолько инстинктивно, по-театральному ярко рассказывает разные шенски, что видеть всех персонажей его историй и отчетливо понимать; этот человек воспринимает жизнь как истинный артист, не только подмечая мельчайшие черточки поведения людей (и том числе видя и себя как бы со стороны), но и схватывая на лету глубинную суть мимолетного события.

Джеральд Мур — рыцарь концертмейстерской профессии. Всю жизнь, сохраняя присутию ему внутреннюю скромность, чисто английский юмор, добрую ироничность, он сражался за уважение к труду и искусству аккомпаниатора.

Он доказывал, что только подлинный художник достоин быть партнером выдающихся солистов, — доказывал собственным творчеством. Читая Мура и слушая его игру, понимаешь, что им, как и любым исполнителем "экстракласс", владеет прежде всего наслаждение от самого процесса творчества. Помните, Ивита Заремная в чеховской "Чайке" говорит: "Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пылаю на сцене и чувствую себя прекрасной"<sup>1</sup>. Тут речь идет не о самовлюбленности, но о том ощущении собственного достоинства, которое обретает художник, чувствуя себя творчески самостоятельным. Именно такое достоинство и было у Мура, оно заставляло его ставить перед собой все более и более сложные задачи, не останавливаться на вершинах, идти все выше.

Немаловажную роль в творческой состоятельности Мура-художника сыграла сила его воображения. Если человек не обладает воображением, он, вообще говоря,

<sup>1</sup> Чехов А. Собр. соч. в 30-ти тт. М., 1978, т. 13, с. 58.



не имеет права носить звание художника. Воображение — основополагающее свойство, решающая черта личности, определяющая способность человека к художественному творчеству. Никакие природные физические данные — особые руки, красивый голос — не заменят воображения; если его нет, нельзя даже и помыслить об артистическом пути.

Благодаря сильно развитому воображению Мура в разборах шубертовской "Прекрасной мальчишки" подмастерье мальчишка и ручей оживают перед нами. Ручей — такое же любимое, такое же трепетное существо, как и молодой мальчишка, потому что Мур умеет оживлять даже неподвижное. Ручеек — это второй герой шубертовского цикла; когда слушаешь исполнение Мура, когда читаешь детальные анализы песен, понимаешь, что Мур относится к ручейку как к другу, а не как к обыкновенной воде, которая где-то берет начало и куда-то течет. Послушайте, как записан у Мура в "Прекрасной мальчишке" ручей! С самого первого появления в пьесе "Куд?" — ручеек пульсирует как живой организм, даже чувствуешь температуру этого трепетного существа — настолько все живо! Только благодаря воображению исполнителя создается столь шпигетивный образ — шикарный самый ровный, гладкая игра не смогла бы убедить нас в "одушевленности" ручья. Высокий уровень артистизма, художественного мышления вбирает в себя развитое воображение.

Отказываясь от темы — лишь на первый взгляд, поскольку Мур принадлежит к числу "великих мечтателей", хочу сказать, что художник должен мечтать. Если человек не способен почувствовать счастье от сопереживания с миром мечты, миром воображения, то в искусстве ему делать просто нечего...

Воображение идет рука об руку с другим качеством художника — непрерываемой верой и мыслью. Воображение создает образы — вера исполнителя в их реальность как бы подхватывает эти образы и явлено создает. Подмастерье мальчишка, охотник, ручей, прекрасная девушка — все они возникли в воображении Миллера и Шуберта, но Мур поверит в их абсолютно реальное существование — и дал им новую жизнь.

Хочу рассказать об одном случае из актерской практики, который произошел однажды с актрисой МХАТа Анастасией Павловной Георгиевской. Она преподавала студентам на первом курсе, у них были занятия на тему "зооарк". Одному изобразительному молодому человеку было предложено "переволшебиться" в льва.

В ответ раздался хохот: "Я пришел сюда учиться серьезным вещам. Как Вы можете предлагать мне такое?" Вероятно, оценивая актерские, артистические способности этого молодого человека на выступительных экзаменах, мудрые педагоги ошиблись: тот, кто не берет в вообразимое, не испытывает наслаждения от игры, не имеет права идти в художники. Эдвиговичские прекрасно, но прямого отношения к артистизму не имеет.

Очень важная черта Мура-шакиста — чрезвычайнейшая чуткость к слову. Слово оказывает прямое воздействие на его игру, аккомпаниатор реагирует на мельчайшие оттенки настроения, заложенные именно в слове. Особенно наглядно это проявляется в строфических, куплетных песнях: Мур учит исполнителей избегать монотонности, всякий раз варьировать интонацию в зависимости от смысла слов, тонких психологических поворотов. Естественно, Мур основывается на теснейшей взаимосвязи между музыкой и словом, присущей всем наиболее значительным вокальным произведениям.

Последнее время много говорится о слове, о его роли в романсе, так что ни у кого не вызывает сомнения важность самой постановки вопроса. Внимание к слову, работы над словом, над орфоэпией и дикцией не должны уводить певцов от безупречной вокализации. Некоторые певцы, увлекаясь "полющей" слова, забывают, что они все же певцы, и тогда вокализация начинает сильно хромать и мы имеем дело с мелодекламатором. Стоит прослушать записи Мура, чтобы убедиться в том, как его партнеры внимательны к вокализации, как безупречны в этом отношении при всем их бережном отношении к слову.

Может быть, главное в Мура — любовь к исполняемой музыке, к герою. Если вернуться к "Прекрасной мельничихе", то мы ясно услышим в игре шакиста одобренность. Мур всегда влюблен в те образы, которые ему удается создавать.

И он был влюблен в ту бесконечно прекрасную для него профессию, которой отдал все свои силы, всю свою жизнь. Этим любовью он не мог не заражать слушателей, как теперь, и уверен, не сможет не заразить и читателей своей интересной, серьезной, последенной чувством и мыслью книгой.

*Важи Чанва,*  
заслуженный артист Грузинской ССР

# Воспоминания

### РОЖДЕНИЕ И ОКРУЖЕНИЕ

"Я не знаю, что будет с мальчиком — у него не лежит душа ни к учебе, ни к развлечениям. Он ничем не интересуется", — жаловалась мать отцу, если я находился поблизости. Она была права: с девяти до четырнадцати лет мои родители, несмотря на возрастные фибрильные трудности, засыпали меня наборами для вышивания, столбрыми инструментами, красками для живописи, коробками пластилина, полшобашами фонарями, альбомами марок — я раскрывал подарки, смотрел на них потухшим взором и равнодушно засовывал все это подальше.

К рождеству мне подарили пару коньков. В одно холодное январское утро я с решительным видом перебросил их через плечо и, приготовившись рисковать жизнью, направился по улицам Уотфорда к пруду, который, как мне сказали, полностью замерз. Мое памятельство не осталось незамеченным. Новые сверкающие коньки привлекли внимание двух любопытных мальчишек, следовавших за мной на почтительном расстоянии. Вслед мне раздавалось: "Задавала!", "Интересно, что он собирается делать с ними?"; по пути к двум заграничным-оборванцам присоединились другие представители обоего пола. Прибыл к месту назначения, и обнаружил, что лед на пруду был толщиной в одну восьмую дюйма и не выдержал бы даже веса кошки.

<sup>1</sup> M o n t a G o m e n , *Am I too Loud?* Harish Hamilton, London, 1962.

Эдмон Дантес, обнаружив клад на острове Монте-Кристо, не полнитал глаз к небу с такой благодарностью, как я в ту минуту чудесного освобождения. С достойным восхищением бесстрашнее и схватил окалянные коньки и, кружа ими над головой, выискивал моих учителей, которые бросились враспыную, как филистимляне от Симеона. Коньки я в неразберихе потерял. Могу поклястаться, что за всю жизнь я так ни разу и не надевал их.

Моя рыболовная карьера оказалась столь же быстротечной, как и конькобежная. Удочку, которую я успешно прятал в течение двух лет под буфетом, наконец извлекли на свет. Мне было вполне уютногребить ее в действие. Наконив в салу червяков — а надо сказать, что их я не боялся и чувствую себя с ними прямо-таки львом, — и, с несвойственной мне дерзостью, принялся собирать удочку дома. Это оказалось выше моих возможностей. Удочку мне собрал отец. Приготовившись к немедленным действиям, я проследил за ним и увидев с подерком червей в одной руке и четырехметровую удочку в другой.

Жаль, что я потерял какую-то магнетическую притягательность, присущую мне в детстве, — она так помогла бы мне в моей профессиональной карьере! Не успел я выйти из дому, как за мной опять увязалась целая толпа не скупившихся на советы немешиников. Мне пришлось преодолеть Голгофу, прежде чем я достиг нашей реки под названием Конт и наконец шлохнула в воду. После этого вешам смотреть было не на что, и, к моему большому удовольствию, зрители стали быстро расходиться. Поистине пролетка между рыболовом и профессиональным шашником последний не должен давать волю своим чувствам, независимо от того, пять тысяч человек в зале или пятьдесят фортепиано со сцены в оркестровую яму, он должен сопротивляться искушению. У меня, вооруженного рыболовной снастью, не было никаких честолюбивых помыслов. Как только исчезла последняя "мертвая голова" (так называют в концертном мире людей, не платящих за свои билеты), я выдернул удочку из воды и пошелся домой. После двухлетнего пребывания во мрыке под буфетом моя удочка все же успела насладиться свежим воздухом ровным счетом одной час двадцать минут перед отбывшем к месту своего вечного отдохновения.

Из игр в мяч я больше всего люблю "пятерку" и не-

дурно играл в футбол и крикет. Я до сих пор чувствую в себе гениального игрока в крикет и мог бы стать вторым Джеком Хоббсом, если бы меня правильно воспитывали. (Впервые пошел на крикет, моя жена Энид через пятнадцать минут решила, что все присутствующие здесь — ризумец, за исключением ее самой — дунайки.)

Я всегда любил спортивные игры, хотя и был в них полным неудачником. С великим шашкетом Соломоном, моим близким другом на протяжении сорока лет, мы играли по утрам в теннис. Он был прекрасным игроком, и ему иногда даже удавалось выигрывать у меня. С годами место тенниса занял гольф, но сейчас и гольф отставлен, а мои физические упражнения ограничиваются наблюдением за чужой игрой в крикет, собиравшим бриджем и садоводством.

Оглядываясь на прошлое, могу сказать, что не помню, было ли время, когда я не играл на фортепиано. Первые уроки я получил в шесть или семь лет, но достижениями в этой области обязан лишь твердости матери, так как относился к занятиям крайне безответственно, и мне совершенно, каким образом я смог чему-нибудь научиться. Я становился упрямым как мул, когда дело доходило до занятий. Моя мать, благослови ее господь, стояла надо мной, и мне приходилось трудиться с притворным прилежанием, иначе меня прямо прогнали бы со стула. Долгожданное избавление от этих мучений приходило со словами: "Сыграй эту страницу еще раз и дыши носом".

Не стоит отрицать, что я был наделен талантом. В школе у меня обнаружили абсолютный слух и хорошую память. Во время каникул я посещал оперетту и концерты и, вернувшись домой, играл услышанные мелодии на рояле — не подбирая их одним пальцем, а уверещно гармонизировав. Эти трюки имели вредные последствия: на занятиях с Уолликом Болду, педагогом по музыке в Уотфорде, мне было намного легче тут же скопировать то, что он играл, нежели посмотреть в ноты и прочесть их. Слух победил зрение — и все же я читал с листа. Но я обожал музыку, и меня постоянно преследовали мелодии — хорошие, плохие и посредственные. Если бы не моя мать, то я безмятежно проводил бы время в импровизациях, став здесь большим доккой. Характеризуя себя как довольно среднего ученика — поистине я не был вундеркиндом, — не могу не отметить, что при этом я обладал чрезвычайной беглостью пальцев.

Империарио Хирольд Холт, обаятельнейший человек, ничему не понимающий в музыке, говорил, что хорошилки аккомпаниаторами не делаются, а рождаются. Этот штамп часто употребляется по отношению к любому человеку в любой области жизни и, по моему мнению, является полной чепухой. Совершенно бессмысленно заявлять, что вот этот человек прирожденный дипломат, прирожденный руководитель или прирожденный алкоголик. Человека создают окружающие, обучение, опыт и стеченье обстоятельств. В результате их взаимодействия он становится дипломатом или поднимается на голову кружителям плоти концертов-сторетта. Я культурношироко и себе понимающе искусствен так же, как эпископ воспитывает у себя вкус к хорошим напиткам и сигарам.

Я родился в Уотфорде (графство Хертфордшир) в 1899 году и могу похвастаться, что на моей памяти пять раз менялись короли и королевы. В те дни Уотфорд был маленьким торговым городком, граничившим с Луши, Кассинберри-Парк, Олдремом и Элтри, с чудесными местами для прогулок, езда на велосипеде и лыжников. Сейчас эти окрестности представляют собой сеть автострад и фабрик, а на месте полей и прелестных лугов стоят массивы жилых домов.

Мам внушили, что вышние — прирожденные музыканты, но, хотя моя мать родом из Уэльса, я бы не сказал, что она была страстной поклонницей божественной музыки. Что же побудило ее усадить меня за клавиатуру? Это звучит довольно неблагоприятно по отношению к матери, которой я всем обязан, но секрет прост — у дочки латных соседей обнаружилась способность к музыке, и я уверен: моя дорогая родительница решила не быть обойденной миссис Аллен. За тесной дружбой дух матерей скрывалось напряженное соперничество. Преимущество было переменным. Наша команда существенно ухудшила свое положение, когда я в восьмилетнем возрасте впервые предстал перед публикой в местной музыкальной школе. При этом важном событии присутствовало около двадцати человек — ученики школы и их сопровождающие. И вот было объявлено: "Мистер Джеральд Мур исполнит сонату... (Гурлиги, Дюссели, Лёшгорна?)". Да, я не был звездой в те времена. Услышав свое имя, я разразился слезами. С сердечной улыбкой, которую опровергал холодный блеск его глаз, распорядитель объявил, что мистер Мур, возможно, соизволит сыграть позже. "Ге-

бе придется выступить, не делай ошибок", — бормотал мой неутомимый стриж. Наверное, я уже предчувствовал блестящую карьеру и инстинктивно соображал, что появление в конце программы произведет более сильное впечатление. Как бы то ни было, я не смог использовать вторую попытку. Мои громкие выкрикивания очень позабавили всех окружающих. Всех, за исключением двоих. Они поднялись с мест, или, точнее, один из них встал и, схватив другого за шиворот, прошептал к отраде. В этом тандеме направляющий расположился за моей спиной, и сонатина Гурлитта была исполнена гадюжачьим образом. Тем не менее для семейства Муров это был пропущенный мяч. Отца информировали за чаем, что мы станем посмешищем для всего города и "...можешь себе представить, что скажет миссис Аллен!"

Я первым разбил окно в новом здании нашей школы на Гикмэнсуорт-роуд. В один прекрасный вечер я играл теннисным мячом, когда — о, ужас! — он попал прямо в окно. На мяче было написано мое имя, и к тому же эту самую комнату убирал сторож. Увидев в отдалении директора, подстрелившего мужжику, я, ни минуты не колеблясь, подошел к нему и с ангельским видом промолвил: "Сэр, должен вам признаться — я разбил окно в лаборатории физики". Мои расчеты оправдались, меня похвалили за прямодушие и хотели пойти в кабинет директора и переписать 200 строк из "Королевы фей" Спенсера. Благословляя удачу, я взял домой роскошно перешитую книгу с обильными маргиналиями, принадлежавшими самому директору, и быстро опровернул на нее повсюду чернильницу. Утром я отнес книгу на место, предвзято удостоверившись, что директора не было в кабинете. Когда мое преступление было обнаружено, я уже был за тысячу миль от этой школы.

Заглупело чернилами "Королеву фей" я долго не мог забыть. Это были не утраты совести, а боязнь возможных последствий. Мой отец имел более серьезный повод для беспокойства — он довольно много проиграл на бирже. Теперь мы жили не по средствам, и решено было собрать пожитки и уехать. В 1913 году мои родители с тремя сыновьями: Джеральдом, Тревором и Бозилом эмигрировали в Канаду.



Бесспорно, гражданская гордость — весьма похвальное качество. Она плыла цвела в Торонто в 1813 году. Сегодня этот прекрасный город принадлежит к числу моих любимых, но во времена моего отрочества его достоинства несколько преувеличивались. В "Письмах из Америки" Рудольф Брук пишет, что в Торонто граждане собирались на каждом углу, "Ах, какой же это дивный город!" — вот что было постоянным темой для разговора.

В те годы англичане не пользовались в Канаде популярностью. Дело в том, что пудачники сотнями ринулись в доминион и, вместо того чтобы быть тише воды и ниже травы, пытались при любом удобном случае поучать канадцев: "А вот так мы делаем это дома". Просматривая в газетах раздел "Приглашаются на работу" (к моей радости, я не пошел в школу — надо было помогать семье), я постоянно наталкивался на примечания: "Англичане не требуются".

Наконец я начал работать в универсальном магазине, получил в неделю три доллара пятнадцать центов. Мне было в ту пору 14 лет. В книжном отделе, куда меня направили, в мои обязанности входило упаковывать покупки, а также вытирать пыль с полок и подметать пол, что мне совершенно не нравилось. Намного приятнее было прятаться за горами книг и читать, сколько душе угодно.

Превратности судьбы не поколебали мать в намерении продолжать мое музыкальное обучение. Вместе с ее знакомой мы пошли на Уолл-стрит к Хейцману покупать фортепиано. Продавец был поражен, когда мальчик продемонстрировал каскад пассажей на клавиатуре, и выразил пожелание в тот же вечер показать меня Майклу Гамбургу. Это было самым восхитительным из всего случившегося со мной. К несчастью, знакомая миссери почувствовала, что настало время и ей принять участие в происходящем. Нежным голосом она спросила продавца: "Вы, верно, англичанин?" Само собой подразумевалось, что, проявив такую любезность, он просто обязан быть англичанином. Если бы мы не покупали инструмент, то это не вовремя сделанное замечание могло внести такую обиду продавцу, что интерес ко мне мгновенно испарился бы. К счастью, он удовольствовался лишь следующим ответом: "Мадам, я квиндец, но, если Вы предпочитаете, чтобы кто-то другой представил мальчика профессору Гамбургу, я

могу Вам помочь в этом?».

Братьев Гамбург — Марка, Яна и Бориса — знала вся музыкальная Москва. Марк был пианистом с международной известностью. Ян, скрипач, пользовался славою Эшкюрейнда — его интересы равно распределялись между Баварией, бургундским, французскими импрессионистами и скандинавскими поощениями. Виолончелист Борис был исключительно мягким и добрым человеком, преданным камерной музыке; Борис входил в состав струнного квартета Хирт-Хаус. Их отец, Майкл, принял меня под свое покровительство на чрезвычайно великодушных условиях — плату за обучение составила десять процентов моего заработка первых двух лет, когда я стану профессионалом.

Мои родители никогда не знали полумеры. Они немедленно освободили меня от работы, дабы я всецело смог посвятить себя музыке. Эта жертва была напрасной — я лишь притворился, что занимаюсь. Сейчас, когда мне минуло шестьдесят, я понял — если бы я работал тогда по-настоящему, то мог бы стать хорошим пианистом. Размышляя о талантливых детях, таких, как Хейфец, Эльман, Менухин, Иозеф Гофман, Соломон, которые обладают стремлением, решимостью и способностью непрерывно работать, работать в поте лица, я начинаю понимать выражение "родиться музыкантом". Бесспорно, я не относился к этой категории, да и к тому же мне мешала другая моя страсть — религия.

Хотя я был воспитан в "нижнем" англиканской церкви, позднее мне показалось, что плутиные ритуалы "высокой" церкви более соответствуют моему вкусу к театральности. Высшим счастьем для меня было видеть распятие во главе процессии или преклонять колени перед алтарем. Я чувствовал прикосновение к голове, и это был великолепнейший из всех прикосновений. В спальне мои длинные частые молитвы завершались рыданиями, поклонами и биениями в грудь. Мой шестилетний брат Тревор, равнодушно наблюдавший эти проявления веры, прозвал меня "тепком".

„Музыкальный распорядитель нашей церкви Ричард Уэтерсон решил обучить меня игре на органе. И снова мне не пришлось платить за обучение — по обоюдному соглашению я должен был заменять его во время летнего отпуска.

В конце 1915 года от сердечного приступа скончался Майкл Гамбург. Борис, виолончелист, и тенор Редферн Холлиншид планировали гитрополи по западной

Канаде. Я был счастлив почтить память своего учителя и согласился аккомпанировать им в этих концертах за сорок долларов, а поскольку концертов было сорок, то соответственно за концерт и получал один доллар.

Между Вэньяниегом и Калгаром мы скитались по округам Манитобы, Саскачеваны, Альберты, которые я так и не смог впоследствии найти на карте. Ори-Грей, Лямпан и куца других поселений в прериях так были похожи друг на друга своими амбарами, крытыми пранкой древесиной и окружающими их бескрайними снежными просторами. И уборными во дворе!

Поскольку мои транспортные и хозяйственные расходы были значительны, во мне пробудилась склонность к изысканным яствам. Я презирал дешурные блинда — все должно было быть только заказным. В одно морозное февральское утро я позавтракал кокубишкой со сливками, кашей, почками, беконом и горячей булочки. Легко состоял из дюжины устриц, легкой утки и «*têre a zette*»<sup>1</sup>. Борис умолял меня умерить аппетит, подливавший филиансовую основу наших гастролей. Со слезами на глазах он говорил, что мое присутствие достигнет всем большую радость, "...но, мой мальчик, не ешь так много!"

На протяжении всего маршрута мы исполняли одну и ту же программу. Я играл Скерцо Шопена и Рапсодию Листа, к которым с тех пор не в состоянии вернуться, но получил громадное удовольствие аккомпанировать виолончелисту и певцам.

...По возвращении домой мне пришлось спуститься с небес на землю — необходимо было зарабатывать на жизнь. Попутно и наслаждался жизнью. Были вечеринки и танцы с красивыми девушками, я был большим поклонником Венеры и Бахуса.

Время от времени к нам приезжали выдающиеся музыканты. Я слышал короля вишнестов Пьеррвекото, блестящего Йозефа Гофмана, бессмертного Эжена Изаи, видел Анну Павлову. Здесь и впервые услышал певицу, которой в один прекрасный день мне пришлось аккомпанировать, — Метти Тейт. Когда Пабло Казальс и Гарольд Бауэр исполняли сонаты для виолончели и фортепиано в трехтысячном Масси-Холле, лишь пятую слугателей потрудились прийти и послушать их. Иногда нас посещал Филадельфийский оркестр с Леопольдом Стоковским. Вместе с Мендельсоновским хором Торонто они исполняли Девятую симфонию, "Мессию"

<sup>1</sup> Вспомни о паштетам (франц.).

и другие хорошие произведения. Это был прекрасный хор, руководимый достойным удающим музыкантом и главой консерватории Торонто доктором С. С. Фогтом. Но когда местные меломаны стали выпрашивать свое недоумение по поводу того, почему же Падеревский не меняет свое пребывание в городе, чтобы взять пару уроков у доктора Фогта, я начал понимать, что такое провинция.

Здесь я впервые познакомился с шубертовскими вокальными циклами "Зимний путь" и "Прекрасная мельничиха". Известный английский певец Джеймс Кемпбелл Мамингос обосновался в Торонто. Он попросил в музыкальной школе Гамбургов, которая долго еще работала после смерти Майкла, найти ему молодого аккомпаниатора, и они рекомендовали меня. Я искренне убежден, что музыка этих прекрасных песен определила мою дальнейшую жизнь. Исполняя их и все больше ими увлекаясь, я понял, что это — мое призвание.

Родители были рады получать от меня небольшую помощь. Я зарабатывал шестьдесят-семьдесят фунтов в неделю, и они видели, что я нашел свою дорогу. Они были убеждены, что их сын — будущий Падеревский (хотя и тайно уверился, что в своей игре достиг потолка), и приняли к достаточно обоснованному выводу, что я таком небольшом городке, как был Торонто в 1919 году, у концертирующего pianista нет будущего. С полным бескорыстием, в порыве жертвенности они решили, что мне надо продолжить учебу в другом месте, а именно в Англии, в Лондоне. Там живет Марк Гамбург, согласившийся давать мне уроки: там живут также моя тетушка и дядюшка, которые примут заблудшую овцу с распростертыми объятиями.

В Лондоне меня встретил давний друг отца со своей маленькой дочкой Энци. Девятилетней девочке, облившей руками мою шею, суждено было после многочисленных отказов с ее стороны и великой настойчивости с моей стать через четверть века моей женой.

## ДЖОН КОУТС

В те годы из английских певцов на меня наибольшее впечатление произвел тенор из Йоркшира Джон Коутс. Он часто выступал в Челси-Таун-Холле с блестящим аккомпаниатором Норкети Майсоном. Это было

странное сочетание: певец с розовым, англоподобным, улыбающимся лицом и молчаливо-свирепый тонкий аккомпаниатор. У "архидюды Джота", как прозвал его сэр Эдвард Эштер, был обширнейший репертуар. Он равно уверенно чувствовал себя и среди песен Бетховена, Шуберта, Шумана, и среди английских песен Арна, Бёрна, Пёрселла; он удивлялся произведениями Бокса, Айрисада, Хьюмса, Уорлока, шагав в ногу с музыкой новой школы; песни Векарлена, Грюно, Люлли слетали с его губ с такой же легкостью, как в песни Форе и Дюпарки. В Германии его называли идеальным Зигфридом и Лозарином. Он подготовил множество партий в "Ковент-Гарден" под руководством сэра Томаса Визема, и можно было поспорить, кто же лучший Геронтий нашей эпохи — Джермас Эддис или Джон Коутс?

В один прекрасный день Питер Друсон сказал, что Коутс слышал мою игру и приглашает меня к себе, в Челси. Так родился наш долгий союз. В течение четырех или пяти лет Коутс выступал только со мной. Но я мог принимать и другие предложения, предварительно посоветовавшись с ним. Пожалуй, впоследствии и ни с кем себя так не связывал. Многие артисты — Яша Хейфец, Исаак Стерн, Мариш Андерсон — заключают контракт со своими аккомпаниаторами, и те больше ни с кем не выступают. По-видимому, аккомпаниаторам это выгодно, иначе они не принимали бы подобных условий; мне же кажется, что они превращаются в чужую собственность. Эта система удобна для скрипача или певца, но круг деятельности пианиста заметно сужается. Если вы вообразите стрелок, то учите программу не одного, а дюжины артистов, ваш репертуар становится неограниченным, певцы и инструменталисты всех школ проходят через ваши руки и оставляют след в вашей душе. Конечно, это довольно тяжелая работа, но горизонт ваш расширяется, репертуар, а вместе с ним и вы сами, чрезвычайно обогащаются.

Я вспоминаю дни с Джоном Коутсом как наиболее важные в музыкальном отношении для моей жизни, хотя дорога эта была нелегкой. Всем, что я знаю сегодня об аккомпанементе, я обязан Джошу Коутсу. Сам Коутс не был пианистом, но тем не менее он открыл мне значение фортепианной партии в песне и придал смелости моей игре. Внимательно и придирчиво слушал он каждую ноту моей партии. Это была суровая школа — после двух часов ускорных занятий он говорил, что настало время начать работать: "Ты играешь так, словно никогда в жизни не был влюблен", "Нужели у тебя

нет вкуса к жизни?", "Что надо играть сердито, зло, а ты таешь, как бламагок". Все это слышалось на меня, приправленное презрением и ядом. Часто во мне рождалось чувство протеста, но, слава богу, я сдерживался.

Коутс довел меня до такого состояния, что в начале концерта я не мог, ни разу не ошибившись, сыграть вступительные даже к самой простой песне. Игра на фортепиано стала для меня пыткой. Кланьясь публике после первой песни, Коутс оборачивался и под шум аплодисментов ржал на меня с улыбкой на лице, но со злоющим огоньком в глазах, который замечал только я: "Давний-давний, прощайся, парень, что с тобой творится!" Я сидел бледный и гадал, что же такое со мной творится. Пресса же, как ни удивительно, весьма благосклонно отзывалась о моей игре. Когда в порядке самозащиты я говорил об этом Коутсу, он возмущенно фыркал: "Кригикри! Что они в этом понимают?" Восторженная похвала после концерта должна была входить в одно ухо, чтобы выйти через другое: "Каждый, заходящий после концерта, пошолом должен сказать что-либо приятное".

Что же заставляло меня выдерживать такое обращение? Необходимость. Она направлена кнзет в руке Джона Коутса. Я страшился неудачи. Я чувствовал, что если не выдержу этого испытания, то пропущу.

Мы месяцами работали как сумасшедшие над ста пятьюдесятью песнями, которые должны были исполнять в Штатах. Даже накануне нашего отплытия, после получасовой радиопередачи из Савой-Хилл, мы уединились в свободной студии этого здания, чтобы работать хоть до утра, но нас обitarужили. На мое счастье, студия была звукопроницаемой и мы буквально врывались в транслируемые радиопередачи. Во время плавания мы релетяревали в комнате отдыха, а когда релетящий не было, я занимался тем один. Работа продолжалась, даже если в зале появлялась парочка слушателей и меня поправляли и браглили при них, как маленького ребенка. В результате шторма наше старое судно дало течь и заметно накренялось на одну сторону. Мы миновали стацию Свободы с трехдневным опозданием. Если нам суждено было погрузиться в морскую пучину, то произошло бы это под звуки наших релетяжий.

Меня не оставила приверженность к простуде, чем я навелек был еще с юности. Истинно английская любовь к сквознякам, ледяным лашным комнатам, к оде на крыше автобуса (в те времена автобусы были открыты всем стихиям, и, влюблекский в Лондон, я сидел

там и в дождь, и в снег, и в туман, упиваясь ямри — что равносильно поцелую смерти) и тысяча других прикрас- стий, свойственных обитателям нашего острова, надеж- но охраняли мой незморк. Коутс приходит от этого я уже. Вода я был бы даже лучшим аккомпаниатором в мире, говорил он, ш один палец не будет иметь дело с пианино, который непрерывно чихает и кашляет. Из предосторожности Джон за обедом в какой-компа- нии занимал стол на четверых; мы сидели наискось друг от друга, и я мог видеть его лишь уголком глаза, как пешка король на шахматной доске. Как и в дру- гих случаях, и всерьез опасен к словам Коутса. Я стал осторожен, как певец, и при малейших прикосных простуды велу себя отнюдь не по-английски — я сра- жаюсь с ней не на жизнь, а на смерть и, как правило, побеждаю.

В каждом городе, который мы посещали во время гастролей по Америке и Канаде, мой распорядок дня был следующим: я бегал по всему городу в поисках любимой микстуры Коутса против простуды, после чего, нигде не найдя ее, шел прямо в клубищу, кон- цертный зал или студию и просто занимался. Я при- учил себя работать в любых условиях. Я мог занимать- ся в яте, где пылесосы производили не меньше шума, чем я, где таскали ступня, где рабочие сцены и убор- щики слезли на меня и пытались вмешать со мной разговор.

Коутсу было тогда шестьдесят лет. Непомоверный успех, которым он пользовался, свидетельствовал о его прекрасной вокальной технике, его энергии и выносли- вости не было предела. Пианисты и скрипачи гастролит- руют и в более позднем возрасте, но я не знаю ни одно- го вокалиста, который в возрасте Коутса отважился бы на дебют в полном смысле этого слова. Ведь он впер- вые прецеденты турне по всей Америке.

Страдания от железной музыкальной дисциплины Коутса не уменьшали моей преданности ему, и по воз- можности я старался облегчить тяжесть поездки, кля- на себя дорожные хлопоты, присматривая за башком, заботясь о чаевых для обслуживающего персонала.

Я выступал также в роли телохранителя, так как почти в каждом городе было общество Йоркширцев, жаждущих пообщаться с выдающимся сыном Брод- форта.

Прибыв после долгого железнодорожного переезда в Виннипег, Коутс решил до вечернего концерта отдох- нуть в постели, и же сидел в смежной комнате, отвечал

на телефонные звонки. Одна Бродфордса звонила шесть раз и настойчиво добивалась свидания: "Его долг — увидеться со мной, а мой — увидеться с ним! Я буду у вас в полдень".

Я умолил Коутса остаться в постели, но он подплатил, побрякал, оделся и бесцельно с землекопом около часа. Провожая гости до двери, Коутс пригласил его на концерт. Гости отказались, сказав, что собираются сыграть бильярдный турнир в клубе. Закрыв за ним дверь, Коутс комически сполз на пол, припавшийся к двери, и подмигнул мне.

— Вы давно знаете этого человека? — спросил я.

— Я его не знаю, но он сказал, что видел меня в бродфордском трамвае, когда мне было пятнадцать лет, — прошептал Коутс.

Этот банальный эпизод демонстрирует полное непонимание обывателем работы артиста. Они представляют его жизнь так: утром он коздно доезжает на свежем воздухе, в полдень обедает в клубе, после обеда отдыхает, а вечером не стесняя направляется на концерт. Даже импресарио и полечители концертов не всегда имеют некое представление об изматывающей подготовке, неряном напряжении и других проблемах, связанных с выступлением в концерте.

Но возвращаясь в Англию мы с Коутсом были уже друзьями. "Гастроли по Америке, — говорил он, — должны были тебя или убить, или плачевить. Мне кажется, они тебе вымечали". Джоки недаром прозвали "Голшар из Чикаго". Даже конкурирующие с ним тенора признавали, что Коутс может заставить поверить себе в самой простой песне, а бушакник превратил в бриллиант. Я не претендую на рыцарство бриллианта, но под влиянием Коутса я действительно изменился.

Если попытаться обещать в одном слове все, что я получил от Коутса, я бы сказал — он научил меня *работать*.

Встретив этого великого человека в 1925 году, я был обычным аккомпаниатором, каких вы можете услышать в подавляющем большинстве концертов. Но обычный аккомпаниатор не устраивал "архидиакна Джоки", и он предельно надо мной громадную работу. Он вдохнул жизнь в мой аккомпанемент и наполнил его глубоким смыслом. Он научил меня слушать самого себя с неослабевающим вниманием. Я обязан ему и своей техникой.

Несравненный артист Конрад В. Вос раскрывает в своей книге "Хорошо темперированный пианист",



что, играя в молодости Гаймунду фон Цур Мюлену, он удостоился похвалы лишь на пятом концерте. Певец сказал ему: "Вы хорошо играли сегодня, так как я вас не заметил".

И никогда не слышал подобных слов от Коутса. Для него аккомпаниатор был равноценным партнером, разделяющим радость, печаль, страсть, восторг, умиротворение, ярость в музыкальном произведении. Как же можно передать эти впечатления публике, если аккомпаниатор старается ступезаться и уйти на вторичный план? Аккомпаниатор должен быть источником вдохновения для певца, и его игра должна сверкать в прекрасных выступлениях и записках. Мог ли такой превосходный артист, как фон Цур Мюлен, не заметить аккомпанемент "Песни царя" или аккомпанемент любой песни Шуберта, Шумана, Вольфа, Бриттена? Бессспорно, по сравнению с Коутсом (так его зовут друзья) у меня менее любезный и приятный характер, и у читателя будет возможность убедиться в этом.

...Личная жизнь Коутса шла безмятежно. У него была очаровательная жена и прекрасные сыновья и дочери, и тем не менее я не назвал бы его счастливым человеком. Он находится в постоянном беспокойстве по поводу своей работы, своего голоса, репетиций. Возможно, беспокойство всегда стучится в дверь настоящего артиста. Завоевав признание как баритон, в тридцать лет Коутс решил стать тенором. Он имел мужество отказаться от всех приглашений и заново начал карьеру в опере, оратории и концертах. Достигнув семидесяти, Коутс опять начал беспокоиться - его захватила экстравагантная идея вновь выступить в опере. На этот раз его подвело здоровье - он заболел анемией. Коутс лежал на смертном одре в 1940 году, когда в полупассовой радиопередаче я попытался выразить благодарность, которую испытывал к нему. Он продиктовал своей дочери письмо и подписал его уже дрожащей рукой:

14 июля 1940 года

Дорогой мой Джеральд,  
благодарю тебя за доставленную мне огромное удовольствие и за то, что ты так мило и великодушно говорил обо мне. Я глубоко ценю это и уверен, что ты подарил мне. Игра твоя звучала прекрасно. Могу сказать, что она была полностью удовлетворительной - даже я был

удовольствием! Ты facile princeps<sup>1</sup>. Я не могу предели-  
нить себе лучшего вознаграждения.

Сожалел, но я очень болен и чувствую себя слиш-  
ком слабым, чтобы писать самому — под мою диктов-  
ку пишет Дароти. Вот уже в течение многих месяцев я  
не выхожу за ворота. Я слишком слаб, чтобы гово-  
рить, и о письме не приходится и думать, и поэтому пере-  
биралю воспоминания о счастливых днях нашего со-  
вместного труда. Великие дни, Джеральд, и хороший ра-  
бота. Но это — далекий отблеск тех дней. Я желаю тебе  
счастлиья, и спасибо тебе за то, что ты дал мне знать об  
этой передаче. Ни за что в мире я не хотел бы пропу-  
стить ее. Я горд тем, что участвовал в ней.

Так держись, мой дорогой Джеральд.

Всегда твой  
Джон Коутс.

## СОЛОМОН

Спустя год после окончания первой мировой войны  
концертный агент и импресарио К. А. Митчелл торже-  
ственно открыл "Фортепианное общество". Каждый се-  
зон в Уитмор-Холле проводилось около шести концер-  
тов, и артисты, приглашенные Митчеллом, были высо-  
чайшего класса: Моритц Розенталь, Эмиль Зауэр, Артур  
Рубинштейн, Иосиф Гофман, Альфред Корто, Юра Гал-  
лер и юноша из Лондона по имени Соломон. Личность  
и игра этого молодого человека произвели на меня глу-  
бокое впечатление, и я старался не пропускать ни од-  
ного концерта. Позднее нас познакомил Митчелл, и наше  
знакомство переросло в тесную дружбу.

Это был артист, соединяющий в себе явственность  
Шпабеля, утонченность Гизекянта и артистизм Рубин-  
штейна. Слушая его в фортепианных сонатах, трудно  
было поверить, что тот же человек играл Моцарта, —  
настолько разной бывала его игра. Измыкавший в  
Скарлатти и Гайдне, Соломон переносил их, ис-  
целял громоподобные октавы в ре-минорном концер-  
те Брамса. Он был посредником между композитором  
и слушателем и посвятил себя служению музыке — мы  
слышали музыкальную мысль без искажений, музы-  
кальную мысль, шаркающую пальцами, сердцем и  
умом идеально уравновешенного человека и артиста.

<sup>1</sup> Легковерие, самый высший ступень (лат.)

Критик газеты "Таймс" писал: "Интерпретацию, демонстрируемую на этом уровне, можно сопоставить с композицией — искусством создания музыки" (курсив мой, — Дж. М.). Эти слова дают исчерпывающую характеристику искусству Соломона.

Взгляды Соломона на музыку — и на жизнь, как вышло впоследствии, — были ясными и понятными, и его пальцы, беспрекословно повинаясь разуму, в точности воплощали все его намерения.

А какие пальцы! В мире было мало музыкантов, которые могли сравниться с Соломоном в умении владеть клавиатурой. В двадцатилетнем возрасте он часто преувеличивал быстрые темпы, что присуще всем молодым виртуозам, но вскоре остепенел и стал тем зрелым и благородным мастером, каким мы его и помним.

Многие считали его непревзойденным исполнителем фортепианных концертов. Искусно сочетая свое звучание со звучанием оркестра, Соломон сливался с ним в единое целое. Этим же отличалось его исполнение камерной музыки. Те из нас, кому посчастливилось услышать Соломона, Франческати и Фурнье в 1956 году на Эдинбургском фестивале, до конца своей жизни будут помнить это событие. Трио исполнилось и подчеркивало это для скрипачей и виолончелистов, которым поощается на главе моей книги, — с крышкой фортепиано, поднятой на полную высоту, и балансе был идеальным.

Соломон стал для меня образцом пианиста, я и сформировался под его влиянием. Если аккомпаниатор стремится походить на великого виртуоза, это не так полезно, как кажется на первый взгляд, — ведь и аккомпаниатор должен достигнуть на своем инструменте совершенства. В течение четырех десятилетий я обращался к Солу по поводу любой возникшей проблемы. Его советы оказывались безошибочными, и меня всегда удивляла блатория его милосердия — он мгновенно вникал в суть проблемы и незамедлительно принимал решение.

В один прекрасный день Соломону позвонила дама из Бейсуотера, коллекционирующая знаменитостей. Это она сказала на одном из своих приемов: "В молодости я сыграла все скрипичные концерты Бетховена", (Сексационное заявление, поскольку нам известен всего лишь один скрипичный концерт Бетховена.) Соломон не был с ней знаком, его гонорар в то время считался просто астрономическим по сравнению с другими английскими пианистами. Разговор меж-

ду ними был такой:

— Я жду гостей первого мая. Не могли бы вы пообедать с нами, а потом сыграть? Я могу предложить вам гонорар в размере десяти гиней.

— Мадам, все соглашения заключаются моим агентом, и он ознакомит Вас с размером моего гонорара и условиями.

— Но, мистер Соломон, и не жалею говорить с вашим агентом — ведь речь идет о приватном концерте и все играют у меня за ту же плату.

— Мадам, мой гонорар никак не составит десяти гиней. Ваши расходы будут включать в себя плату за такси туда и обратно, что обойдется всего лишь в шесть шиллингов. У вас есть три варианта: либо Вы платите мне шесть шиллингов, либо Вы платите мне мой обычный гонорар, либо Вы просто отказываетесь от своей охоты. Всего хорошего.

Соломон мог поискать и другой конец струны, чтобы бесцельно выступить в больнице или принять участие в благотворительном концерте, но он не уменьшал свой гонорар ни на пени, если устроители не выщипали в нем симпатии.

Во время второй мировой войны Соломон выступал в сражающихся войсках в Индии, Бирме, Северной Африке, Египте, Голландии, Бомбее, не считая бесчисленных лагерей и госпиталей в Великобритании и Северной Ирландии. Мне рассказывали, что в Северной Африке, да и, наверное, везде, куда бы ни приехал Соломон, кроме вечернего концерта для военных в большом зале, он посещал несколько госпиталей и играл с полной отдачей на стареньких, расстроенных пианино, где его окружали кровати и индивидуальные кресла. Что же касается гонорара (и этих концертах один и тот же гонорар в размере трех гиней получали и Соломон, и сэр Лоренс Оливье, и хористка оперетты) — он отказывался от него и таким образом передавал нуждающимся несколько сот фунтов стерлингов.

В молодости мы прекрасно проводили время, играя по утрам в теннис. Впоследствии утренний теннис был заменен утренним гольфом. Потом работа стала ответственнее и напряженнее, и утренний гольф пришлось забросить. Мы встречались вечером, за покером, аяточком которого был Соломон.

Обывательно было бы странно услышать, что виртуоз — раб своего инструмента. Тем не менее факт этот подтверждается вновь и вновь. Количество рабочих часов Соломона — под этим я подразумеваю напряжен-

ную умственную и физическую работу, которой требует исполнительство, повергши бы в ужас даже черно-рабочего. Хронически страдавший от бессонницы, он вставал в четыре утра и занимался, пока горничная не подавала ему завтрак, состоявший из чашки чая, а в течение дня работал восемь или десять часов, если это позволили репетиции с оркестром и гастролью. К концерту в маленьком городке в штатах Среднего Запада или Лапканире Соломон относился с той же ответственностью, как и к концертам в Нью-Йорке, Париже, Вене или Лондоне. Неудивительно, что его организм не выдержал подобной нагрузки — он тяжело заболел в 1966 году. Пронikli годы, прежде чем Соломон смог вернуться к своему любимому инструменту.

Во время пути полностью выжились величие его духа. Посещая Соломона, Энд и я восхищались его бодростью, обходительностью, полнотой отсутствием усталости или подавленности. Близкие друзья и коллеги Соломона — Эмми Тиллетт, сэр Малькольм Сарджент, леди Вуд, Отто Клепперер, Майра Хесс, Бенно Мойсейевич, Лайонел Чертис, Вальтер Летте и многие другие трогательно высказывали свое уважение к нему. Сопровождая его на концерт оркестра "Филадельфия" и Райфл-Фестивал-Холл, и был глубоко тронут поведением оркестрантов, которые приветствовали его, прежде чем занять свои места. Глаза их выражали любовь и восхищение.

С первых же дней нашей встречи цельность, возвышенность духа, изысканные манеры Соломона и его непревзойденный артистизм были для меня живым примером и источником вдохновения.

## ГРАМЗАПИСЬ В ДОБРЫЕ СТАРЫЕ ВРЕМЕНА

Экспресс из Паддингтона проносил мимо внушительных зданий в Хейсе (графство Мидлсекс), на которых установлены большие буквы H, M, V. Здесь я сошел с поезда в 1921 году, чтобы записать мою первую пластинку с французской виолончелисткой Рене Шеме для фирмы "His Master's Voice".

Звукозаписывающая студия была расположена в самой глубокой здании и внешне скрыта от дневного света и внешнего шума. В ней не было ни мягкого освещения, ни ковров и штор для придания уюту интерьеру. Стены (я бы сказал — заборки) и пол были из песчаниро-

важной древесины, и за отсутствием какого-либо поглотителя звука мои шаги громыхали по гальным доскам, а голос гудел, как щури гитанского контрабаса. Я пробежался по клавиатуре рояля и ужаснулся металлической жесткости его звука, напоминающего тембр медной плавательницы. Этот нежданный звук не был следствием акустики — при ближайшем знакомстве с роялем оказалось, что настройщик постарался по возможности приблизить его к ударным инструментам, убрав войлок с молоточков. Антибиоточная кампания добралась и до рояля.

Гигантский рог или труба высорыталась в комнату и, сужившись, уходила обратно в стену; она была связана с аппаратной, собирая звуки и воспроизводя их на мягком восковом диске. Артистам в те дни не было позволено походить в аппаратной, поскольку процесс записи был строго засекречен. Главный инженер по записи Артур Кларк объяснил нам систему спинализации; один гудок (напоминающий приглушенную автомобильную сирену) приказывал нам приготовиться, два — сохранять тишину, а красный свет приказывал нам начать играть.

Первый дубль всегда является камнем преткновения — здесь уравниваются качество звуков и баланс двух инструментов. Я доставил инженерам немало хлопот, так как пытался играть мягко. Малам Шеме и я исполняли колыбельную, но Артур Кларк, открыв свое смотровое окошечко, настаивал, чтобы я все время играл *forte*. Я протестовал, говоря, что не могу греметь в колыбельной, ведь я разбуджу ребенка. В результате этого меня совершенно не было слышно в пробной записи. Вполончетистка едва помещалась между пишущим рожек и роялем, а рояль нельзя было подвинуть ближе к рожку. В конце концов я подчитился и, к всеобщему одобрению, отступал мою часть колыбельной как картинку канатерийской атаки.

С баритоном Питером Доусоном, которому мне пришлось аккомпанировать после этого, проблема баланса была еще сложнее. Центр несложной — рожек — был неподвижен, и певцу приходилось стоять перед ним, наполовину засунув в него голову. Слюбой маневрирования овладел только рожок, поэтому, когда баланс наконец установился и мы готовы были к записи первого дубля, я обнаружил себя в дальнем углу комнаты и все, что я мог видеть, — это кусочек задницы певца.

По самим записывающим были записи дуэтов.

Они часто перерастали в рукопашный бой между тенором и басом или сопрано и баритоном. Каждый из них хотел обладать рождком. Как гласило, победа оставалась за тем, кто тяжелее. Операторы злуксались до болище перемигивались со мной, когда навязывалась схватка, но мне приходилось хранить невозмутимость, так как каждый из певцов подходил ко мне и шепотом жажовался на другого: "Что же мне с ним делать? Он не дает мне никакой возможности проявить себя!" Я тогда давал один и тот же совет: "Отодвинь его".

Музыка, которую мы исполняли, записывалась на мягкой восковой диск, но опустить иглу на диск и проиграть записанное значило испортить всю работу. Результат мы могли услышать только неделю спустя, когда была готова пластинка. Каким образом мы создавали пластинки, и хорошие пластинки, но сей щель остается для меня загадкой.

Тогда выпускались пластинки только двух размеров: двенадцать дюймов, длительностью в четыре с четвертью минуты, и десять дюймов, длительностью в три минуты десять секунд. В крайнем случае можно было добавлять еще полминуты за счет сужения расстояния между бороздками, но это ухудшало качество записи. Если часть симфонии или сонаты не помещалась на одной стороне, приходилось делить ее на куски, иногда в совершенно невозможных для разбивки местах. Этот пробем был невыносимым даже при нашем примитивизме. Часто, когда записывались небольшие вещи, мы вынуждены были брать абсурдные темпы, что уложиться во времени. Как только загорался красный свет, нельзя было терять ни секунды и мы срывались с места. Даже бегуны на стондсовую дистанцию не реагировали на сигнал старта быстрее. Зельма Курц, великопелное сопрано из Венской государственной оперы, и я попытались записать "Аделаиду" Бетховена, длиннута щелью с очель медленной первой частью. Задолго до того, как мы дошли до конца *Larghetto*, нам прогудел оператор и, высуная голову в окошечко, сообщил, что восковой диск закончился. Мы начали еще раз, и начал темп, который возмутил бы Бетховена, но мадам Курц стояла так далеко от рождка, засунув голову в рождок, что не слышала меня и несколько пела все медленнее и медленнее. Нам пришлось отказаться от несчастной "Аделаиды".

Альберт Коурт с Флоренс Острел, Уолтером Уиддопом и малым составом оркестра записал здесь все "Кольцо". Запись оркестра с помещенже одного рождка

была чрезвычайно трудной задачей. Если бы музыкантов рассадили так же, как в концертном зале, то половина из них не было бы слышно. Поэтому все толпилось вокруг рожка; скрипки и виолончели, контрабасы и духовые инструменты буквально лезли друг на друга. Сцена напоминала ярмарочные "Смертельные гоши".

Федор Шляпкин залез на все свои прекрасные штатинки здесь же, с помощью вездесущего Фреда Гайсберга, менеджера по талантам, который был единственным, кто мог справиться с этим всушившимся гнилом. Нервный и нетерпеливый Шляпкин ревел как буй, когда дело не ладилось, и бросался на дирижера или любого человека, стоявшего поблизости. Это были предостерегающие комплименты!

Понемногу на сцене микрофона положило конец общему веселью.

Мои молодые читатели, знакомые с современной техникой звукозаписи и ее оборудованием, не представляют себе, какую революцию произвел микрофон. Теперь мы могли петь и играть как музыканты, уточненно, пользуясь светотенями и рафинированными оттенками. Мне даже позволялось играть, если необходимо, очень тихо. Запись требовала от артиста больше внимания и концентрации. Микрофон улавливал все.

Но я прошу не забывать, что при всей своей возросшей чувствительности запись производилась на тот же крошечный мягкий воск. В случае неудачи ее приходилось повторять. Эти повторы превращались в кошмар. При незначительной ошибке или неосторожности мы начинали все заново. Одну и ту же песню дублировали по двенадцать раз, а то и больше. После дюжины таких попыток обоих артистов уже толпило от песни и они тщетно пытались принести в нее бодрость и свежесть. Наконец спустя час, на восьмом или девятом дубле, мы чувствуем удовлетворение, но наши счастливые улыбки мгновенно исчезают, когда выходит методжер по записи и объявляет, что певец перепутал текст, или аккомпанемент был слишком тяжелым, или: "Прошу извинить меня, но нам придется повторить — у нас произошла авария с воском". На двенадцатом дубле певец поет прекрасно, но я ставлю кликсу. До сих пор я исполнил свой аккомпанемент без ошибок, и вдруг эти пассажи, которые всегда выходили, стали неисполнимыми, у меня пересохло во рту и похолодело в животе, а пальцы превратились в деревяшки. Я снова и снова повторяю эти проклятые пассажи, одновременно



тевец работает в полный голос над фразой, не выходящей никакого отношения к моему аккомпанементу (видим мы производим приятную какофонию), и мы вспоминаем Гоцких, которым не терпится переписать песню, но где не пускают операторы, которые еще не готовы. Они держат нас целую вечность! Наконец начинается снисходительный ритуал подготовительных гудков, я беззвучно жму руку на клавиатуру, закидывая красный свет, мое кровяное давление подкашивает и я вынужден играть.

Микрофон обнаружил — и продолжает обнаруживать — столько недочетов в моей игре, что иногда я гадаю, почему со мной все же заключают контракты. Очень унижительно, записав на пластинку песню, которую вы годами исполняли публично, обнаружить, что играете вы ее довольно посредственно.

"Мик" научил меня критически относиться к себе. Я многим ему обязан, хотя все еще ненавижу и боюсь его. Даже если и буду жить долго, как Мифусами, меня каждый раз будет бросать в дрожь при словах: "А сейчас приготовьтесь к первому дублю".

## ШАЛЛИН И ЯЙЦО

У меня захватило дух, когда я получил приглашение аккомпанировать Шаллину. Предстоящая работа наполнила мое сердце страхом. В опере, бросая смирные взгляды на дирижера, Шаллин часто начинал дирижировать сам, если ему не нравились темп. В концертных выступлениях с пианистом его поведение бывало еще хуже. Не довольствуясь отбиваяем ритма на крышке рояля в середине своего концерта в Рейн-Альберт-Холле, он подошел к аккомпаниатору и начал хлопать его по плечу. В подобном случае я представлял себя гордо удаляющимся со сцены. Такое поведение вызывало бы скандалы в газетах, и я думал об этом без удовольствия. Однако, поразмыслив, я понял, что скандал не пойдет мне на пользу, ведь пресса и публика всегда на стороне более мощного противника и меня объявят полным ничтожеством.

Мои друзья замирали от ужаса, когда слышали, что я собираюсь аккомпанировать русскому басу. Мне рассказывали о скандале во время репетиции "Моцарта и Сальери" Римского-Корсакова, когда дирижер, раздраженный поведением Шаллина, положил свою

палочку на пюпитр со словами: "Пожалуйста, не забывайте, что тут я дирижер!" Ответ последовал незамедлительно: "В саду, где нет пенных птиц и жаба — соловей!" Ренеция на этом завершилась, так как дирижер покинул театр.

Решил избежать подобных неожиданностей, я попросил Фреда Гайсберга заранее ознакомить меня с программой Шалаяпина, рассчитывая на дару дюжины песен и арий, многие достигающих для одного сольного концерта. Вместо этого я получил в пактотке две сотни произведений. Выучить их было делом целого дня.

Фред Гайсберг, великий лорд Чемберлен, являлся мэром и шариингом Шалаяпина для нашей первой репетиции. Повторяя "Арию со слезком" Моцарта со скоростью молнии, я услышал отдаленные раскаты грома, доносившиеся из соседней комнаты, где царствовали особы пробуждались ото сна.

Что он сказал? — спросил я Фреда Гайсберга. Он сказал — это хорошо.

Шалаяпин появился в портах я кипомо. Его обнаженный торс был так широк и белоснежен, что напомнил мне стату Акрополи. Во время репетиции он самым дружелюбным образом высказывал удовлетворение моим умением делать *ritardando*. Конечно, в те годы у меня не хватало уверенности в себе и я вряд ли был готов аккомпанировать такой могучей и своеобразной личности. Тем не менее Шалаяпин ни разу не выказал нетерпения. Конечно, он критиковал меня. Я никогда не забуду; он остановил меня во время длинного выступления к "Радости любви" Мартини, говоря: "Не только ноты! Не только ноты!" Эта прекрасная и выразительная музыка в результате моего невежественного исполнения была совершенно обезличена. С того момента я уделял гораздо больше внимания "легкой" для исполнения музыке. Боясь, что посредственные аккомпаниаторы старательно учат лишь то, что кажется им трудным.

На концертах Шалаяпина вместо программок продавались книжечки с перелодами всех арий и песен, которые могли быть исполнены в концерте. Они были пронумерованы, и Шалаяпин перед каждой песней объявлял ее номер, после чего давал аудитории время для ознакомления с текстом, аккомпаниатор же в это время искал ноты. В артистической я не получал никаких указаний и первые два концерта сидел как на ягломках, гадая, что же будет исполнено следующим номером. Но вскоре выяснилось, что в любой обстановке поется одна и та же программа, непременно включаю-

даст "Эй, ухтом!". Сомыссент шить процентов музыки над которой мне пришлось попеть, мы так и не исполнили.

Падение, меня не обвиняет в незначительности к великим мира сего, если, исходя из моего многолетнего опыта, я скажу, что Шалляпин не был первоклассным исполнителем *Lieder*, Песни Шуберта и Шумана неслись до неузнаваемости его своеобразным ритмом и интерпретацией. В песне "Смерть и девушка" смерть представляла грозным и злобющим призраком вместо вслащастивного утешителя, как вытекает из слов Кляудуса и музыки Шуберта. Гренадер в музыке Шумана и стихах Гейне, умирающий при звуках Марсельезы, превращался в бодрого воюку, и когда я играл заключение, изображающее тихую колыбелью солдата, то музыканты было спятно из-за пярльва аплодисментов, вызванных Шалляпиным. Он колыбелся во все стороны, пока я играл, и уходил со сцены, не дожидаясь завершения баллады.

И все же даже самые верные поклонники Шуберта и Шумана могли быть вопреки своей воле поблдепы актерским мастерством и мапелитизмом этого человека. Аккомпаниатор должен был быть все время чечку, чтобы предугадать действия певца: ускорит ли он эту фразу, взяв дыханте в ее середине? А эта нота, сделает ли от та ней фермату или не задержител на ней? Будет ли кульминация на этой фразе или она прозвучит *subito pianissimo*? Все это зависело от настроения и самочувствия Шалляпина. Но я понимал, что мало кто может увлечь публику так, как этот великий певец. Он был самым захватывающим из всех артистов, кому мне приходилось играть.

Шалляпин был большим, мильты ребенком, и мне кажется, что привычки его темперамента были не чем иным, как детскими проказками. Он был испорченным ребенком, привыкшим все делать по-своему, и принимал трагический и величественный вид, когда ему перечили.

В Глазго Фред Гайсберг предложил мне навестить нашего героя. Шалляпин сидел в постели с едой, которую он позволял себе до концерта, — вареное яйцо и кофе. Яйцо выглыдело неправдоподобно маленьким на фоне огромного торса. Каждый раз содержимому ложечки предстоял долгий путь: подрагивал в ложечке — вверх, вверх, от носа к губам, а потом — вниз, вниз, цорольно дошю, до прибытия к месту назначения. Это напоминало работу мальчика на посылках у взрослого мужчины.

— Ну что, Федор Иванович, все в порядке?

И тут я увидел трогательную сцену смерти Бориса Годунова: поднимающееся из глубины рыдание контрабасов, нависшие брови, опустившиеся в отчаянии уста рта и — я услышал страшные слова: "Они не пришли мне помощи!" Пред помещиком вылезла престулника и учила ему такой разгром, что мне стало жаль бедного офицанта. Я кинул взгляд на Шалыпина; выражение святого великомученика медленно сползло с его лица и он подумал про себя, как проклятый школьник. Он был очень доволен собой.

Наверное, я оказался первым английским аккомпаниатором Шалыпина. До этого он приезжал с русским пианистом. Я был очень рад, когда Пауэлл и Холт предложили мне аккомпанировать ему в следующем сезоне в "Турне зимнейности", но мы не сошлись во взглядах на мой гонорар. Но тут я допустил ошибку, сказав Н. Дж. Шарпу, личному представителю Шалыпина в Англии, что плата, которую я получал до того и которую мне предложили опять, неприемлема. Несколько мне помнится, я просил пять гиней за концерт. Шарп посоветовал мне держаться на своих позициях, поскольку Шалыпин не может иметь никого, кроме меня, и импресарио вынуждены будут оплатить это желание. Но в те дни некоторые устроители концертов, и Пауэлл и Холт в частности, не придавали аккомпаниаторам большого значения. Они полагают, что аккомпаниатор способствует успеху концерта не больше, чем гардеробщик. "Звезды" могли рассчитывать на увеличение гонорара (четыре гиней за концерт на примере Шалыпина), но аккомпаниатору не прибавляли ни гроша. Может быть, и выбрал не совсем удачный момент для отстаивания моей точки зрения. Имея за плечами некоторый опыт, я как аккомпаниатор уже мог требовать большей оплаты, но тогда я был слишком молод и, возможно, не обладал достаточной искусностью, чтобы справиться со своими требованиями. Так или иначе, и потерял Шалыпина, и больше мне не приходилось играть ему.

## ЕЛЕНА ГЕРХАРДТ

Поклонники Шуберта и его блистательных продолжателей были вознаграждены посещением наших берегов многими авторитетными исполнителями Любке. Первой, кого я услышал, и поэтому ее имя приходит на

память раньше других, — Елена Герхардт. В начале этого века ни один певец не обладал такой силой воздействия на публику.

Выдающийся талант студентки Лейпцигской консерватории, молодой фрейлейн Герхардт, был замечен Артуром Никичем, и великий дирижер пожелал аккомпанировать ей. Счастливая аудитория, слышавшая уникальнейший ансамбль: Герхардт — Никич!

Публике пришлою имя знаменитого мастера, поскольку пеница была ей незнакома, но своим талантом Герхардт мгновенно покорила Лондон. Первый концерт Елены Герхардт состоялся в Уитмор-Холле. После этого для размещения всех ее поклонников потребовалось большее помещение, и она перешла в Куинг-Холл. Здесь-то я, сидящий на галерке зеленый конец, впервые услышал Герхардт и влюбился в ее пение. Даже отсюда, с высоты птичьего полета, она произвела на меня огромное впечатление — породистая голова, волосы, щедро зачесанные назад в немецком стиле, и глаза и губы, посылающие прямо к своим слушателям.

Конечно же, каждый аккомпаниатор стремился играть с Герхардт. Я завидовал ее восхитительной партнерше Пауле Хатнер, даже не мечтая о том, что настанет время, когда я буду аккомпанировать Елене. Самое большее, на что я мог бы надеяться в туманном будущем, — познакомиться с ней. Возможность эта представилась мне, когда ее брат, Рейнгольд Герхардт, давал концерт в Эллиен-Холле, на Нью-Бонд-стрит. Благодаря огромному везению я обнаружил себя сидящим ни больше ни меньше как прямо за самой Еленой Герхардт. Она обернулась и ободряюще улыбнулась искусственному слушателю, проявлявшему явнейший энтузиазм по поводу исполнения Рейнгольдом "Зимнего пути". Прошли годы, прежде чем я встретил ее вновь.... Тем временем она работала с несколькими английскими аккомпаниаторами — Гарольдом Кракстоном, Джорджем Ривсом и Айвором Ньютоном и, разумеется, была очень довольна ими.

В тридцатых годах, без какой-либо предварительной договоренности, мне позволили концертные агенты и попросили через несколько месяцев забронировать время для концерта с Еленой Герхардт. В назначенный день я предстал перед ней в апартаментах отеля "Кларидж", приехав на нашу первую репетицию.

Меня часто спрашивают, как я чувствовал себя на первой репетиции с Герхардт. Ведь, будучи молодым человеком, я пытался работать с мастером, к которому

годами относится с глубоким уважением и восхищением. Ответ прост — я всегда волнуюсь на первой репетиции, будь она с Герхардт, Квасальсом, Менухином или начинающей певицей. Я готовлюсь к первой репетиции с такой же ответственностью, как и к концерту, поскольку в ансамбле музыкальная индивидуальность и возможности одного артиста непосредственно зависят от другого. Мадам Герхардт будет внимательно следить за каждой нотой и моим исполнением, вслушиваясь, как и отвечая на это настроение, как я отображал тот оттенок, испытывая мою восприимчивость к изменениям темпа. Она мгновенно поймет, из тех ли я аккомпаниаторов, чья главная задача — быть незаметным. Мисс Джонс же, репетируя со мной перед дебютом, спросит себя: "Смогу ли я работать с этим человеком? Укрепит ли он мою веру в себя или отнимет и ту малую долю уверенности, которая у меня есть?" Поэтому так важна первая репетиция. По возможности я всегда тщательно готовлюсь к ней, чтобы сразу завоевать доверие партнера. Преодоление последствий первой неудачной репетиции бывает медленным, болезненным и иногда полностью неподдающимся.

Я назвал Елену очаровательной и непретенциозной, как и большинство великих художников, и мы сразу же привыкли болтать и смеяться в перерывах между песнями. Но, несмотря на это, я не позволял себе расслабиться, так как слишком серьезно относился к своей работе. Она не привыкала к числу людей, любящих разнообразие, каждое ее предложение исходило из музыки. Почувствовав, что в отличие от нее я воспринимаю песню в более медленном или быстром темпе, она объяснила, в чем же именно мы расходимся. Елеза ненавидела безжизненную и рабскую покорность со стороны партнера, как и Джон Коуте, она не любила аккомпаниаторов, которые слишком тупевались. "Никогда, — говорила она, — не будьте слишком осторожны, играл мне, голос и фортепиано в этих песнях — раннего достоинства". Это одно из немногих высказываний Герхардт, произнесенное как бы невзначай, и я никогда не забывал его.

С той репетиции в "Кларидже", вплоть до дня ее ухода со сцены, у Елены Герхардт не было другого концертмейстера, кроме меня.

Когда растет слава, а вместе с ней и чувство ответственности, то во время выступления перед публикой неподдаются даже многолетнему опыту волнение усиливается. Насколько я мог заметить, Герхардт была

редким исключением из этого правила. Я не припомню, чтобы она распевалась. Она спокойно сидела перед началом концерта, болтала о чем угодно, кроме музыки: пришлет ли мне ее платье? не потолстела ли она? ("Никши говорил мне, что нельзя иметь слишком уж много чего-нибудь хорошего"). Во время концерта она была образцом самообладания и достоинства, неторопливо заглядывая в свою памятную книжечку между песнями.

Елены были таким мастером оттенков, что, по словам Эрнеста Ньюмена, если б она спела даже одну-единственную ноту без аккомпанемента, то слушатели почувствовали бы, мажорная это или минорная тональность. Во время исполнения она вся преобразовалась и могла передать нам смену настроений песни без малейшей озабоченности — лишь мимолетными измещающимися выражениями лица. В песне "Глубже все моя дремота" Брамса казалось, что поет больная женщина, настолько бледным и изнуренным — но без малейших потерь — был ее голос. В безмятежном брамсовском же "Одиночестве в поле" она любопытным и необыкновенным способом раздвигала звук в конце каждого стиха так, что мир словно замирал. Для меня остается загадкой, каким образом она тянула звук в длинных выходящих фразах этой песни без видимой потребности смены дыхания. Во "Всемогуществе" Шуберта она использовала основной регистр, и органичное звучание аккомпанемента даже на мгновение не грозило перекрыть ее звуковой тембр. В песнях Шуберта на античные мотивы ее голос излучал живость, а в "Атланте" она решительно выступила им нам, а в мощной пульсации "Диффрамбы" слушателя тянуло раскачиваться и шкряпать.

Иногда из одна певица не исполняла "Зимний путь" так, как Елена. Вы забываете, что перед вами женщина. Но вы действительно помнили об этом, утешаясь ее "Любовью и жизнью женщины". А мог ли кто-нибудь выразить в песнях смех и веселье естественнее, тяжелее Герхард?

В жизни она была простым человеком. Уютные цветовые эффекты, мастерство ритма, строгие фразы не были результатом аналитических исследований или трезвого расчета — она пела так, как чувствовала. Елена была полицией интуиционной, она была рождена для пения.

Влюбленная в Англию и искренне любимая в ответ, Елена избрала вместе с мужем, доктором Фрицем Ко-

лем, своей резиденцией очаровательный домик в Хэмпстеде. Здесь она принимала учеников со всего света, и сюда и направлялись репетировать наши концерты. Годы спустя, когда я женился на Энид, мы посещали репетиции вдвоем, так как Елена и Фриц можно ее любить. После обеда мы играли в бридж.

В один мартовский день 1947 года совершенно невозможным и без всякого пифоса Герхардт сказала мне: "(жери, следующий концерт в Ливерпуле будет моим последним". Я не делал попыток отговорить Елену, поскольку всегда считался с ее мнением. Когда артист предчувствует упадок сил, он вступает во внутренний поединок с самим собой и удаляется со сцены. Я думаю, что мы будем в довольно слезливом настроении в огле "Адельфи" после того концерта, но, к моему облегчению, Фриц провозгласил, что намеревается приехать, и просил взять с собой Энид. Только мы вчетвером знали о решении Елены, ливерпульцы же не трубили в фанфары, и никто из присутствовавших даже не подозревал, что мыслями свидетелем исторического события завершения карьеры, имеющей огромное значение не только для самой Герхардт, но и для всей музыкальной культуры. Как трогательно это можно быть: обоюдные благодарности, печальные объятия, полные слез немые тосты... Ничего подобного не было и в помине: у нас была забавнейшая вечеринка и прощание сопровождалось криками хохота...

Елена была женщиной большого мужества. После смерти мужа, мудрого советника и верного друга, Елена жила одна, поддерживаемая кругом преданных учеников, поклонниками, Райнгольдом и его женой. Она носила свои последние годы с той же простотой и достоинством, которым отличалась ее жизнь.

Когда программы, посвященные немецкой песне, наполняют сегодня просторные залы Лондона и Нью-Йорка, нам следует вспомнить Елену Герхардт и быть благодарными ей, поскольку именно ее миссионерская деятельность способствовала обращению англоязычного мира в почитателей Шуберта и его царственных потомков.

Трагична в том, что не было проявлено больших усилий теми, кто занимался записью на пластинки этой великой певицы. То, что нам осталось так мало пластинок Елены Герхардт, - вина компаний грамзаписи.



Десятилетие с 1929 года до начала войны было для меня крайне насыщенным хорошими, плохими и посредственными концертами, записями, релетитивными занятиями. Кроме того, я давал уроки пианистам и псалтистам. Мои энциклопедии киевски были переполнены, как у преуспевающего стоматолога. В 1929 году я женился на очаровательной канадке, но через пять лет мы разошлись по обоюдному согласию. Возобновила моя холостяцкая жизнь, и после напряженного дня я искал разрядки в клубе для брасса, играя до двух или трех ночи.

В 1931 году я впервые выступил в Париже с Рейнгольдом фон Барлахем и мадемоизель Шопеновском язь. (Программа включала в себя "Четыре строгих Псалти" Брамса. Мне сказали, что они впервые исполнялись в Париже. Мне это показалось невероятным, даже принимая во внимание истинно французское равнодушие к Брамсу.) Среди слушателей оказался Ян Гамбург, старый друг, сын учителя в Торонто, который очень гордился мною и представлял меня всем как воспитанника Гамбургов. Я намеревался уехать на следующий день, но Ян уговорил меня остаться, чтобы послушать Иегуди Менухина. Иегуди в то время было четырнадцать или пятнадцать лет, но он уже пользовался мировой известностью. Этот вундеркинд несколько раз побывал в Лондоне и произвел там фурор, но мне никак не удавалось его послушать. В тот памятный вечер Менухин исполнил с Джордже Энеску ми-межорный концерт Баха и Исмакову симфонию Лало, а также концерт Эшара, которым продирижировал сам автор. Игра Иегуди произвела на меня настолько сильное впечатление, что я до сих пор помню мельчайшие детали этого концерта.

На следующий день я побывал на выписе у Менухинов, так как Ян дружил с ними. Иегуди, который стоял голову носился вокруг сада на новом велосипедке, оказался мне мишам, простым, совершенно немилоречивым, скромным и дружелюбным мальчишкой. Ялта, младшая сестра Иегуди, влюбилась в меня с первого взгляда. Чтобы не компрометировать маму, я добавил, что тогда ей было восемь лет, а мне — тридцать и после этого мы больше не встречаемся.

Игра с Иегуди не была таким уж бесоблачным удо-

поддествием, она направлялась железной рукой Менухина-отца: "После заиграки Вы занимаетесь два часа — сонаты Моцарта требует большой работы, затем будете репетировать с Иегуди до полдника, после чего можете прогулять часок и опять продолжить репетицию".

Покажу, и назван бы Иегуди Менухина самым интересным скрипачом современности. Интересным, потому что он живой человек. Он не машина, у него бывают взлеты и падения. Он не создает себе монументальности исполнением салонных пьес. Дайте ему сонату или концерт Баха — и он в раю, как, впрочем, и его соулmates. Сотрудничая с ним, я стал замечать, что иногда исполняемая музыка не захватывает его. Да и как может человек, которого Барток восхвалял как своего идеального исполнителя, высказывать крайнюю снисходительность концертом Пашчинни! Иногда Иегуди получает плохие отзывы в прессе. Мне неизвестно, знает он их или нет, — он непронышасм. Перед началом одного концерта Иегуди, улыбаясь, рассказывает, как его только что изрубили, первичает ли он перед выступлением. Он ответил: "Нервничает только критика".

Иегуди никогда не упускает возможности поиграть квартеты и фортепианные трио с друзьями. Однажды мы играли трио с ним и с Казальсом до четырех утра у Эммы Герхардт — Луис Кашнер и я смеялись друг друга у фортепиано.

Сегодня, в свои сорок лет, Иегуди продолжает также владеть публикой. Необыкновенный успех в детстве, напряженная жизнь вундеркинда, лесть, окружающая его со всех сторон, не стали помехами на его пути.

В 1929—1939 годах я играл с такими превосходными скрипачами, как Миша Эльман, Натан Мильштейн, Альберт Саммонс, Макс Ростал, Ида Гендель и многообещающая Ида Керси. И еще одареннейший мальчик Йозеф Хассид умерли в молодом возрасте. Я бы сказал, что Хассид, за исключением Менухина, был самым блестящим юношей, которого мне когда-либо приходилось слышать. Он был Фишером-Дискау среди скрипачей.

На мой вопрос, легче ли научиться играть на виолончели, чем на скрипке, виолончелисты отвечают категорически отрицанием. Но мне кажется, что, несмотря на численное преобладание скрипачей, хороших виолончелистов все же больше. Во всяком случае, на моем пути виолончелистов встречалось больше, чем скрипачей.

чей (конечно, я имею в виду хороших, плохих и просто забытых): Эмануил Фейерман, Гаспар Кассадо, Галермина Сужия, Гисе Кидлер, Пьер Фурцо, Ран Гирбуола, Йозеф Шустер и, конечно же, великий Кизальс, с которым мне суждено было играть позже.

Фейерман обладал тяжелой, равной скрипичной технике Яша Хейфеца. Впервые он предстал перед публикой Лондона в трио со Инабелем и Карлом Фленем. Не в течение ряда лет о его собственных больших концертах критике отзывалась несколько прохладно, что он решил больше не ездить в Англию. Триумф пришел с "Дол Кизалом" Рихарда Штрауса под управлением Тосканини, который настоял на участии Фейермана и его концерте. Это было незабываемое исполнение. На следующее утро я позвонил Фейерману и сказал, что наконец-то он "подобрал ключ к двери". Тосканини был от него в восторге, а газеты восторгом выражали свое восхищение. К сожалению, это были последние гастроли Фейермана в Англию. Вскоре он поехал в Соединенные Штаты и остался там, так как в Европе разразилась война, и Фейерман, будучи евреем, не мог вернуться в Европу. Смерти тяжелобольного Фейермана сообществом извещено, что напуганные зэсташими его отец, музыкант, мыть голыми руками каустической содой тротуар перед своим домом.

Выступления с этими прекрасными артистами навсегда останутся в моей памяти, но вместе с тем при воспоминании о многих концертах в Уилмор-Холле меня бросает в дрожь.

Помню, как скрипач третьего ранга спросил меня на первой репетиции, кого из скрипачей пользуется наибольшей популярностью в Лондоне. После минутного размышления я ответил, что, пожалуй, больше всего в Англии любят Крейсера. "Прекрасно, тогда я буду играть в стиле Крейсера". Несомненно, в Париже он играл бы в стиле Тибо.

Ночью 10 мая 1941 года одна-единственная зажигательная бомба полностью разрушила наиболее любимый концертный зал в мире — Кункс-Холл. В моей памяти живут воспоминания о проведенных там концертах с Элизабет Петберг, Луизолиной Джаннини, Фридой Хемпель, Фридой Лейдер (единственный концерт, который она дала в Англии), Элизабет Шуман, Рита Гинстер, Ио Винсент из Голландии и Трианги и Николаски из Греции.

В этом союзе моя любимицей была Элизабет Шуман, очаровательнейшая личность. Не пеняя, как и она сама, казалось, излучало сияние.

Они цела, улыбаясь.

Распеваясь перед концертом и с трепетом вслушиваясь в малейший крик в своем голосе, Элизабет накладывала на упражнения слона: "Да, дорогой, вот это профессия!", и потом ли-мажорное ариетто: "Для чего мы это делаем?" Но на сцене все ее волнения отступали перед неподдельной радостью пения.

С большой мудростью она выбирала песни, которые легко и естественно подходили к ее голосу. В опере она предпочитала Сюзанну и Софи Электре и Фиделио. В концертах она исполняла "Фальсту" Моцарта, "Баркаролу" Шуберта, "Поручения" Шумана, "Серенаду" Рихарда Штрауса. Конечно, эти песни были написаны для нее, и, слушая их теперь, и каждый раз вломинию Элизабет. Я не хочу этим сказать, что репертуар ее состоял из одних только радостных и легких песен. Действительно, она избегала петь "Молодую монахиню", "Карлика" Шуберта и подобные драматические песни, но точно по моему совету так трогательно "Любовь и жизнь женщины" или исполнить таким глубоким чувством и умиротворенностью "Ночь и день", "Ave Maria" Шуберта, "Заятра" Р. Штрауса.

Слушая сейчас паву сормеситута замет, оуматонского цитона "Любовь и жизнь женщины", и порожьюсь: ведь во время записи Элизабет было не меньше шестидесяти лет. В сравнении с остальными вокалистками ее певческая жизнь была намного длиннее по причине безупречного владения голосом. С возрастом диапазон голоса уменьшался, но серебристый тембр от этого не страдал. Если как-нибудь песня требовала от Элизабет форсированья, она просто вычеркивала ее из своей программы. Репетируя "Вечную весну" Вольфа к своему последнему концерту в Лондоне, Элизабет призналась мне, что песня стала для нее неисполнимой. "Но она стоит в программе! Что же мне делать?" Мы попытались свикать ее на полтона. Элизабет полонриительно посмотрела на меня: "Что ты об этом думаешь?" Не колеблясь, я посоветовал ей вычеркнуть песню из программы, и она мгновенно пропикла: "Mein Sebald! Вот теперь я смогу наслаждаться концертом!"

Однажды мы возвращались в Лондон с воскресного концерта в Нипкасте. Воскресенье жеждодорожные

1 "Скрываю, чье!" (там.)

путешествия в Англии шкода не доставляли мне особого удовольствия: поезда переполнены, на линии вечное неисправности, вагон-рестораны отсутствуют, словно пассажиры должны воздерживаться от пищи в святое воскресенье, а эти поездки были особенно мучительной. Внезапно Элизабет спросила меня, что делают в эту минуту X и компания. N и компания был нашим концертным агентом. Мил представил себе, как он (не выходя из имени агента, ибо он наш близкий друг) находится у себя дома в то время, как мы испытываем всевозможные неудобства, путешествуя и выступая в концертах. Я ответил Элизабет: "В эту минуту он спит". Прибыв в Лондон в подполночь и не найдя такси, я схватил сумки и бросил в метро в надежде ухватить на последний поезд. Случаясь по лестнице, я услышал за спиной голос: "Джеральд! Джеральд!". В толпе стояла Элизабет. "N и компания", — сказала она и опустила голову на ладонь, притворяясь спящей.

Финал наступил несколько дней спустя, на вечер песен Шумана в Сендрал-Холле в Восточном городе. Концерт устраивал N и компания. Мы уже приближились идти на сцену, как вдруг N появился из-за занавеса и громко и выныжно промолвил: "N и компания не спят сегодня вечером". Для меня до сих пор остается загадкой, каким образом достигли пьеса немойшей шутки ушей N и компании.

Шуман была не способна на близкие чувства, и я не помню, чтобы она о ком-то говорила плохо. Вера класс пелась в Институте Кертика в Нью-Йорке, Элизабет приглашила погостить мою подругу Лисе Асконис. "Заигра, — сказала ей Элизабет, — в Таун-Холле дебютирует молодой певец из Вены. Ее црозванди второй Элизабет Шуман, она носит такую же причёску, и, конечно, она мне подражает, что вовсе мне не нравится. Она даже начинает программу с Моцарта, как и я. Мы не пойдём". Но на следующее утро Элизабет пела и щебетала, как птичка. "Да, дорогая моя, мы идем слушать Ирмагари Зеефрид сегодня вечером". Как мне рассказывала Лисе, Элизабет не слишком восторженно приняла песни Моцарта, но вот пьеса сделала "Ночь и сон". "Это прекрасное пьесе, и пьесе, что в лучшие мои дни я пела так же". А когда Зеефрид исполнили написанные для нее Священныи мотеты Хитлемеита, Элизабет восторженно зааплодировала: "Я был никогда не смогла так спеть эти песни!" Она поспешила к артистической, чтобы заключить Зеефрид в объятия. Можно представить себе радость молодой певицы.

Появившись на сцене, Элизабет Шуман согревала сердца слушателей своей лучезарной улыбкой, обаянием и простотой. Залу мгновенно передавалась та радость, которую Элизабет испытывала от пения. Исходящая от нее *joie de vivre*<sup>1</sup> достигала последнего ряда галерки, и слушатель был уверен, что это делается не ради эффекта и что ничего он не просто отбросил вечернего платья. Он чувствовал, что Элизабет окружена ореолом истинной женственности, и от всего сердца мог бы подтвердить ему это.

В те годы образовался "Лондонский музыкальный клуб", руководимый Джеймсом Форсайтом. Артисты выступали здесь бесплатно, а слушателей привлекала не столько музыка, сколько возможность показать свои наряды. От певцов ожидали исполнения популярных оперных арий, от скрипачей — пьес Крейсера и Сараште, от пианистов — ми-бемоль-мажорного Ноктиурна и ля-бемоль-мажорной Баллады Шопена и Венгерской рапсодии Листа; впрочем, на скрипачскую арию Баха не накладывался запрет, так как она была легко узнаваема. Но струнные квартеты и камерная музыка в любой форме были *retrograde non grata*<sup>2</sup>.

На одном из этих вечеров я услышал гелора Джона Маккормака в сопровождении Эдвина Шнейдера. Нетребовательность, дружелюбие и полная естественность великого артиста покорили меня. В тот вечер он исполнил несколько песен и был далеко не в лучшей своей форме, но я знал его голос и его необычайные возможности по сотням пластинок. Мы вновь встретились спустя пару дней. Мэди Равендейл попросила Маккормака прослушать молодую певицу, которой я аккомпанировал. Джон подошел к роллю и перевертывал мне страницы. Это был "Лучший свет" Шумана. Маккормаку оказалось не присуще лицемерие, и он сказал первое, что пришло ему в голову. Вместо того чтобы похвалить певицу, Джон выпал: "Как прекрасно аккомпанирует Джеральд!" Прощаясь, он шепнул: "На днях ты похвалишь меня".

В 1938 году я аккомпанировал Маккормаку в его прощальном турне по Британским островам. Мы встретились для репетиции, но после двух или трех песен он воскликнул: "Какого черта мы репетируем?" Пожалуй,

<sup>1</sup> Радость жизни (*убрано*).

<sup>2</sup> Нежелательные вещи (*убрано*).

это было найдет последней репетицией. Даже перед концертом в Ройал-Альберт-Холле, где ему предстояло петь "Rachis angelicus" Франка с обличительным басом и оркестром, он отказался идти в зал и репетировать, всю репетицию вместо него пропел я.

Перед первым концертом наших гастролов где-то на севере Англии я постучал в дверь Маккормака, чтобы сообщить о своем прибытии. "Какого пера тебе нужно?" — приветствуют он меня шепотом. В день концерта Джон разговаривал только шепотом, и это было очень разумно, так как он любил поговорить.

Иногда Джон Маккормака упрямился в исполнении популярных и бинальных произведений, хотя его "кофетки" появлялись только в конце программы. И Фрид Крейслер завершил концерты своими пьесами, но ведь до этого он исполнил Тюрниш, Моцарта и Бетховена. Программа Маккормака строилась следующим образом: вначале исполнялась музыка Генделя и ранние английские или ирландские песни, за ними следовали немецкие Liebes, включившие по крайней мере одно или два произведения Вольфа, третья группа состояла из песен и романсов Стэнфорда, Парри и Рахманинова, а в предсудительную последнюю группу входили оживительные народные мелодии. И кто мог сравниться здесь с Джоном Маккормаком? Он исполнил их с такой же безупречной техникой и искренностью, как моцартовскую арию Дона Оттавио. Как и Джон Коутс, Маккормак использовал в своем пении ритм естественной разговорной речи. Примеры этого можно услышать в записях "Сказки огня" Мериканто и "Она шла по ярмарке" Герберта Хьюза.

Джон обожал споры, и невозможно было предугадать, чью сторону он возьмет — это зависело от времени дня и настроения. По его словам, в один день он мог быть более ирландцем, чем все ирландцы, а в другой — более британцем, чем все британцы. Однажды на знаменитом обеде прекрасная соседка спросила Джона: "Я полагаю, вы, как и все ирландцы, интересуетесь политикой?" После этого Джон не прервал высказывать ей свое мнение о некоторых членах правительства. "А что вы думаете о министре иностранных дел?" — "Паньшешный болван!" Задыхаясь от смеха, собеседница вылакала из себя: "Это мой отец!" Несколько минут Джон хранил молчание.

Для Джона не существовало компромиссов — он любил или ненавидел. Он называл вещи своими именами. На вечеринку после концерта в Дерби, где Джон

часто выступал для Красного Креста, без притягательной вышней начальнической позы и вел себя неподобающим образом. "Уйдите и оставьте меня с моими друзьями", — сказал ему Джон. Дело происходило во время войны.

На вечеринках, когда пламенная река, чувство времени исчезало. В манчестерском отеле "Мидленд" к нам присоединились Фэй Комpton и Стивен Поттер. Примерно через час Стивен выскользнул из комнаты и, позвонив мне от портье, попросил, ссылаясь на утреннюю радиопередачу, извиниться перед Джоном. Встретившись с Поттером через пару лет, я напомнил ему о нашей вечеринке. "А вы знаете, — сказал он, — на следующий день, проснувшись позже, чем обычно, в студии я обнаружил, что читаю вместо моего текста телефонище счета из отеля "Мидленд", которые я ненароком захватил с собой. Хотелось бы мне знать, сколько людей пропустили в тот день свои поезда!"

Гастролируя с Джоном, невозможно было избежать полдюжины бдений, но в Лондоне я отказывался от них под разными предлогами, так как с утра мейп уже ждала работа. Я не мог сказать Джоону, что хочу лечь спать пораньше, и приходилось лгать ему. Джон всегда верил мне, и его искренность и прямота заставляли меня стыдиться самого себя. Он не способен был солгать и никогда не позволял себе роскоши самообмана. Когда я спросил Джона, нравится ли ему петь в опере, он ответил: "Совершенно не нравится. Я никомушенький актер". Находя Джона в прекрасной форме, я удивился его решению больше не петь в Америке, на что последовало: "Я потерял там свою публичку".

Сколько теноров в мире могли бы сравниться сегодня с этим человеком?

Чувство зависти было ему неизвестно. Он заявил, что если и не слышал Карузо, то не имеет представления, как должен звучать настоящий тенор.

Однажды Джоону предстояло выступить на сцене "Ковент-Гарден". В дверь его артистической послучал Эрнесто Карузо.

— Что ты здесь делаешь, Эрнесто?

— Неужели ты думаешь, что я позволил бы тебе выйти на сцену, не пожелав успеха?

— Очень лестно услышать такой комплимент от первого тенора мира.

— С каких это пор, Джованни, ты стал баритоном?

Тысячи слушателей, присутствовавшие на процаль-



ном концерте Джона Маккормака в Ройлс-Альберт-Холле, никогда не забудут его. Он начал концерт со старинной немецкой народной песни "All mein Gedanken die ich hab"<sup>1</sup>. О ней упомянул в своей статье Эрнест Ньюмен: "Нам следовало бы всем подняться с мест и шепотом эту песню Маккормаку".

## ГОДЫ ВОЙНЫ

...В начале войны я жила в студии со стеклянной крышей, на Мериленбуун-Хий-стрит (не могу похвастаться, что был обитателем Мэйфера, поскольку находилась на две сотни ярдов севернее этого прекрасного квартала). Я не был уверен, что тонкий слой стекла сможет защитить меня от удачно направленной бомбы, и, совершив стратегический маневр, переехала к родителям Энид в Бекевхэм, район, на котором не замедлили сосредоточить свое внимание немецкие воздушные силы.

Все пребывало в неизвестности. Закрывались концертные залы, театры. Зайдя в концертное агентство Иббса и Тиллетта, я увидела Эммы и Джона Тиллетт, занятых лихорадочным расторжением всех контрактов.

Я вступил в ополчение.

Но вот возникли две организации: E. N. S. A. (Entertainments National Service Association)<sup>2</sup>, обслуживающая действующие войска и военные заводы, и C. E. M. A. (Council for the Encouragement of Music and the Arts)<sup>3</sup>, организующая концерты в госпиталях, бомбоубежищах и на предприятиях. Скоро мне дали понять, что я могу бы принести больше пользы, находясь под началом этого командования, чем выкапывая взвод и вперед по плану. Когда я ушел из ополчения, мои боевые товарищи вздохнули с облегчением, сказав мне на прощание, что, возможно, я буду представлять меньшую опасность, сидя у дома, чем стоя с ружьем на посту.

Музыканты с большим воодушевлением принялись сотрудничать с E. N. S. A. и C. E. M. A. Когда нас посылали за границу, мы обязаны были носить военную форму. Завидев мой представительный штаб,

<sup>1</sup> "Все мысли, что есть у меня" (нем.).

<sup>2</sup> Национальная ассоциация по обслуживанию представителей.

<sup>3</sup> Совет по поддержке музыки и искусства.

солдаты прижимали меня за полковника, замирали на месте и отдавали честь. Не мог же и казнить к каждому из них и объяснять, что я не офицер! И прищипывал пощечины и спешил дальше во избежание раскрытия обмана.

Однажды Би-би-си заключила со мной договор на серию радиопередач об артистах, которым мне пришлось аккомпанировать. Я постараюсь рассказать о некоторых сторонах моей работы. Майри Хокк, послушав одну из этих передач, предложила мне выступить с лекцией в Национальной Галерее. Она сказала, что мой изысканный юмор (я лишь повторяю ее слова) внесет разнообразие в привычный распорядок концертов и вызовет улыбку на лицах усталых воинов. Так передо мной открылось новое поле деятельности. Позже я расскажу об этом подробнее.

Между концертами, преподаванием и воздушными налетами я начал писать книгу. Уолтер Истмен, музыкальный издатель, предложил мне изложить на бумаге идеи об аккомпанировании. Я окрестил эту попытку "Нестыдливый аккомпаниатор". В свободные минуты и во время редких — очень редких — уик-эндов и выбрасывал па клочках бумаги проходящие в голову мысли.

Определение "нестыдливый" было навеяно вопросом, который часто мне задавали, принимал его за удачный юмори́зм: "Когда же Вы станете советом?" Этими словами неизменно встречала меня любимая тетушка, я признавался они не так уж доброжелательны. В течение сорока лет, вплоть до ее безвременной кончины в возрасте ленинства трех лет, я тщетно пытался объяснить ей, почему я все-таки предпочитаю оставаться аккомпаниатором.

В один прекрасный день моя маленькая книга была закончена. Прием, который ей оказали пресса, превзошел все мои ожидания. Старейшина наших критиков Эрнест Ньюмен похвалил ее еще хвалебные и остроумные статьи в "Санди таймс". Его затронуло мое высказывание о "критиках, сидящих в задних рядах партера". Он парировал удар: "Как неверно представление о том, что мы спим! В течение многих лет я пытался уснуть на концертах, но, увы, мне никогда это не удавалось".

О приезде Казальса в Лондон и о его намерении пригласить меня в качестве партнера и был поставлен в известность я несколько недель до его прибытия. Можете себе представить, что это для меня значило! После шести лет добровольного пребывания во мраке солнца вновь ясное, и я буду играть величайшему музыканту наших дней. Это был самый грандиозный контраст, когда-либо experienced мной.

2 июня 1945 года у меня был утренний концерт с Робертом Ирвином, а днем в Национальной Галерее мы с женой впервые встретили и сервиз релативит с Мазастро. Казальс тепло встретил меня, раскурил трубку, и мы начали играть. Для меня самой трудной частью программы была Соната ре мажор Бетховена (Op. 102, № 1), созданная в последний период его жизни, — великое произведение с шампанской первой частью, с последующим *Adagio con molto sentimento d'affetto* и завершающееся фугой, от которой волосы встанут дыбом. Мне не приходилось исполнять эту сонату публично, и я работал над ней как дьявол, узнав, что она стоит в программе. Это крепкий орешек, требующий от исполнителя безупречного чувства ансамбля и тонкой реакции. Вторая часть, на первый взгляд не представляющая особой трудности, начинается благополучной меланхолической темой с тонкими динамическими нарастаниями и спаданиями в каждой фразе, которые должны одинаково исполняться музыкантами. Если один из них выделит эти нюансы больше, то пропорция произведений нарушится и музыка потеряет смысл. Нашу совместную работу Казальс начал с этой части. Он пел на своей виолончели, а я припал к клавиатуре, весь пачеку, опущен в каплях своего дуну. Мы играли молча.

Сыграв около двадцати тактов, Казальс внезапно прекратил играть, отложил виолончель в сторону и сказал, глядя мне прямо в глаза: "Я очень рад". Хочу подчеркнуть, что для исполнения он выбрал не замысловатое построение фуги или драматическую декламацию первой части, а простую мелодию хорала, которую, по крайней мере первые двенадцать тактов, мог бы прочесть и шестой любой дилетант.

Для Казальса, как и для всех великих артистов, музыка была важнее всего — важнее человека. В наши дни музыканты любят поговорить о том, что они преданно исполняют замысел композитора, но в девяносто девяти случаях из ста исполнители думают только о себе и

предыдущают общению публики с композитором. В некоторых случаях это объясняется эгоцентризмом исполнителей, для которых музыка служит лишь средством самовыражения; большинство же мешает страх, техническое несовершенство, потеря контроля над собой; они вынуждены думать слишком о многих вещах, а в результате страдает музыка. Перед Казальсом не стояли такие проблемы, он был совершенным мастером своего инструмента. Это и было для него точкой отсчета. Он начинал с того, что для многих музыкантов являлся запертым замком. Казальсе способен стать alter ego композитора, проникнуться его мыслями и чувствами. Я ощутил глубину его проникновения, когда в артистической перед началом концерта он прочел фразу из произведения, которое нам предстояло исполнить. Внезапно, прекратив речь, он посмотрел на меня, взгляд новинный до глубины души, в глазах его стояли слезы: "Как это прекрасно! Как это прекрасно!"

Годы спустя я исполнял "Земный путь" с Фишером-Дискау в старой церкви в Праге. Казальсе сидел в первом ряду и был покорен теплею молодого человека. Позже в своем кабинете он беседовал с нами о необходимости быть скромным, всегда помнить, что мы служим музыке, что талант исходит от бога.

Он говорил так пространно на эту тему, что Фишер-Дискау спросил меня потом: "Может, ему показалось, что я самозадет?" Но Казальсе был далек от этой мысли. Его глубоко тронуло мастерство выдающегося исполнителя, и он вдохновился им проповедь по Библии от Казальсе. Это прекрасное евангелие, и каждый музыкант должен был бы присутствовать его. Возможно, в нем разгадка величия Казальсе.

Турно по Англии стало первой посольской поездкой Казальсе, и его номер в гостинице играл роль второго японского посольства. Я рассказал ему о Жорже Кисмаисо, который, увидев на Версальской мирной конференции импозантную фигуру Игнацы Падеревского, спросил, кто это такой. Узнав, что это великий пианист, старший премьер-министром Польши, Кисмаисо воскликнул: "Quelle chose!" Одно было несомненно — из-за общения с соотечественниками Казальсе меньше времени уделял релаксации, а перед концертом в Честер мы успели лишь бегло просмотреть программу, которую до того нам играть не приходилось.

Политические взгляды и свойственное Казальсе

<sup>1</sup> "Какое изобретение" (франц.)

примодушие не позволяли ему смириться с режимом Франко, и он поселился в Праге, близ Пернатльня. Там и я Пуэрто-Рико он проводит свои фестивали. Двери его были открыты для всего мира. Пятнадцатилетно к этому святому благовещию действовало на души, и для этого стоило найти время и возможности.

Музыку, которую творил Казальс, описать нельзя. О его человечности и сердечности у меня остались незабываемые воспоминания — слова на петроградском земпларе виолончельных сонат Бетховена: "Классическое наслаждение!" — и его подпись. А весточка, которую он послал с моим молодым другом Эйтин Кроксфорд, занимавшейся с ним в Праге! Казальс сказал ей: "Пожалуйста, передайте мой привет таким-то и таким-то, мой поклон таким-то и таким-то и мою любовь, понимаете, мою любовь — Джеральду Муру!"

...История повторится (по крайней мере для меня): мои виолончелисты вновь победили количеством моих окрищаний. Против Йозефа Сигети, Шимона Гольдберга, Макса Ростата, Иды Гендель (все — первоклассные скрипки) выступали — помимо Казальса — Фурье, Тортелье, Канарра, Шустер, Энтони Сала, Нельсона, Ойзенберг и вилайские виолончелисты Энтони Нини и Джеймс Уайтхед.

После трансляции по радио сонаты Рахманинова, где и аккомпанировал первоклассному виолончелисту Джамми Уайтхеду, мне пришла вышедшее письмо Бенно Мойсейевич. Он писал, что уже давно не получил такого удовольствия, какое ему доставило наше исполнение. Бенно — один из лучших моих друзей, и я уверен, что он не стал бы шутить этого, не думай так искренне. Тем не менее известный интриган все-таки не удержался, чтобы не добавить в конце: "Кстати, у этой сонаты есть и фортешишная партия, но мне так и не удалось ее услышать". В ответном письме я благодарил Бенно за великодушное послание и добавил, что, насколько мне известно, он чисто проигрывает это сочинение, но "...возможно, тебе так и не удалось послушать его со стороны, и, следовательно, ты слушал партию виолончели впервые в своей жизни".

Я много сотрудничал с Игудой Мелухином (это было до того, как его окружило теперьшнее количество пикистов), и мы часто выступали вместе. В то время Игуды "Гейнсборо пикчерс лимитед" решила снять фильм о Паганини, и музыкальную дорожку предложи-

ти записывать Менухину. Ажкомпаширует ему, я поинтересовался у одного из директоров картинной, кого же выбрали на роль Паганини. Я представил себе худощавое бледное лицо, длинные черные волосы... Мне довольно откровенно сказали, что выбрали актера, в которого все вудвортекиевские девочки митовского влюблены; это был Спарт Грэдлер.

...Певцы, я говорю это с глубокой благодарностью, всегда были со мной. Я приобрел нового друга, когда великий датчанин Аксель Шюц прибыл в Лондон для записи "Прекрасной меланхолии". Сейчас я полагаю, что Аксель Шюц был одним из самых скромных теноров, встретившихся мне. Он не всегда говорил лишь о себе, он не сообщал, где был или куда намеревается ехать, он не рассказывал о своих успехах и о полученных орденах. Он был тихим, скромным, а это просто девятитно для тенора. Во время немецкой оккупации Дании Аксель Шюц участвовал в Сопротивлении, и после войны шед перед ним открывал блестящую карьеру. Его лондонские рецензии были прекрасными, он заменял Питера Пирра в "Поругании Лукреции" Бриттена в Глайдборне, исполнил свою партию на безукорысленном швейцарском языке. Он имел невероятный успех на первом Эдинбургском фестивале в 1947 году, и внезапно все рухнуло — у Шюца обнаружили опухоль мозга. После опасной операции и долгого выздоровления Аксель Шюц заново учился ходить, разговаривать, петь, и в настоящее время он один из наиболее известных преподавателей вокала в Северной Америке.

## КЭТЛИН ФЕРРИЕР

Все помнят триумфальное восхождение Кэтлин на артистический Олимп. О ней много писали: Хэмилт Хэмилтон, один из самых преданных ее друзей, опубликовал две книги о творческом пути Кэтлин; сестра Кэтлин, Уттифрид, написала ее биографию; Невилл Кардус издал книгу "Кэтлин Ферриер. Воспоминания", в которой собраны рассказы Бруно Вальтера, Джона Барбиролли, Роя Хендерсона и других ее близких друзей. Что можно добавить к этому? Мне предложили написать мемуары. Какой бы неинтересной гни казалась моя жизнь, без Кэтлин Ферриер она была бы неизмеримо беднее.

Во время войны распространились слухи о девуш-

ке с исключительно красивым голосом, поющей на заводах в концертах С. Э. М. А. Ее утешал Малькольм Сарджант и настоял на ее приезде в Лондон. В первый раз я встретился с Кэтлин Ферриер в 1948 году.

Она слышала меня в одном из лондонских концертов, и, благословит ее господь, моя игра произвела на нее впечатление. Наш первый совместный концерт состоялся в Льюисе (графство Сассекс). Поскольку она замечала заболевшего певца в последнюю минуту, мы не смогли встретиться заранее. Кэтлин была так скромна, простодушна и нечестолюбива, что, увидев меня влодющим в поезд, забилась в угол другого купе. А в Льюисе ждала, пока я покину станцию, чтобы отправиться в концертный зал. После она меня спросила, доволен ли я ее пением, и если да, то не расскажу ли об этом мистеру Тиллетту? Это очень помогло бы ей. Я не просто был доволен — я был восхищен, хотя видел, что ей не хватало внутренней уверенности, т.е. чего и голос, и красота ее не производили должного впечатления. Она не умела благодарить за эмпатическую, входящую и уходящую со сцены. В импровизируемых концертах военных лет невозможно было приобрести артистический опыт, и мистер и миссис Тиллетт посоветовали ей обратиться к Рою Хендерсону, человеку, который помогал бы ей в создании ее собственного, естественного стиля.

После концерта в Льюисе Кэтлин и я стали друзьями, но, будучи критически настроенным другом, возлагавшим на нее большие надежды, я совершенно того не замечая, начал ей надоедать. Приспокоившись восхищением, я вконец расслабился о Кэтлин Ричарду Келлетту осенью 1948 года. К моему удовольствию, он тепло отзывался об исполнении ею Баха, Глюка, Генделя и Пёрселля, "Песен умерших детей" Малера и симфоний мессы Баха. "Но, — добавил он, — если судить ее по высочайшим меркам, она все еще находится на подступах к *Meister*". Что побудило меня передать его высказывание Кэтлин? Похожий поступок был неопределимо глупым с моей стороны. Возможно, я представил себе, что это пойдет ей на пользу, но результат был прямо противоположным. Мои слова смутили ее и бросили тень на наши взаимоотношения. Я понял свою ошибку, когда вскоре позвонил Кэтлин. Она спросила: "В чем же я провинилась на этот раз?"

Мы не виделись в течение нескольких месяцев, пока она гастролировала в Америке с Джоном Ньюмарком. Но после перерыва, казалшегося мне неслыханным,

мы вновь встретились, и я мог сказать Кэтлин, что ее исполнение цвел Шуберта и Брамса благодаря вдохновляющему влиянию Бруно Вальтера чудесным образом достигло зрелости. Кэтлин знала, что я не способен даже мерить или дышать, когда дело касается музыки, и дружба наша стала еще крепче. Размышляя о выставках, достигнутых этой девушкой, кажется невероятным, что за каких-то четыре или пять лет она превратилась из провинциала в королеву Lieder.

Голос Кэтлин был прекрасным от природы, его не приходилось культивировать и петь, словно оракул-реальный цветок, он лился из ее горла, как кристально чистый родник. Голос ее был теплым, свежим и трепетным. От его истеричности и человечности захватывало дух. В нем не было ничего от традиционной "роскоши", которая порой характерна для швейцарского органоидного контральто.

Джон Маккормак часто говорил мне, что Карузо не тенор, но мужчина с высоким голосом. Точно так же и воспринимаю Кэтлин: не как контральто, но как женщину с глубоким, низким голосом. Я далек от мысли ограничить этим ее возможности, ведь я слышал ее блестящие верхние "ли" в "Геронтии", но за ними, как и за верхними нотами Карузо, ощущалась величественная глубина, придающая им дополнительное богатство звучания.

При сопоставлении имен Карузо и Ферриер может возникнуть недоумение. Я полностью сознаю, что в лице итальянского тенора нам было дано услышать сверхъестественный голос, ставший легендарным. Кэтлин могла завоевать славу одним лишь звучанием своего голоса, поскольку это был идеальный инструмент, которым она мастерски владела. Тем не менее было бы безосновательно утверждать, что подобных голосов не было и не будет. В прошлом встречались великолепные певцы контральто, чьи голоса звучали столь же прекрасно, как и голос Кэтлин. Но голос Кэтлин оставлял неизгладимое впечатление своей высокой духовностью. Ее послание было простым, ясным, правдым и шло прямо к сердцу. В этом секрет магической славы, окутывавшей ее имя.

История возвышения Кэтлин была волнующей сказкой и сегодня кажется ее близким друзьям сладким сновидением. Оглядываясь на прошлое, я не понимаю, почему же нас не преследовал страх, что лето, спущенное ей, окажется слишком коротким.

Кэтлин Ферриер прославилась во всем мире как



одна из прекраснейших певиц своего времени, но для нас, в Англии, она была чем-то бѣлым — она была извѣстна. У нас есть дирижеры и пианисты, достигшие международной извѣстности, но довольно трудно назвать отечественного камерного певца, современника Кэтлин, которого можно было бы причислить к этой категории. С появлением Кэтлин все изменилось. Слова "нет пророка в своем отечестве" к ней не относятся, ведь нам, в ее родной стране, не потребовалось много времени, чтобы понять ее значительность, и никто не оспаривал ее превосходства.

В Вене, Милане, Париже, Амстердаме, Нью-Йорке, Копенгагене все приветствовало и прославляло это дитя Англии, розу из Ланкашира.

Трудно удержаться и не вспомнить, многие ли из нас устояли перед проникновенной игрой Кэтлин, не поддаваясь ей и не изменяя себе. Для Кэтлин это испытание было намного тяжелее по причине своей внезапности. Она стала известной в одно мгновение. Но голубокожуристая высота, которой достигли Кэтлин, не изменила ее: она изумлялась этому чуду и иногда недоверчиво смеялась над девушкой с телефонной станции, прерывавшейся в эфире. Такие простота и искренность исключали всякую мысль о соперничестве у тех, кто дольше находился в игре и был опытнее Кэтлин. Некоторые из певцов великодушных контральто — Глэдис Ришл, Пэмси Оване, Мирджора Томас — были лучшими друзьями Кэтлин, а Астри Десмонд, давно уже завоевавшая уважение публики, написала ей ласковое письмо, когда Кэтлин замесила ее в Манчестере.

Кэтлин и в самом деле вызывала расположение и любовь. Она влекла к себе людей, как снег собирает мошек, ничего не требуя взамен, здесь не было и намека на ухаживание. Она не была испорчена. Мы шли к Кэтлин потому, что хотели быть рядом с ней и смеяться вместе с ней. Обиженные Кэтлин не только привносили нас к ней, но и обещали окружающих ее людей друг с другом.

Чистая душой, всегда готовая к смеху, тем не менее Кэтлин сознавала свою значительность. В первом концерте во время нашего турне в Голландия — это было в Роттердаме — она пожаловалась на сквозняк на сцене. "Я боюсь простудиться", сказала она мелкому менеджеру. Он опротестно ответил: "Вы в великолепной форме для сегодняшнего концерта, а это все, что меня интересует". — "А меня интересует мое будущее. Нынешний концерт — первый и наименее важный в

моем турне. Окна должны быть закрыты, или я не спую ни одной ноты».

Кэтилин отнюдь не считала концерт истинно по-избегающим значащим, но этот человек заслужил столь жесткое обращение.

Полобное опущение своей значимости присуще истинно великим людям, и это не имеет ничего общего с тщеславием, которым иногда прикрывается посредственность. Я чувствую сегодня такую значительность в Вистории де лэе Анхелес и Дитрихе Фишере-Дискау, что ни на йоту не умаляет скромности этих искателюй истины и не делает их менее человечными по отношению к своим друзьям. Избыток чувства собственного достоинства у них своего рода самоубийства.

Величие внутреннего мира Кэтилин отражалось и в ее повседневном поведении. Она не растрачивала свои силы на пять или шесть выступлений в неделю, хотя Эмми Типпст без труда могла закончить ее книжку для антажементов. (Вен Дэвис это обязывает певцов, соглашаясь на любые предложения, коммюнионщиками, всю ночь в день мотавшимися в места на место.) Кэтилин слишком серьезно относилась к своей работе, чтобы следовать по такому недостойному пути, и еженедельно оставляла для себя три или два дня отдыха и заботы. Таким образом, она всегда была в лучшей своей форме, и каждое ее выступление становилось заметным событием. В результате этого гонорар Кэтилин поднялся до тысяч, в которых не мог мечтать ни один из предшествовавших ей британских певцов. Она ожидала ответственного выступления с возбуждением скаковой лошади, но это было волнение, не замутненное страком; беспокойство и боязнь, от которых страдают столько артистов — и великодушных артистов, — были ей незнакомы. Она ощущала полную уверенность в себе и своей вокальной технике, но благодаря ее тактичности к безудержному поведению уверенность эта проявлялась без малейшего намека на самовольство.

Мои чувства к Кэтилин выражены в записке, которую я пошлю ей по окончании трехнедельного турне;

"Посещение Голландии вместе с Вами было для меня истинным удовольствием — я никогда не чувствовал себя так спокойно и счастливым с другими певцами. В поездках, когда два человека вынуждены постоянно сталкиваться, возникающие маленькие стычки и недоразумения легко становятся причиной временного разрыва в человеческих отношениях. Ничего подобного с Вами не произошло. Я искренне чувствовал себя счаст-

людям все это время — всецело благодаря Нашему ошеломительному характеру, неизостижности и непримиримости... Но и еще ничего не сказал о том безмерном шлождении, которое доставил мне Ваш самозваный успех. Вы пелы блистательно, и я счастлив, что имел удовольствие разделить с Вами этот триумф. Да будет длиться наше сотрудничество многие предстоящие годы!"

Это было написано в 1950 году. Оставалось лишь три года.

Последние выступления Кэтлин наиболее ярко запечатлелись в памяти. В европейских концертах она пользовалась достойной поддержкой полдержкой Феликса Сюрра. Америка же была слишком далеко, и Кэтлин, к ее сожалению, вынуждена была отказаться от поездки. Я был свидетелем захватывающего дух восторженного приёма, который вызвало ее исполнение Lieder в ФРГ, сенсации в Париже, где публика напомнила искристое шампанское. Но, может быть, двумя наиболее волнующими ее концертами были вечер в Норманском соборе в Питерборо (она расстроилась еще до своего появления Рапсодии для альты с хором Виралса) и ее последнее выступление вместе со мной в Лондоне в Райн-Фестивал-Холле.

К тому времени мы купили дом близ Доркиши, на Бокс-Хилл, с непередаваемым видом на Суррей и Оксфорд, и, к нашему безграничному удовольствию, Кэтлин влюбилась в наш дом. Со своей сестрой, Уинифред, и Бернц (Бернццин Хэммонд, ее секретарь-шиш-продавчий друг) они часто приезжали отдохнуть и говорили, что здесь чувствует себя счастливее, чем где-либо. Они даже превратили его в свою штаб-квартиру, гастролируя по западу страны, и каждый раз по возвращении говорили, когда мы выезжали в ворота: "Как дорого быть дома, дорогой мой".

Кэтлин внесла нам последний визит перед началом ренетидий "Орфея" в "Конент-Гарден". Было ли у нее предчувствие, что она видит наш уголок в последний раз? Перход тем как мы собрались отъезды ее в город, она сказала Олиц о своем желании остаться одной на несколько мгновений, чтобы "утихнуть" нейшжем.

В Сент-Джонс-Вуде, в доме, где я пишу сейчас эти строки, жила Кэтлин; рядом с домом — прекрасный сад, украшенный для Кафф ее предшественником другом, Рут Дрейтер. Кэтлин называла Брокхем-Уоррен "домом", а сейчас зовем его "домом" мы. Здесь мы окружены воспоминаниями о Кафф, и было бы плохой данью ее

памяти, если бы воспоминались эти были печальными. При жизни она была возвышенна, вдохновенна, полна мечтами, и такой мы ее и запомнили.

Кэтлин прожила удачу не более двух недель перед последним визитом в кинотеатр и больше сюда не возвращалась. Перед самым концом Энид и я навестили ее, чтобы увидеть ее привычную улыбку. Она быстро устала и ласково отделила нас, прошептала: "А сейчас у меня будет eine kleine Pause"<sup>1</sup>. Это были последние слова, которые мы услышали от нее.

После смерти Кэтлин "Сатири таймс" попросила меня написать короткую заметку в память о ней, которую я привожу здесь с разрешения газеты:

«Кэтлин Ферриер

"Она неизменна". Этими словами Бруно Вальтер выразил чувства всех любителей музыки, правды и красоты в связи с потерей для этого мира Кэтлин Ферриер. Ее пребывание в жизни было столь подлинным, а любовь, которую мы к ней испытывали, столь искренней, что печаль наша невыносима. Кй' ете рано было уходить.

Кэтлин появилась из тихого прибежища в Латвандири и покорила мир в течение одного десятилетия. Мы слышали ее голос, от природы тихий и прекрасный, становящийся ослепительнее с каждым годом, пока наконец он не достиг духовной красоты, неземного благородства, всеобъемлющей человечности, обжигающей наши души. То из нас, кого она благословила своей дружбой, знаем меру ее величия».

## ЭЛИЗАБЕТ ШВАРЦКОПФ

Меня постоянно спрашивают, кому же из всех певцов, которым мне приходится комментировать, я отдаю предпочтение. Глупый вопрос. Я не могу позволить себе ответить на него, ведь я стою перед активной концертной деятельностью! Да и как сравнить, кто бы ни мнговеще, Элизабет Шумп и Александра Кляшера? Кто из них лучше? Несомненно, в данный момент три моих любимых певца (назовем их, как предполагается в театральной программе, "в порядке приоритета на

<sup>1</sup> Маленькая пауза (нем.).

стене", т. е. в моей жизни) — это Элизабет Шварцкопф, Виктория де лос Анхелес и Дитрих Фишер-Дескау. В настоящее время я аккомпанирую им чаще, чем другим артистам, и люблю с ними работать, и мы стали близкими друзьями.

Невилл Карлус подлагает, что я веду занудное существование, сопровождаю на сцену самых очаровательных женщин на свете, и я с большим энтузиазмом соглашусь с ним. Спелок этих гравий мог бы быть весьма привлекателен, но его надо заполнить строго по алфавиту, и тут-то выныривают мои трудности. Куда вынести Викторию де лос Анхелес, на букву "D", "L" или "A"? А Либа Делла Каса — это "D" или "K"? Но "M" — Элизабет Шварцкопф, Эмиль Шаффер — легко определить, и она появится в самом конце этого списка, и я не смогу вынести этого. А если предположить, что я пропустил, случайно или намеренно, какую кокетку типа "а-скалка-ка-мш-зеркальце-кто-на-свете-всех-милее"? Нет уж, придется отказаться от этой идеи.

Подобные мысли мелькали у меня в голове при воспоминании о первой встрече с Элизабет Шварцкопф в студии оперы. Мне кажется совершенно несправедливым иметь такую османительную внешность и при этом еще так прекрасно петь. Но если красота это дар богов, то слава, которую она завоевала своим артистизмом, основана на привлекании и усердии.

И в самом деле, могу с уверенностью утверждать, что никогда не встречал певицу с такой работоспособностью. А под этим я подразумеваю не только умственную работу — безмолвный процесс, ведущий к созданию оперной роли, или глубокое размышление, необходимое, к примеру, для проникновения в психологию Мильоны в одноименных сочинениях Вольфа на слова Гёте (поскольку каждый серьезный артист обязан непременно подвергать все, что он исполняет, строгому и подробному анализу, после чего ощущение на память следует как естественный результат этого дисциплинирующего утражнения), — нет, она изумляет меня тем, что затягивается час за часом в полный голос. Конечно, у нее есть соответствующие физические данные и мастерство вокального звуковлечения, чтобы выдержать это.

Часто, аккомпанирую поному для меня певцу, и впервые слышу голос в полном объеме лишь во время выступления, так как все наши репетиции проводятся безза voce. Некоторые певцы берегут себя из страха утомить голос — даже прекрасные артисты поступают

так, и осторожность менее прекрасна объясняется из доверным явкоювлечением. Шварцкопф не бережет себя -- никакой экономии; она работает со мной два часа и более в день концерта, и один бог знает, сколько она пела в тот же день без меня. В ее пении нет тщеславных изощрений, и она ярче распределяет с абсолютной точностью место каждого звука и каждой гласной. В результате Элизабет единственной певице в мире, которая может спеть -- взять хотя бы один пример -- последнюю фразу в третьей песне Митльманн -- "mach dich auf ewig wieder jung" ("и даруй мне вечную молодость") так, как это написал Вольф. Композитор тут безжалостен: фраза начинается высоко, на *forte* соль-бемоль -- соль-бемоль фа, падает на октаву на *diminuendo* и далее поднимается вновь на полную октаву на *ritmo*. Это требует виртуознейшей техники. Да, я слышал певцов, чисто поющих ноты, но они были не в состоянии повиноваться желанию композитора дать постепенное *diminuendo* и выжили последние ноты произвольным и бессмысленным *forte*. Те же, которые преданно старались следовать динамике Вольфа, вынуждены были возвращаться к этой нежной, высокой заключительной ноте, предназначенной для компромисирования певцов, на удивительно тембре, кричливом и неудобном и слушателю, и певцу. Шварцкопф исполняет это место идеально.

Певцы с тревогой следят, чтобы метод работы, заключающийся в многочисленных повторениях, не лишил целостно ее непосредственности; те же проблемы беспокоят скрипачей и виолончелистов, работающих по той же системе и с той же настойчивостью. Но это единственный путь к идеальному исполнению Вольфа, и поэтому среди певцов Шварцкопф -- величайший интерпретатор этого композитора.

Я говорил об уверенности Элизабет в себе, но правильнее было бы сказать, что это я всегда уверен в ней. Ведь чем серьезнее артист и чем выше его идеалы, тем меньше в нем самолюбия. Если на ристалище Элизабет категорически утверждает, что она не в голосе: "Послушайте, ведь я совершенно не в состоянии взять эту ноту, для меня решительно невозможно петь сегодня вечером!" -- и воспринимая эти жалобы как хорошее предзнаменование. Вот если бы она заявила, что находится в прекрасной форме, то это было бы верным признаком, что тут что-то не так.

Она необразимо самкритична. Гордость и гонимости для нее провальнее всего. Во время записей на пла-

стишки Элизабет, Вальтер Легге, ее муж, и я без конца прослушивали записанное, и поминутно она рождала карандашом в своих нотках стрелки, точки, черточки и кружочки (надо видеть ее ноты, чтобы измерить этому. Похоже, что по ним прошли бы толпы жуки-точильщики), бормоча: "Это высоко! Это някно! Боже, как отразительно!" Иногда и отчаивался хоть когда-нибудь выдуть с ней пухлячку. У Вальтера высоко развитый музыкальный слух, моя уши тоже не из самых худших, но порой Элизабет ставила нас в тупик, обманывала себя в фальшивом пении, которого мы не слышали. Я предложил как-то Элизабет самый разумный способ записывать хорошие пластинки: любой ценой отратить ее от прослушивания своих записей, поскольку она готова забраковать их без всяких церемоний.

Ее скромность и недостаток веры в свое собственное музыкальное суждение: необычны для певички ее опыт и известности. Вальтер Легге слушал Элизабет, как Стенгали слушал Третьяки, и, будучи Дятилевым в музыке, многое сделал для ее блистательной карьеры. Его эстетика музыки можно пошатновать. Вальтер Легге основал лондонский Клуб Lieder, когда ему было двадцать с небольшим, и сейчас он стал влиятельной фигурой в английской музыкальной жизни, занимая пост артистического директора Филармонического общества. Он безразличен, когда дело касается музыки: ослепленный им оркестр "Филармония" — создание, соответствующее тому уровню, за достижение которого он боролся. Его слово — закон, если оно относится к пению Элизабет, и она следует его советам без возражений. Программу каждого ее концерта выбирает Легге, и можно не сомневаться, что она не будет бывальной. Память и способность выучивать и совершенствовать новые произведения у Элизабет настолько выдающиеся, что Вальтер Легге стоит перед ней видами, которые были бы недоступны любому другому певцу.

Люди старшего поколения были убеждены, что оперный певец не может быть хорошим камерным исполнителем и наоборот. Они привели в пример Джона Маккормака и Федора Шаляпина. Первый чувствовал себя не в своей стихии в опере, но был непримиримым камерным певцом, тогда как другой, пев на оперной сцене, производил значительно большее впечатление в концертах с фортепианным аккомпанементом. Но это не указ, требующий беспрекосного подчинения, и в настоящее время мы знаем выдающихся

артистов, великолепных в обеих сферах. Безусловно, они не все равно хороши; некоторые лучше, чем другие, — Элизабет Шварцкопф, например.

В опере певец поет вместе с оркестром (или отдельно от него) и всякие недостатки менее заметны по сравнению с тем, когда он поет с фортепианным аккомпаниментом. В опере у певца есть грим и костюм, он может немножко подвигаться по сцене и, мы надеемся, даже сыграть роль. Стоишь же у рояля, он огорчен, так как любое движение здесь строго запрещено, в концерте имеет значение лишь его голос. Конечно, певец живет и песне, которую он исполняет, и драматическое его лицо отображает настроение или настроение стиха. В шубертовском "Лесном царь" у испуганного ребенка, утешающего отца, призрачного престолователя — у всех них разные голоса, и выражение лица певца меняется для каждого, при том что он не делает никаких движений. Хотя помимо одного певца, слогика приведенного в ритме галоп, как бы сидит в седле. Это было чрезвычайно забавно, но весьма далеко от Шуберта.

А разве соответствует Шуману, когда певца исполняет "Колечко золотое", можно глядя на свою левую руку? Почему же учителя пения и рецензоры не наблюдают за Элизабет Шварцкопф и не учатся у нее? Я спрашиваю это умышленно, поскольку знаю многих, чьи ученики пытаются создать правдивый образ движением руки или поворотом головы. Несомненно, у этой великоколепной актрисы, непревзойденной дошны Эльзире, графини Альмивиллы, Маршаллини на оперной сцене, которая в камерных концертах не позволяет себе ни единого движения, есть чему поучиться. Все волжается голосом, милостерством дикции и естественным выражением лица.

Я люблю быть партнером Шварцкопф, поскольку в музыкальном отношении она безупречна, а то, что она придает фортепианной партии большое значение, очень важно для аккомпаниатора. Она никогда не благодарит слушателей за аплодисменты, не разделяя их со мной (когда мы кончимся, она спрашивает меня: "Я не фальшивила?" — или задает какой-нибудь вопрос в том же духе, но так как я никогда не слышу ее из-за аплодисментов, то неизменно отвечаю: "Великолепно! Великолепно!", что всегда соответствует истине). Подобное благородство Элизабет проявляет и в оперном театре, где артисты, ее коллеги, очень высокого мнения о ней.

На недавнем представлении в Зальцбурге "Дон Жуан



на" единственное, что они могли сказать мне по окончании, — как восхитительна была Леонтина Прайе и что никогда прежде ей не приходилось петь с подобной донной Анной. Я передал американке похвалу от лучшей донны Эльвиры нашего времени, а Прайе сказала: "Ведь это Элизабет так обогатила мне спектакли своим дружелюбием и ободрением".

Я восторженно рассказываю о музыкальности Элизабет, ее технике, вкусе, но что же говорить о самом голосе? Наверное, лучше всего в заключение процитировать высказывание одной поющей. Приглашенная в радиопрограмму Рон Плуумда "Пластинки необитаемого острова", она сказала: "Я всегда буду помнить, как услышала Элизабет Шварцкопф в первый раз. Это было исполнение "Фиделио" в Зальцбурге. Когда она спела первые ноты — "Mit ist so wunderbar"<sup>1</sup>, я подумала, что никогда не слышала звуков, рожденных в человеческом горле, прекрасное элик".

Говорила Кирстен Флагстад.

## ВИКТОРИЯ ДЕ ЛОС АНХЕЛЕС

1950 год для меня был весьма успешным. Нашем с незначительного, с точки зрения читателя, события: в Уигмор-Холле я выступил в концерте-лекции — эта затея оказалась широчайшим донельзя переполненной.

Что касается моего аккомодирования, критики уже давно хвалят меня в своих отзывах, и если я воздерживаюсь от их цитирования, то не из-за недостатка проникательности этих драгоценных слов, а только лишь по причине свойственной мне скромности. Но скромность эта мгновенно улетучивается, когда речь заходит о моих лекциях, и тут уж и во весь голос заявляю, что они изумительны, и критики полностью со мной согласны. Итак, если не считать концертов-лекций военных лет, проводившихся в Национальной Гатерес, в Уигмор-Холле состоялся мой лондонский дебют в области, которая открыта передо мной новые горизонты.

Дабы не создавать впечатления, что я слишком высоко воспарил на крыльях самоощущения, позвольте мне заметить, что событиями намного большего значения, чем лекции, были мои выступления с Ирмагд Зеефрид, Хансом Хоттером, Фернандом Зоннер-

<sup>1</sup> "Как это прекрасно" (нем.).

шведом из Швеции, Борисом Хрястовым и являл ка-  
женившимся после двенадцатилетнего отсутствия Гер-  
бертом Янсенем. Поскольку Уигмор-Холл был слиш-  
ком мал, эти концерты проводились в угрюмом Кинг-  
уэй-Холле, вмещававшем большое количество народу.  
Элизабет Шумш переменила между Центр-Холлом в  
Вестминстере (где, чтобы противостоять скандинавам,  
надо обладать выносливостью шотландского юнга) и  
Ройял-Альберт-Холлом, где в ее совместном концерте  
с Иосефом Сигети, заплатив за один концерт, вы слы-  
шали два благодаря эффекту резорберации.

А между тем любимым мною Уигмор-Холлом про-  
небрежна непонятно почему. Он ведь идеально подхо-  
дил и для интимной камерной музыки, и для честолю-  
бивой мисс N, дающей в один и тот же вечер свой пер-  
вый и последний концерт. Не меньшую роль сыграл он  
и в истории музыки; гиганты прошлого — Феруччо Бу-  
зони, Эжен Изаи, Владимир де Паганини — украшали его  
сцену, он был осязающим началом многих выдающихся  
карьер. А ныне, 4 марта 1950 года, ему еще раз суж-  
дено быть свидетелем памятного события, когда  
Виктория де лос Анхелес, впервые поклонившись  
Лондону, наполнила зал золотым потоком звуков,  
ослепительным, как солнце ее родной Испании.

В этот концерт меня ангажировал Уинифрид ван Уик.  
За несколько дней до выступления, проходя после ре-  
петиции с виолончелистом через фойе Уигмор-Холла, я  
увидел у кассы Астру Десмонд, покупающую билеты  
на концерт Виктории де лос Анхелес. Зная разборчиво-  
вость мисс Десмонд, я спросил ее: "Нужели она так  
хороша?", поскольку ничего не знал о де лос Анхелес —  
я еще не репетировал с ней. "Виктория де лос Анхе-  
лес, — был ответ, — поет завтра в "Ковент-Гарден"  
"Богема". Можете быть уверены, что после ее выступ-  
ления эту кассу будут осаждать, а билеты разойдутся в  
течение часа".

Так оно и было. Маленький зал разрывался — пуб-  
лика аплодировала, рыдала, толкала. Все понимали, что  
присутствуют при историческом событии. Марк Рафа-  
эль, разбитая головой в пении, как никто другой, выра-  
зил наши чувства, сказав, что хотел бы упасть на коле-  
на и благодарить бога за то, что ему дано было услы-  
шать подобный голос.

Виктория де лос Анхелес — абсолютно петитивная  
примадонна. Она не честолюбива и по сути скромна.  
Зависть и злоба чужды ей, она не стремится затмить  
своих коллег. Сэр Дэвид Уэбстер и мастер Рудольф

Бигг, директора "Ковент-Гарден" и "Метрополитен-Опера", подтвердят, что за всю свою практику им не приходилось иметь дело с менее капризным артистом. Она спокойная и скромная леди, самые счастливые свои минуты проводила в собственном доме — читая, репетируя, занимаясь шитьем, слушая пластинки и радио.

Совсем необязательно вести себя несдержанно, обладая темпераментом, и поскольку де лос Анхелес обычно спокойна и невозмутима, то не надо думать, будто огонь и страсть не присущи ей. Ведь это-то и потрясает нас в ее пении. Подобно фермеру Идеса Филиппотта, Виктория могла бы похвастаться, что "маленький ребенок с легкостью может управлять мною, но даже полк солдат не способен сдвинуть меня с места". Пример тому — первая попытка записать в Париже "Кармен" под управлением сэра Томаса Бичема. Все солисты, хор и оркестр уже собрались в студии, но не было дирижера. Когда, с опозданием на два дня, наконец появился сэр Томас, они настолько выбились из графика, что де лос Анхелес не осталась времени даже на прослушавшие вышедших артист. Она была недоумовато исполнением и пожелала повторить их. "Нет времени, дорогая", — ласково ответил ей сэр Томас, после чего она обратилась к менеджеру по имени Виктору Олофу и по микрофону попросила его сообщить дирижеру, что она или повторяет свои арти, или больше не сплет ни одной ноты. Бичем все же не стал предостережением и беснело продолжил заняти. Тогда певица спокойно закрыла ноты и вышла из студии. В Лондон полетели молитвы о спасении, на следующий день в Париж прибыл на подмогу Дэвид Биквел. "Где моя любимая Кармен?" кричал Т. В. "И думаю, что в эту самую минуту ее самолет приземляется в Барселоне", ответил Биквел своим бесстрастным английским голосом. "Она полностью права!" — заметил Бичем, опухавший от изумления.

Коллекционеры пластинок знают, как великоценно записали впоследствии Бичем и де лос Анхелес "Кармен". Это было подтверждением того искреннего уважения, которое два великих артиста питали друг к другу.

Назад в Барселону! С каким трепетом она стремится домой. Там, и только там, она находит покой, которого ей так недостает.

Как же может эта эстиминивна, любящая домашний уют женщина выносить беспокойную жизнь приземон-

ны с ее путешествиями, укладываниями, раскладываниями, постоиною мешающимися осервами, телефонными звонками, журналистами и всевозможно еще чем! Де пос Анхелес выдерживает это только лишь потому, что Эрике Магранья, ее муж, взял на себя всю деловую сторону ее артистической жизни. Когда Викторина уходит за кулисы после оперного или концертного выступления, ее там ожидает Эрике со стаканом воды, накидкой и, что важнее всего, со словами ободрения и восхищения. Блистательная карьера Викторины де пос Анхелес — результат их совместных усилий. Без Эрике Викторина не смогла бы выступить. Он убеждает ее, если она не в настроении, успокаивает, когда она раздражена, он ее заботит в полном смысле этого слова. Он занимается всеми ее делами, корреспонденцией, ксерью, контрактами, соглашениями, для того чтобы Викторина имела возможность уединиться для занятий и отдыха; в эти драгоценные часы никому не дозволено беспокоить ее, информирует даже вседусущий телефон, если Эрике нет дома.

В Испанию де пос Анхелес боготворят. Когда она заходит в ресторан, ее окружает толпа, а постомилку она не представляет себе, что можно прожить безсервочность и не обняться со светлыми поклонницами, то, конечно же, ей спокойнее оставаться в уединении.

Даже когда мы вместе путешествовали по Италии и ФРГ, я видел Викторину редко. Она и Эрике очель шибели, когда к нам присоединялась Энид, но встраскали или ужасали мы вместе лишь в исключительных случаях.

Само собой разумеется, я виделся с Викторией во время репетиций, но она не из тех, кто преувеличивает значение подобного рода вещей.

Импресарио "Электротал" (отделение Н-Эм-Ай в ФРГ) по зависел, мой большой друг Фриц Гане со своей трогательной и тихой для немцев любовью к основательности был улиянен, когда де пос Анхелес и я не репетировали перед первым концертом ее гастролей до ФРГ. Он принял меня из Западного Берлина в Билефельд, где и зашестьалел с Фишером-Дискау, за день до концерта. Викторина и я не встречались в течение шести месяцев, и я смог увидеть ее, только когда, ослепительная и умопомрачительная в своем вечернем платье, она села вместе со мной в машину, чтобы поехать на концерт. Как я объяснил слегка шокированному Фрицу, Викторина де пос Анхелес полностью доверята мне — я хорошо знал ее программу, и она была уверена, что я

тщательно стрепетировал ее. Точно так же и она, несомненно, зашмыгавшись этим и удивилась своей комнаты.

Фриц, приехавший, чтобы утешить Викторину, признался мне впоследствии, что он никогда в жизни не слышал подобного голоса.

Немецкая аудитория настолько погружена в Шуберты и традиции Liedes, что для иностранца должно быть тяжким испытанием стоять перед ней и петь ей ее же собственные песни. Викторина сочинила свои первые концерты в ФРГ с некоторым трепетом, но ей ничего было бояться — ведь свежесть и непосредственность, которые свойственны ее голосу, и есть сущность музыки Шуберта. "Музыка его, пишет Клопп, "вызывает образы журчащего ручейка с цветами по берегам; она разнообразна и безмысленна, как дряблущая вода и весенняя трава". Викторина полностью пленила меня, обычно играющего немецким и австрийским певцом, своим подходом к Шуберту. Многие относятся к нему с таким благоговением, что заходят в тупик и напрочь лишают его искры и солнечного света. Но Викторина она открывает Шуберту свое сердце и поет. И родина композитора склонилась перед ней.

Впервые играя де лос Анхелес неаполитанские песни, я чувствовал себя так же тревожно, как она, когда исполняла в первый раз немецкие песни перед западно-берлинской и мюнхенской аудиторией. Разумеется, я хорошо знал испанские песни Гравинеса, Мануэля де Фальы, Хосефина Ниня и остальных, но играя их певцам, не занимающим положения Викторина.

Мы, иностранцы, склонны смотреть на испанскую музыку как на таинственную, полностью недоступную загадку и превращаем ее в средство для демонстрации нашего туманерамы. Тут и дикие всхлипы страсти, и преувеличенные искажения ритма, и все это якобы для придания ей подлинности. Но мы весьма далеки от цели. Викторина де лос Анхелес, Андрес Саганья, Пабло Казальс никогда не исполняли свою национальную музыку с означенной свободой: интерпретации их изысканы, вслужилом организуются и поют, без малейшего намека на грубость и вульгарность. Исполнением испанских песен и в значительной степени обязан Викторина, и для меня было величайшим комплиментом ездить по всей Испании, играя ей эти песни — ведь их ритм и колорит должны войти в душу кроль и шюль.

Песня рождается из танца, и мы слышали, когда Викторина поет тринадцатую (советую вам обратиться ви-

матые на аккомпанемент), гордые притопываниями сапатасдо<sup>1</sup>, в мизануэнье и хоте — стук и щелканье кастаньет и во всех них — востальгической перебор гитары. Такие образы всегда присутствуют в сознании исполнителя, но этого недостаточно — ведь настроение песни или танца все время меняется: расслабленное и чувственное томление может внезапно обернуться простыми латинском, и тут требуется целая физическая сила, чтобы придать ему мужественность и огонь. Реакции певца и пианиста на эти перемены должны быть так же внезапны, как и удары *sforzando* каблучков танцовщицы, и тем не менее, как и удач заметил, они исполняются без всяких преувеличений, ни в коем случае не вырываясь безудержно на волю.

Прожив жизнь, слушав сотни чудесных голосов, и сказав бы не колеблясь, что по качеству звучания дельос Анхелес привлекает меня больше, чем кто-либо другой. Я не могу без слез слушать ее Мимми и был настолько взволнован после недавнего представления и "Ковент-Гарден", что, посетив дельос Анхелес в уборной, не мог заставить себя говорить; это так поразило Викторину, что она обвила меня со словами: "Не беспокойся, мой дорогой мальчик (как я люблю, когда она зовет меня "своим дорогим мальчиком"), ты ведь знаешь, что я только притворяюсь умершей". Когда она поет "Прондэй, Граната" под аккомпанемент гитары в *Ratio de los Aitayanes*<sup>2</sup> в Альтамбре, то сверканье безудержно подобранных жемчужин ее фламенко доводит меня до слез. Хотя я много раз слышал эту песню в исполнении Викторины.

Подобные эмоции — добавили это в порядке самоощущения — возникают, когда я выступаю в роли слушателя, но о них не может быть и речи, если я только сидю дельос Анхелес на сцену. На сцене я стремлюсь лишь к одному — объединиться с ней динамически, ритмически, духовно, пытаюсь повторить на фортепиано отзвук золота в ее голосе. Во время выступления мне не до переживания — и спонском занят павидей. Выступившие требует предельной выносливости и неприступности, ведь надо полностью отдаться своей работе, а эмоции должны быть под строгим контролем интеллекта, иначе их не выжить голосом или пальцами. Актер, в надежде расстрогать аудиторию, оставляет

<sup>1</sup> Испанский народный танец. — Прим. перев.

<sup>2</sup> Дворик чиртоя (альт.) — один из внутренних двориков дворцового комплекса Альтамбра в Гранаде. — Прим. перев.

свои слезы в репетиционной комнате. Музыкант по-стывает точно так же. Я знал певцу, не способную сделать одну ноту по уверительной жесткой команде — улыбалась ей, она терпела контроль над собой.

Слова не влияют на Викторию де лос Анхалес, поскольку она редко бывает удовлетворена своим пением. Ей приходится много заниматься, учить наизусть, и она слишком занята, чтобы даже на секунду остановиться и оглядеться с самодовольным видом. Программы концертов Виктории свидетельствуют о ее религиозности, что же касается оперы, то перечислять ее спектакли можно без конца: "Тангейзер" в Байрейте, "Пеллеас и Мелизанда" и "Манон" в Париже, "Короткая жизнь" в Барселоне, "Баттерфляй", "Богема", "Травиата" в "Ла Скала", масса партий в "Ковент-Гарден" и "Метрополитен". Какое многообразие!

Прошло вот уже более десяти лет с тех пор, как и впервые играл Виктории де лос Анхалес, и каждый ее концерт захватывает меня больше, чем предыдущий. А когда после исполнения песни она смотрит своими блестящими темными глазами одобряюще и — да! — с нежностью в мою сторону, то я чувствую, как докучательно жить на свете, быть здесь, с ней, греться в лучах тисой прелестной деобы!

Конечно же, я влюблен в нее, но кто я такой среди прочих?

## ДИТРИХ ФИШЕР-ДИСКАУ

16 марта 1951 года вместе с Китлин Ферриер мы отправились в Кёльн. Я называю точную дату, так как после этого концерта во время ужина меня спросили, слышал ли я о молодом баритоне — тогда ему было лет двадцать с небольшим — по имени Дитрих Фишер-Дискау. Я сказал, что такого не знаю, на что мне заметили: "Значит, скоро узнаете. Он один из выдающихся интерпретаторов, которых когда-либо рождала немецкая земля, и уже величайший в мире исполнитель Lieder".

Не прошло и полугода, как этот молодой гигант вопал в лондонскую студию звукозаписи со своей красавицей женой — мы были свидетелями на совместную запись "Прекрасной мельничихи" Шуберта. Он был велик во всем — физически, интеллектуально, музыкально, с пылкой шаржастью, паномыслиющей Шаллишиа, хотя вел себя скромно. Это были скром-

ность, рожденная из уверенности в величии своих возможностей, в значительности задач, стоящих перед ним, и бремени ответственности, непрестанно становящегося тяжелее с ростом его славы и возвышенных идеалов. Ему достаточно было спеть лишь одну фразу, и я понял, что нахожусь рядом с мастером.

Ну и как-то же это — аккомодировать в мои годы, с моим опытом человеку, который моложе меня на четверть века и способен, несмотря на такую разницу в возрасте, заставить меня переживать поразительные откровения? Я воздам себе лишь должное, заметив, что я слишком серьезный музыкант, чтобы страдать от заикости по этому поводу, ведь вечная радость моей профессии в том, что учиться можно всегда. Возраст не имеет никакого значения, и, если кто-нибудь приоткроет дверь и осветит все по-новому, я с благодарностью иду на встречу свежий воздух. Я ценю это с юной-скрипачом Йозефом Хассидом, а сегодня — с Фишером-Дискау.

Когда Фрэнк Ховз писал о Сихемоне: "Интерпретацию, детализируемую на этом уровне, можно сопоставить с композицией — искусством создания музыки", он мог бы равно отнести эти слова и к генишному молодому певцу из Западного Берлина.

Совместные концерты с Фишером-Дискау — события, полные вдохновения, но все же для меня большей ценностью обладают наши репетиции. На репетициях Дитер возбужден и увлечен, словно археолог, извлекающий на свет божий давно запрятанное сокровище. Он настолько сосредоточен, что не замечает, как дрожат у него от волнения руки. Встречает он меня ангельским выражением лица, растапливаясь в улыбке, ведь, несмотря на большое умственное и физическое напряжение, которого требует наша работа, мы предвкушаем удовольствие от предстоящей репетиции.

Этот человек, Фишер-Дискау, помог мне проникнуть в сердца Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа глубже, чем удавалось мне это до сих пор.

Может показаться, что мы проводим бесчисленные и марафонские репетиции, но это не так. Перед концертами в Западном Берлине, Лондоне, Париже, Милане у нас бывали две, самое большее — три репетиции, продолжительностью не более девяноста минут каждая, а для программ, которые мы уже исполняли ранее, вполне хватало и одной встречи. Само собой разумеется, что у нас полное взаимопонимание в музыке, а во время репетиций каждый из нас предельно чуток к реакциям



другого. Я благодарен Дитеру за вдохновение и с готовностью откликаюсь на его стремления, но было бы неверным создавать у читателей впечатление, что он диктует мне свою волю. В нашей совместной работе нет конфликта личностей: мы обсуждаем, ищем, пробуем так и этак и что Дитер спрашивает у меня совета и обдумывает его, поскольку он музыкант, а не писатель.

В чем же секрет искусства Фишера-Дискау? Что за магическая формула помогает ему воплощать с предельной ясностью все, к чему он прикасается?

Мало сказать, что у него великолепный голос и он обладает невероятной техникой, позволяющей ему делать то, что он хочет, и разгадка не только в его безупречной дикции с удивительным сочетанием слова и звука. Темперамент? В избытке. Страстная любовь к музыке? Без сомнения. Но этими же достоинствами обладают и другие великие певцы.

Если бы мне понадобилось определить отличие Фишера-Дискау от других певцов, я выразил бы его в одном слове — *Ритм*. Он мастерски владеет этим истинным источником жизненной силы музыки.

В главе, посвященной ирландскому тенору Джону Мак Кормаку, я подчеркнул, что он и Джон Коутс старались по возможности использовать в своем ритме естественной речи, не связанной механическим сцеплением метризма или иной необходимостью отмечать первую долю такта. Фишер-Дискау идет дальше, чем эти превосходные артисты. Его свобода и гибкость обусловлены не только текстом, который он поет, но и острой восприимчивостью самой музыки. Дитрих глубоко проникает в замысел композитора и способен выразить его с таким совершенством, что находит путь к сердцу слушателя. Позволю себе поленить: я не могу припомнить ни одной песни, во время исполнения которой он соблюдал бы метрические точный счет. В фортепианном выступлении к первой из "Песен Арфиста" Вольфа — "Wer sich der Einsamkeit ergibt"<sup>1</sup> — метроном и не разошелся бы уже в первом такте, поскольку третья и четвертая четверти здесь длиннее, чем первые две; второй такт по очертанию похож на первый, но третий такт врезается в четвертый и в общем исполняется быстрее; пятый — опять медленный. Такова схема, созданная Фишером-Дискау, схема, скрывающаяся за шлемными переживаниями. Окончательно готовая компози-

<sup>1</sup> "Кто обрел себя на одиночество" (нем.)

ция уже сама диктует употребительные светотемы для придания ей большей выразительности. Здесь — крутный мазок кистью, там — легкое прикосновение. Мне по крайней мере это видится так: цветовые пятна и шпатель, естественно облегчающие прочную и гибкую конструкцию.

Не ограничиваясь медлительными или лирическими делами, Фишер-Дискау работает таким образом и над музыкой герметического плана, с энергичной пульсацией. В "Воянице Кривоносу" или в "Отъезде" Шуберта подобная конструкция сжимается, подобно пружине, как же как "Военный полонез" Шопена приобретает мощь от почти неудовимого *libato*. Серии повторяющихся аккордов в "Кривоносе" Вольфа исполняются не так, как они пацатаны, — регулярной пульсирующей очередью и однообразным *fortissimo* — здесь доминирует выходящая пауза, зыбкая, снижение силы звука, и затем могучее стремление вперед, с возрастающей скоростью и крутым *crescendo*. Все это можно играть с безудной точностью пизоты, а можно попробовать придать исполнению больше человечности.

Ритм, как говорил Падеревский, душа музыки, и никто не подверждает его могущество больше, нежели Фишер-Дискау.

В двадцатилетнем возрасте Фишера-Дискау обвиняли в чрезмерной серьезности, говорили, что он непреодолен лишь в песнях мрачного характера, что ему не хватает светлых красок. Возможно, в те дни его преимущественно привлекали "Зимний пун", "Человек строгих манера", "Три песни на стихи Микеланджело", так как именно они являются для молодого артиста испытанием, которое следует выдержать. И если в этой критике и была крупица истины, то, конечно, сейчас дело обстоит совсем не так. В записанном Дитрихом павле Вольфа на слова Мэрике песни "Предостережение", "Австрия почта", "Прощание" — комические шедевры. В "Предостережении" портрет человека, бредущего после ночной пьянцы в страшном хмеле и испытующего путь, — одна из забавнейших вещей, когда-либо слышанных мною. А есть ли Фальстаф, более "храбрый во хмеле", чем у Фишера-Дискау, или его граф Альмавива, выходящий юмор Моцарта с несравненной изысканностью?

Фишер-Дискау непреодолен в комических ролях, а его исполнение Волшебка Берга или доктора Фауста Бузони достигает подлинно трагических высот и вызывает у слушателя чувство сострадания. Но певец совер-

ленно преобразуется, выступая в концерте, посвященном исполнению Liszt. Дитер считает, что такой концерт требует большего физического и духовного напряжения, чем выступление в оперной партии. Он так беспокоился по поводу "своих недостатков" в день нашего концерта в Западном Берлине, что его восьмилетний младший сын заявил: "Папа, я не хочу быть знаменитым, как ты, потому что это заставляет тебя так нервничать". Он ведет себя у рояля крайне сдержанно и благодарит своих слушателей за аплодисменты без улыбки. Неужели это тот легкий и раскрепощенный актер, который столь неподражаем в опере? Не в характере Фишера-Дискау прикрываться улыбкой и покаянной уверенностью; кстати, Хобфец и Камалто также не отрушали себе ореолом гениальности, пошлись перед нами. Улизает Шуман или Фрида Хемпель возникают перед своими слушателями с сияющей улыбкой, но это — часть их образа. Мужчины же в этом не нуждаются, они должны быть сосредоточенными и серьезными перед публикой.

Личность Фишера-Дискау производит настолько сильное впечатление на всех, кто видит или слышит его, что неизменно возникает любопытство — а какой же он человек в обыденной жизни?

Действительно, Дитер живет музыкой, думает музыкой, выражает себя в музыке, но это не значит, что, воцело погрузившись в искусство, он не оставил в своей жизни места чему-либо иному. Тогда мы были бы свидетелями шума, зовущегося в моей профессии "музыкальный-простак", заболевание, особенно тяжелое и утомительное для музыкантов — другой шлошника.

Общение с Дитером увлекательно, поскольку его эрудиция и фантазия безграничны. Он говорит по-английски без намека на немецкий акцент, и его любовь к чтению охватывает все, от Шекспира до Сомерсета Моэма. Путешествия, которые он совершает по Англии, Америке и Италии, углубляют его интеллект, в результате чего юмор его вовсе не тевтонский, ум — блестящий и острый и он часто смеется — но всегда шлошником дивящим низким бульканьем. Я впервые услышал довольноное бульканье Дитера и приоблинился к нему, когда на заре нашей дружбы задал ему вопрос:

— Вы католик?

— Нет, и протестант, ответил Дитер, — и мой отец был пастором в лютеранской церкви.

— Вы должны понять, Джеральд, — с глубокой серьезностью и страстью прервала нас его жена, Ирмгард, —

что его отец — не католический священник, так как в этом случае Дитер не сидел бы сейчас с нами!

Если бы Фишер-Дискау наполнил свою жизнь заново, то он мог стать и актером (виделили его в опере не удивились бы этому), и художником. Во время отдыха он забывает музыку, сидит в своем саду на Инденаллее, пишет картины и читает книги о живописи. Он наслаждается припадками к нему великолепной коллекции стекла, фарфора и старинной мебели. Дитер лично составил план реконструкции своего красивого дома, и было бы невымыслимо посадить в его саду новое дерево без подробного обсуждения с ним этого вопроса. Он гордится парадными и украшениями своей жены, милой и красивой женщины; когда я высказал ей свое восхищение ее необыкновенным браслетом, она ответила: "Он сделан по эскизу Дитера".

Естественно, смыслом его существования — музыка. Его собрание книг по музыке и фонотека обширны. Вы можете сравнить исполнение песен Вольфа Штуцманом и Салзыком? Пластинки найдутся миллионы — они все аккуратно пронумерованы, и у каждой свое место на вместительных полках, — и интерпретации обсуждаются. Не в пример другим певцам, интересующимся только песнями или оперой, Фишер-Дискау владеет и камерным, и симфоническим музыкой. Каталог пластинок, выполненный его увлеченным почерком, — своего рода энциклопедия. За списком пластинок композитора следует его портрет с краткой биографией, здесь вполне может быть и портрет певца, дирижера или пианиста.

Время от времени Дитер приглашает своих родственников и друзей на музыкальные вечера. Он выбирает композитора и рассказывает его биографию. Предварительно записав свою речь на магнитофон, Дитер может полностью отдатья демонстрации на экране различных картин. После небольшой, информативной, остроумной, а подчас и трогательной лекции аудитория расслабляется, приступая к прослушиванию тщательно подобранной программы произведений данного композитора.

Его жакета музыки неутомима. Будучи осужденными провести неделю в Исландии, его жена, прекрасная виолончелистка, и я выступили с солидным вечером только лишь для того, чтобы доставить ему удовольствие.

Несомненно, Ирмгард — выдающаяся женщина, так как, помимо удивительным образом со своим штатом

прислути и ухода за двумя мальчиками, она вместе с секретарем Дитера ответственна за деловую сторону карьеры певиц. Ведь когда Дитер не работает, он отдыхает: "Для певицы существует только два состояния — на ногах и на спине". Он поразительно умеет рассчитать свои силы и точно знает, когда кричать "Стоп!". Взять, к примеру, расписание наших предположительно звукозаписей в Западном Берлине. В моей записной книжке значится следующее: понедельник — репетиция; вторник — репетиция; среда — отдых; четверг — запись; пятница — запись; суббота — отдых; воскресенье — репетиция; понедельник — запись; вторник — отдых; среда — запись.

Продолжает ли Дитер работать над собой во время отдыха? Конечно вероятно. По крайней мере таким образом он бережет голос и силы. Дитер не слышал ни одного звука "Олегия для молодых илюбленных" Ганса Бернера Хенце до того, как приступит к первой репетиции в Швейднингене, хотя остальные артисты группы уже пропели несколько оркестровых репетиций. Тем не менее в отношении нот и текста он был безупречен. Он сыграл большую роль Миттенхофера большим и постыли. По нашим совместным запискам на пластинки мне известно, что, стоит Дитеру почувствовать хотя бы малейшую усталость, он тут же останавливается и замывает, что не может больше петь, и нет такой силы, что сдвинула бы его с места. Это не каприз примачонны — он делает то, что, по его мнению, является самым разумным.

Рассудительность и способность к беспристрастной самокритике объясняют ответ Дитера на вопрос, который ему уже давно надоедают, а именно — когда же он спойет Ганса Сакса. Эта яркая шарма может быть в его распоряжении в любое время, как только он этого пожелает. Никто не сомневается, что Физлер-Дискау был бы непревзойденным мастером своего времени. В конце концов великий оперный баритон, воспитанный на немецких традициях, должен стремиться сыграть Ганса Сакса так же, как скрипка стремится к Чакоме Баха, а виолистка — к Хаммерсланду. Но он шумошим: "Я не буду играть Сакса, пока мне не исполнится срок лет!" И хотя мне не терпится услышать его в этой роли, все же я не могу сдержать восхищения перед мудростью этого молодого человека, его сознательным соблюдением силы.

Что касается энтузиазма публики, Дитер, естественно, благодарен ей, ведь он всего лишь человек. Ему до-

стали бы довольны и хорошие пресса и огорчат не-  
благоприятная, но слава и блеск, сопутствующие уни-  
кальному положению в мире музыки, его не изменили.  
Он очень дорожит возможностью уединения. Дитер сто-  
ронится толпы поклонников и охотников за автогра-  
фами, берущих приступом по завершении концерта  
святая святых — артистическую. В нем рождается чув-  
ство протеста, когда после трудного вечернего концер-  
та, усталый, в испарине, он должен отдать себя в распо-  
ряжение всех желающих получить его автограф. Кон-  
церт окончен, он стремится уйти из поля зрения слуша-  
телей и ускользает как можно незаметнее.

Его избегания не обходятся без забавных ситуа-  
ций. В мюнхенском отеле клерк и портье ни разу не ви-  
дели Дитера по одной простой причине — он никогда не  
проходит через фойе, укрывкой пробирался к задней  
лестнице и выходил через служебную дверь, где его жда-  
ла машина; обо всем этом он рассказывал мне с огонь-  
ком в глазах. Его очень радовал мой рассказ о том, как  
по приезде я спросил портье, в каком номере прожи-  
вают господин и госпожа Фишер-Дрескау. В глазах  
портье действительно читались: "Я не верю в существова-  
ние этого человека".

Готовность смеяться даже над собой — одно из са-  
мых ценных качеств Дитера: в этом проявляется его  
сердечность и скромность.

Я столькому научился у этого великого музыкан-  
та; этот молодой человек родился, когда я уже акком-  
панировал Джону Крутеру. Фишер-Дрескау повлиял в  
осеннюю пору моей карьеры и так вдохновил и уязвил  
меня своим восхищенным артистизмом, что могу  
лишь сказать — я искренне благодарен судьбе за ее по-  
дарок.

## "БРАМС? А С ЧЕМ ЕГО СДЯТ?"

В один прекрасный летний вечер моя жена, выйдя  
из служебного подъезда Уинмор-Холла, застала меня  
покрывшим от гнева и услышала последние слова,  
обращенные встал удалявшемуся мужчине: "...в Мер-  
тир-Тидфил!" Естественно, она заинтересовалась, по  
поводу какого мирового события я так кричу и что,  
собственно, произошло. В тот вечер я играл популяр-  
ному ушко-американскому баритону Томасу Л. То-  
масу. Многие его соотечественники пришли ради него

в Лондон, и путешествие того стоило. Хотя моя мать и была родом из Уэльса, Уигмор-Холл одно время оставался для меня духовным домом, поэтому, глядя на море или из уэльских провинций, я на какой-то момент почувствовал себя чужаком.

Как обычно, я постарался быстрее покинуть поле битвы, но у служебного выхода был остановлен каким-то незнакомцем, вопросом: «Куда вы идёте?»

— Прошу прощения, но кому вы принадлежите: пещи или Уигмор-Холлу?

— Сэр, прогремел и в лучших джамеонских традициях, ... я принадлежу самому себе! Я играю в Америке, Европе, Австралии и Азии!

Когда ошеломленный посетитель поторопился удалиться, я возвысил голос:

— На прошлой неделе я играл в Москве, а на будущей поеду в Мертир-Тидфил!

(Я действительно играл в Москве на прошлой неделе, но было бы неточным утверждать, что меня пригласили в Мертир-Тидфил. На самом деле я собираюсь ехать в Суоми, но в пользу английски звучащей более эффектной "Мертир". Надеюсь, мне простят поэтическую вольность.)

Бедному царю пришлось выдержать взрыв моего гнева, но ведь и те, кто обязан знать больше, ничем от него не отличаются. Даже некоторые мои коллеги смотрят презрительно на работу аккомпаниатора.

Когда грубовато-добродушный Питер Доусон в своей книге "Пятьдесят лет песни" предлагает убрать со сцены роль и аккомпаниатора, чтоб они не отвлекали внимание публики, и когда я понимаю, что самый большой комплимент, которого я удостоивался от него, состоял в том, что я единственный из аккомпаниаторов, который ему не мешает, — я терплю самообладание. Правда, похем действительности Доусона является скорее пародия, чем концертный зал. Но еще неприятнее, когда великодушный музыкант, Иозеф Сигети, смотрит на своего коллегу за роялем — даже во время исполнения сонат — как на обслуживающий персонал. Я тахоже совершенно излишним надевать фрак на концерты Сигети, так как он стоит у края клавиатуры, между мной и публикой, и полностью закрывает меня от нее. Окончив сонату, Сигети формальным кивком, как бы подывая официанта, позволял мне встать и поклониться публике. Хотя я и не думаю ждать его разрешения и буду кланяться после дуэта в любых обстоятельствах, все же такое обращение останется

осадок после теплых рукопожатий и поздравлений от других музыкантов. В своей автобиографии "Связанный струнами" он даже не упоминает о Пикете Мэгалосе, его старом, преданном друге и великодушном партнере в течение многих лет.

...Чем ниже была культура инструменталистов и певцов, которым мне приходилось аккомпанировать в дни моей юности, тем более жестоким было их обращение со мной. Мысль о равном сотрудничестве оставалась для них невыносимой. Когда мое имя впервые появилось на концерте шиллинки, певец, которому я аккомпанировал, поднял скандал. Как-то Джордж Риве горько жаловался, что некий аккомпаниатор в большой моде и имеет много работы только потому, что в прессе о нем отзываются очень плохо, а это нравилось публике.

Сегодня таких певцов перечесть по пальцам, и я рад заметить, что какой-то прогресс уже достигнут. Если первоклассный аккомпаниатор не пользуется надлежащим уважением, то в этом виновны импресарио или организаторы концерта. И некомпетентные журналисты.

Даже на благотворительных концертах, исполняя свои обязанности бесплатно, я не получал за свою игру ни слова благодарности. Более того, организационный комитет, казалось, делал все возможное, чтобы оторвать аккомпаниатора. Если концерт проводился в частном салоне, комитет прятал рояль за колонной, если под рукой не было колонны — они пристраивали прочные заградители, лишь бы оторвать аккомпаниатора от публики. Подобный случай однажды произошел со мной, когда инструмент и меня вместе с ним отгородили громадными развесистыми пальмами. Я смутно виделся сквозь листья, и фалды фрака, свисавшие до пола, делами моими похожим на обезьянку. После концерта приятель приветствовал меня восклицанием: "Привет, Гарзан!" — и очень удивился, что я не присоединился к его беззаботному смеху.

Но наиболее испытанный в этой борьбе способ — не указывать имя аккомпаниатора в афише. Это самый драгоценный удар.

Во время войны меня попросили принять участие в большом благотворительном концерте, проходившем в Ройш-Альберт-Холле. Вечером, гуляя с Энид по Кенсингтон-Гардене, мы увидели афишу. Я протел имена всех певцов, актеров, комиков, участвующих в концерте, и увидел имена артистов, которым я аккомпа-



нирую: Джон Макорманн, баритон Роберта Ирвина, скрипача Гарольда Филдинга — и ни слова об аккомпанисторе. То, что я должен появляться в концерте чаще других и уже провел рететашки с тремя различными артистами, не было достаточным основанием для моего в афишу моего имени. Я написал организаторам письмо прохвата. Намерение, мой пюта была составлена в сильных выражениях, поскольку они никогда больше не просили меня играть в их концертах. Но с чувством некоторого удовлетворения я заметил, что на следующем концерте с аккомпаниатором — кажется, это был Айвор Пьютон — обошлись более достойным образом.

Подобный просчет можно отнести за счет беспечности организаторов. Но чем объяснить аналогичный случай, имевший место в одном из знаменитых лондонских колледжей или музыкальных академий? В жаркий субботний полдень, когда солнце ярко сияло на безоблачном небе, а крикет был в полном разгаре, я направился в Дюк-Холл, где отмечали уход Франка Оймза с поста секретари Общества Музыкантов. Я аккомпанировал Астре Демонд и Мой Мюкли, а между их выступлениями Гарольд Крестон дарил нам раннюю английскую фортепианную музыку. Вел тот вечер шше удивившийся на пенсию ректор одной из лондонских консерваторий. Он благодарил виолончелистку, и она благодарил пианиста, сыгравшего соло, за их любезность, за то, что своим исполнением они оказали честь виновнику торжества, но он ни разу не упомянул о бедном аккомпанисторе. Я к нему написал письмо. Он рассматривал в извинениях, но эволюция уже была совершена. Дело не в моей личной обиде, а в отношении к искусству аккомпаниатора. Ведь за это я борюсь! Ради этого я читаю лекции, веду класс аккомпаниатора и играю в Дюк-Холле бесплатно (ментал при этом сбсжать ни кричит). К счастью, события, о которых я рассказываю, ушли в прошлое, но даже сегодня в Америке к аккомпаниатору относятся как к члену вспомогательного персонала. Я являю в виду не критиков, а всемогущих импресарию.

В Чикаго я с большим прилежанием изучал афишу Ренаты Тебальди; я прочел ее имя, название концертного зала, имя импресарию, время и число, цену на билеты — но было лишь упоминание о музыканте, без которого концерт не состоялся бы. Это был один из величайших аккомпаниаторов Италии Джорджо Фаворетто. Насколько мне известно, он всегда сопровождает госпожу Тебальди.

Додумавшись во мьзловенье, что некий дилетант или концертнрующий пианист пожелал аккомпанировать Тобальди в Чикаго, ему на афише было бы оказано не меньше уважения, чем знаменитой певице.

Некоторые певцы без угрызений совести пользуются услугами человека, владеющего трудным и восхитительным искусством аккомпанемента, и после этого соглашаются терпеть неудобства, выступая со знаменитым виртуозом или дирижером.

Правда, существуя и смягчающие обстоятельства для Елены Герхардт было большой поддержкой дебютировать в Англии с Артуром Нискичем за фортепиано.

Кэтрин Ферриер пришла мной в восторг, сказав, что Бруно Валтер предложил ей аккомпанировать в концерте *Lieder* на Эдинбургском фестивале — блестящий мастер должен был осветить и молодую английскую певицу.

Безспорно, для начинающей певицы очень заманчиво выйти на сцену вместе с мировой знаменитостью, но аккомпаниатору трудно попытаться, уже обладающего известностью и предпочитающего выступать с непрофессионалом.

Буквально каждый, кто хоть раз дотронулся до клавиатуры, претендует аккомпанировать. Элизабет Шариконф, Джулиан Эдвин Фишер и Уильям Гилексиг, записавшие с ней пластинки, и Вильгельм Фуртвендлер, аккомпанировавший ей в концерте *Lieder* в Зальцбурге (первая часть роман была открыта на полноте выдоху и закончилась ее певие), не понимали, что человек, который посвятил этому виду музыки свою жизнь, оказал бы более достойную поддержку певице?

Певчино в американском журнале "Тайм" появилась статья о моей книге "Нестыдливый аккомпаниатор". В опубликованном там же интервью я привожу имена некоторых прекрасных музыкантов в моей области: Эрик Берба, Улашовский, Руши, Лаш, Фаворетто, Клуэг, два молодых пианиста Лаксффри Шаронс и Мартин Изаеп, удалившийся от концертного мира, но всеми уважаемый Герольд Крестон. Статьи заманчивы вместе *bon mot* моего друга Герольда Крестона, опровергающей все, за что и боролся: "Когда все сказано и сделано, самое большее проявление благодарности от певца, на которое может рассчитывать аккомпаниатор, — это слова: "Вы королю музыки сегодня, я думаю не заметил вашего присутствия". Возможно, с

<sup>1</sup> *Лутка (франц.)*.

журналистской точки зрения статью следует закончить на этой вышюккой ноте, но в точности зрения аккомпаниатора эта нота фальшивая и она портит статью, которая могла бы быть хорошей. С такими словами обращается Раймунд фон Цур Мюлен к Конраду Босу семьдесят лет тому назад.

Неужели отношение к искусству аккомпаниемента с тех пор не изменилось с места? Неужели и обращаясь себя, восклицая, что подобная оценка моей работы устарела? Неужели моя миссия не удалась?

Ответ слетает с олимпийских высот. Он идет от Фишера-Дискау, написавшего пламенное вступление к изданию "Нестыдливого аккомпаниатора" на немецком языке. К словам: "...исходила бледная тень на клавиштуру" — он во всем равен своему партнеру" — Дигер добавляет дерзкую фразу: "Совершенно очевидно, насколько нов и уникален тип аккомпаниатора, который он собой представляет".

Итак, Фишеры разгромлены, они, кроме всего прочего, уже не в моде. Надежда восторжествовала.

## МОН РАБОТА

Причиной моих горьких жалоб могло послужить еще одно соображение. Не виновен ли сам аккомпаниатор в своих бедах? Вокось, что в большинстве случаев ответом будет: "Да". Как часто аккомпаниатор остается глухим к тому, что творится под его пальцами, не пытается выявить неограниченные возможности исполняемой им музыки и не находит времени для размышления, занятий, репетиций и совершенствования.

Мне бы хотелось заставить многих ереших, если не сказать посредственных, аккомпаниаторов писать что-нибудь на тему: "Это нелегко!" Госкьянни, Соломону, Фишеру-Дискау ничего не давалось легко, чем больше они совершенствовались, глубже погружались в музыку, становились опытные, тем труднее им казалась работа и росла их требовательность к себе.

Я позволяю себе возбудить недоверие аккомпаниаторов категорическим утверждением, что не знаю ни одной песни Шуберта, которую легко было бы играть. Предчувствую хор протестующих голосов. Надо сказать, что "Почная песня страппера", "Почь и сны", "Дольше слез", "Литания", "Ты мой люкой", "Любощагство" и многие другие можно с легкостью прочесть и

листа. Но я настаиваю, что репутация аккомпаниатора строится на исполнении именно этих песен — они требуют большого размышления и пристального внимания, чем "Лесной царь". Несомненно, "Лесной царь" — медленное проявление, бросающее вызов любому пианисту, но (не считайте это за исключительность) если оно выучено — то риз и навсегда. Как в езде на велосипеде: если добился хорошей формы и обладаешь физическим здоровьем, то можно ехать без страха. Трудности этого произведения очевидны, и аккомпаниатор будет прилежно работать, чтобы преодолеть их. Точно так же он станет упорно сидеть над сложными пассажами из Крейцеровой сонаты, но ни за что в жизни не захочет или не сможет допустить, что для работы над "Ночной песней странника" потребуется много времени, а "Учить" "Ночную песню странника"! восклицает он. — Да я смогу прожить это с листа!»

И не считая умение читать с листа необходимым для аккомпаниатора. Можно без особого труда прочесть с листа большинство песен "Зимнего пути", но нельзя предполагать, что с первого взгляда возможно постичь глубину шубертовской мысли. И по крайней мере не так спускаешься к Шуберту и недостаточно таинствен, чтобы с подобной легкостью обращаться с ним. Можете читать музыку бегло, как газету, но артисты создаются не таким путем, и я думаю, что это уровень всего-навсего хорошей стенографистки.

Позвольте мне попытаться объяснить, почему же "Ночная песня странника" требует столько работы и размышлений.

"Ночная песня странника" — медленная песня с аккордовым аккомпанементом, полная религиозной умиротворенности. Стихи Гёте описывают ночную картину, тишину на вершине горы, "...далеко слышны звонки", все обаяно спокойствием. И — "...полюбки немного, моя дуга, положи немного, я ты познаешь этот покой". Вступление к песне состоит из семи или десяти аккордов и длится всего лишь несколько секунд.

Динамически это маленькое *Vorspiel*<sup>1</sup> исполняется *pianissimo*, но в рамках *pianissimo* возникает незаметное нарастание интонации с последующим ее ослаблением. Подъем и спуск; плавная дуга, связывающая аккорды друг с другом. Динамика так ограничена, а разница между нежным аккордом и более насыщенной тем как мало, что стоит чуть-чуть прижаться лимит дообо-

<sup>1</sup> Вступительный (пред.)

денного — и все рупится. Хотя каждый аккорд связан со своим соседом и стремится к нему, все же он отличается от него своей манерой. Однако разница эта не больше веса пушинки. Во время занятия вы придирчиво слушаете себя. Вы эмпатизируете. Вы исполняете каждый аккорд одним и тем же мягким пружинко-рением без подъемов и спадов — все *ritardando*. Затем вы стараетесь придать им эти неуловимые *crescendo* и *diminuendo*, которые единственно могут придать смысл фразе и создать светотени, но пропорции нарушены — слишком форсированно, — и вы начинаете заново. А сейчас вы находите, что ваши аккорды мутные, pedals грязная, вместо тонкого перехода одного аккорда в другой у вас ощущается всякая. Не говоря о *ritardando*, которого вы так и не достигли, вы начинаете понимать, что ленту аккордов лилового характера — она залиты сиянием, а все фразы безжизненны. Итак, вы пробуете придать больше тяжести мизинцу правой руки. Сейчас выделенен верхний голос, он явно звучит, доминирует над нижними звуками. Но это слишком, и вы пробуете вновь, стараясь, чтобы все внутренние гармонии и басовые октавы были отчетливо слышны, оставаясь такими же мягкими, а мелодия, за которую несут ответственность крайние пальцы — это может быть третий, четвертый или пятый палец, смотри по расположению аккорды, — доносился так нежно, что слушатель и не поймет, что вы придаете крайним пальцам больше тяжести. Это ваша тайна.

Такая работа невероятно удвлекательна. Вы полны и счастливы в поисках света и теней, как живописец, сменяющий краски на своей палитре, а удовлетворение исполнителя, когда он достигает идеальной полноты, чистой линии, тонца наконец он чувствует, что весь рисунок как нежный более удивлен, ни с чем не сравнимо. Но подобное чувство удовлетворения (или самоудовлетворения) приходит редко. С той же ясностью, с которой вы понимаете, что достигли этого, ваша обостренная чувствительность дает вам знать, что цель не достигнута, а как часто вам не удается достичь ее!

И предчувствую возражения, что в результате такой работы может быть утрата возвышенности, вдохновения и свежести исполняемого произведения. Конечно, это большая опасность. Ваша игра должна, просто обязана быть возвышенной и свежей. Но серьезный музыкант все же занимается лишь подобным способом, и в его страстных и настойчивых исканиях только опыт может подсказывать ему, когда настает время музыки.

Как вдохновляется певец, когда чувствует во время репетиции, что его партнер, сидящий за роялем, посылает не мысленно свои и временные посылы, чем он, что слышит эшасы слова языка, знает о существовании неудобных мест, ожидает вместе с ним — и не реагирует после — изменений пения. Против темпа не может быть никаких возражений, он определяется способностью певца уместить фразу в одно дыхание. Здесь у пианиста возникает новый материал для размышления: ведь у одних певцов дыхание может быть короче, чем у других. Надо брать более подвижный темп, в результате чего беспредельное спокойствие, составляющее суть песни, оказывается под угрозой. Что же делать? Вы ищете возможность задержки. После фразы "На вершинах горных пиков" певец берет дыхание, и вы можете остановиться. В тексте и музыке здесь запятая, и вы максимально продвигаете его, выдерживая паузу чуть больше, чем это позволяет тактовая черта (я должен внести ясность: это не явная пустота — пианист выдерживает аккорд до самого конца, он "не дышит" вместе с певцом). Я приложу в пример одну задержку, без труда можно найти и остальные.

Не так уж много произведений музыки, исполняют музыку для танцев, исполняется в строгом ритме. Райская покорность метроному противоестественна, она искажает пульс героической или благородной музыки, нарушает эластичность, свойственную лирическим темам, и лишает музыку эмоциональности и красочности, которыми она воздействует на слушателя.

Некоторые из моих друзей, наверное, испытали чувство высокомерного недоумения, когда в одной из предыдущих глав я говорил, что обязан своим техникой Джону Коуэсу. Разговор о палочке у меня техника мой бы был поставлен под большое сомнение, отнесись мы к этому вопросу поверхностно. Коль скоро техника существует для того, чтобы показывать на клавиатуре чудеса проворства и ловкости, то сегодня в мире тысячи юношей и девушек, обладающих техникой, которая не сносил Шуберта. В этом спортивном состязании я могу быть отнесен лишь к посредственностям. Я не могу сыграть больше двух или трех тактов "Этюд-стаккато" Алтона Рубинштейна, а что касается "Исламон" Вагнера — тут я даже не мечтаю о первой попытке.

Но фортепианная техника — понятие более широкое. В ней, как и в технике певца или скрипача, подразумеваются мастерство звукоизвлечения, воспроизведу-

ние звуков не только красивых, но и разнообразных по оттенкам. Техника это умение выполнять равномерное *staccato* или *diminuendo*, *rallentando* или *accelerando*. Общий ризунк фразы — неоспоримое свидетельство музыкальной грамотности и вкуса пианиста — зависит от его техники. Несомненно, сюда же входит умение играть на педали. Педаль — лучший друг пианиста.

Действительно, возможно ли достичь на нашем ударном инструменте идеального *legato*? Главная задача — создавать видимость этой возможности. Что происходит, когда я сажусь за рояль, со всей силой беру до-мажорный аккорд обеими руками и держу его на педали? Звук немедленно начинает ослабевать. Правда, сила звука уменьшается постепенно, но тем не менее процесс этот начинается сразу после взятия аккорда. В первую очередь исчезают дисканты, и вы ничем не сможете помочь этому, даже если будете на голую. Басы с их длинными, мощными струнами звучат дольше, но и они замолкнут через некоторое время. Как же исполнить надлежащим образом благородную тему медленной части "Аллиегро" Шопена, образующую длинную непрерывную линию, если каждая струна, зазвучав, начинает умолкать?

Всякий раз мы убеждаемся, что магия педальных пианистов — это магия тупе. К счастью, наш слух вводит нас в заблуждение, и он не так чувствителен, как микрофон в студии звукозаписи, показывающий на индикаторе уровня, насколько ощутимо слабеет звук после первоначального удара по клавише. Несколько лет тому назад известный ученый подчеркнул, что молодой человек резко ударит по струне и возмущается из-за неясности от тупе, нажимаяте вы клавишу пальцем или ногой; так называемое "тупе", или "жизни", — всего лишь слышимое мыслы п скорости; пианист, предающийся значению проблеме "тупе", несет чепуху; другими словами, любовь, работа, внимание или чувственность, с которой вы берете свою ноту, не играют никакой роли; вы можете играть тихо или громко, с постепенным нарастанием или ослаблением динамики, но на качество звучания исполнителя не дано влиять — оно раз и навсегда зафиксировано создателем инструмента. Такая научная точка зрения, и выглядит она довольно логично. На самом деле все это абсолютно неверно, поскольку один пианист способен извлечь на рояле прекрасные звуки и множество оттенков, а другой на том же самом инструменте терпит неудачу. Кто же определит границы техники? Я бы сказал, что в широком зна-

ными этого слова обладаю не такой уж плохой техникой, и этим я всецело обязан Дикону Коутсу.

Цель данной проповеди о "Почтой песни страшилка", которой я излучил читателям, — еще раз поговорить о проблемах техники, способности воспроизводить прекрасные звуки и их многоцветные градации. А после этого уж можно думать о тише и исполнении любви и чувств. Техника — это фундамент, без которого любовь и чувства ничего ни стоят.

Если, согласно моим убеждениям, подпитать "Почтой песни страшилка" достаточно внимания, то поле деятельности и поисков для аккомпаниатора становится неограниченными.

Я гарантирую, что на его и более шпангтон, способных поразить нас в Presto бетховенской сонаты, найдется лишь один пианист, который взволнует нас песней Шуберта.

Это неслогко.

Одна из главных проблем, волнующих аккомпаниатора, — проблема баланса, звуковых соотношений между голосом или скрипкой и фортепиано. Аккомпаниатор не может установить свою меру динамики, он не может сказать: "Бог мое *forte* и мое *fortissimo*, а это — мое *piano* и мое *pianissimo*". Динамика меняется со стилем музыки (*piano* Брамса тише и плотнее, чем *piano* Дебюсси) и с каждым певцом, она зависит от акустических достоинств концертного зала и качества инструмента, на котором играет пианист. Аккомпаниатор внимательно вступает в голос певца, чтобы изучить его потенциал так же, как он изучил возможности своего инструмента. Он дает своему партнеру максимальную поддержку, а то же время старимся не перекрыть, не заглушить голос. Надо стремиться, чтобы вокальный звук и фортепианное звучание доходили до слушателя в равном соотноении. Но не забывайте, что в зале находится человек, который слышит голос певца хуже, чем все аудиория: это сам аккомпаниатор, ведь певец стоит лицом к публике, а к нему — спиной. На слухе мы воспринимаем двойной баланс: он будет фальшивым, если публике слышны неравные соотношения звучаний. Давая певцу полную поддержку, требующуюся во "Всемогуществе" Шуберта, я слышу лишь скрипящий шагот моего партнера, доносящийся до меня сквозь орбитальное звучание аккордов, коги певец поет в полный голос.



Аккомпаниатор вправе позволить себе маленькую свободу, он может посметь не повиноваться некоторым указаниям композитора. Даже сильнейшие голоса требуют иногда снисхождения от пианиста. Например, аккомпанируя Кирстен Флаштал в "Кузнеце" Брамса и Паурину Мельхиору в "Цепилии" Рихарда Штрауса, я бесчисленное раз могу играть в нижнюю силу, когда они поют в верхнем регистре, но мне приходится быть весьма сдержанным, когда они спускаются в нижний, хотя композитор призывает меня продолжать играть *fortissimo*. Если и выполняю эти предписания, то буду играть слишком громко для моих певцов, создавая им неудобства и вынуждая их форсировать голос.

Чем дальше, тем сложнее проблема баланса; то, что большие голоса могут выдержать более мощный аккомпанемент, не всегда является *vide qua lora*<sup>1</sup>. У Паллапина и Китниса были большие голоса, но низкие, и приходилось аккомпанировать им очень осторожно, чтобы не заглушить их своим звучанием. По объему их голоса были несравненно больше голоса Элизабет Шуман, и тем не менее, обладая высоким сопрано, она могла противостоять более мощному звучанию фортепиано, чем эти басы.

Тесситура голоса или инструмента должна обязательно приниматься во внимание. Можно провести такую же параллель между скрипкой и виолончелью — диапазон скрипки охватывает дисканты и высокие дисканты, и, хотя на нее приходится лишь четверть объема ее старшей сестры, звук скрипки заглушить труднее.

Есть существенная разница между игрой с певцами и инструменталистами. Играя певцу, аккомпаниатор ответствен за правильное соотношение звуковостей между фортепиано и голосом. Если зарисовать график звучаний певца и пианиста, то мы увидим, что они совпадают. По крайней мере так должно быть для достижения идеального баланса. (Это общее соображение, смейтесь, конечно, и исключение из этого правила.) В инструментальных сонатах пианист в ином положении: он делит ответственность за достижение баланса с инструменталистом, исполнитель не стремится уравнять звучания — иногда по желанию композитора преобладает скрипка, а фортепиано уходит на второй план, а потом скрипка сходит с дорожки и уступает поле боя пианисту. Конечно, в постановном дуэте (под названием

<sup>1</sup> Необходимое условие (лат.).

ким дуэтом я подприсуживаю партнеров, выступающих вместе и не согласившихся выступать с другими музыкантами) пианисту оказывается больше уважения, чем пианистскому ансамблю без исключения аккомпаниатору, ведь последний не может добираться скриачка или виолончелиста по своему вкусу. Жизнь может свести его с исполнителем, который притикает, даже на заглавную в фортепианную партию. Я, например, был в затруднении в ви-маторной силе Брамса, не слыша мою достигательную мелодию — ясно обозначенную *dotée*, — так как виолончелист играл свои незначительные подпорторные басы слишком громко. Следовало ли мне бороться с ним и сыграть всю фразу *forte*, чтобы быть услышанным? Подобная мысль промелькнула у меня во время концерта, поскольку на репетиции проблем с балансом не возникало. Если бы я точно последовал указаниям композитора и остался першим духу музыки, играв *piano* вопреки неготовому *forte* моего партнера, то на следующий день провет бы в газетах: "Фортелiano не оказывало достаточной поддержки виолончелисту". Однажды в строкис Лайонела Тертиса, как он поступает с пианистом, аккомпанирующим ему слишком громко. Он ствятил: "И играю яиче, чем обычно".

Одно из утомительнейших испытаний для аккомпаниатора — транспонирование. Тем моим читателям, которые не знают, что такое "транспорт" музыкальной пьесы (как я им завидую!), объясню: взгляни на то, что пьеса, которую вы исполняете, написана в одной тональности, вы играете ее в другой.

Во время концертов и записей с пианистами у меня, как и у других аккомпаниаторов, большая часть времени уходит на транспонирование. При этом певцы выставляют самые неразумные требования, не задумываясь о том напряжении, в котором пребывает пианист. Сыграть, к примеру, "Ночные черы" Вольфа на тон ниже или "Предостережение" на тон выше — довольно сложное задание, поскольку эти песни насыщены случайностями и неожиданными секвенциями. Если меня просят о подобном "транспорте", я всегда требую немногого времени для работы. (Немногого? Я лгу себе.)

Хотя транспонирование "Ночных чер" и "Предостережения" довольно сложное дело, исполнение этих песен дается легче, если вы хотя раз сориентировались в

довой тональности. С другой стороны, песня может быть легко транспонирована, скажем из соль мажора в соль-бемоль мажор, но если это былран шло, то всегда альтикатура потребует предварительной подготовки.

Существует легенда о том, как один скрипач, играя с Брамсом Крейцерову сонату, обнаружил, что рояль настроен на полтона ниже. Тогда он попросил Брамса транспонировать все произведение на полтона вверх, чтобы не опускать свой строй. Брамс совершил этот выдающийся подвиг, который доказывает, каким он был гигантом. Но в самой глубине моей души ушел неуместный вопрос: "А играл ли он все ноты?" Если да, то это чудо. В таком случае его пальцы обладали способностью без предварительной подготовки овладеть различными альтикатурами и позициями, которые выполняются в новой тональности. Много хороших музыкантов, просматривавших эту сонату Бетховена без рояля — как мы читаем газету, — могут в уме транспонировать ее в ля-бемоль мажор или в ля-дизь мажор, но, чтобы сыграть ее, потребуются много работы для исполнения нот, которые окажутся "не под рукой".

Песня "Вестник любви" Шуберта написана в соль мажоре для высокого голоса. В этой тональности аккомпаниатор может придать журчанию ручья гибкость и прозрачность, его пальцы с легкостью ложатся в требуемую позицию. По высоте голоса тоже можнопеть эту очаровательную песню, и, поскольку октава для нас высока, песня падает и в других тональностях, например в ми-бемоль мажоре. То, что песня написана в одной тональности, несколько не помогает аккомпаниатору, он и сам мог бы ее транспонировать; проблема в том, что его рука уже не ложится сама собой в позицию и песня стала намного труднее для исполнения. Конечно, аккомпаниатор одолеет трудности, но сможет ли он заставить песню журчать так же мягко и гладко, как в оригинальной тональности? Не представляющую собой затруднений песню приходится переучивать и менять альтикатуру, а иногда и, не догадываясь об этих трудностях, с удивлением замечает, что по необъяснимой причине ручеек стал бурным потоком — он гремит, бурлит и бьется о скалы.

В ярости и был надобен так называемый "абсолютный слух". Для транспонирования это скорее помеха, нежели преимущество; исполнение музыкального произведения в си-бемоль мажоре, когда и нотку его в натуральном до мажоре, расстраивает мои глаза и уши, пальцы不由自主но стремятся к нотам, которые и

стылу внутренним слухом, — к нотам, напечатанным на странице.

Во времена моего "абсолютного слуха" певец, с которым я часто работал, попросил меня транспонировать песню на тон ниже, из ля-бемоль мажора в соль-бемоль мажор. В конце песни было путающее его ля-бемоль. Я даже чуть и несколько часов занимался перед концертом. Это была нетрудная работа, за исключением двойны тактов в середине пьесы, заполненных злыми модуляциями и другими опасными неожиданностями. На концерте я начал играть со спокойной уверенностью, но стоило мне пошел в темный лес быстро меняющихся дубль-диезов и дубль-бемолей, как я стал нервничать и заблудился. Из всех сид я пробивался сквозь заросли и, выбравшись на открытое место, обнаружил, к своему ужасу, что играл аккомпанимент не на тон *ниже*, а на тон *выше* оригинальной тональности. Это едва не убило моего коллегу, ведь ему пришлось взять верхнее си-бемоль вместо соль-бемоля, к которому он готовится. Чувство тяжелой вины наполняет меня каждый раз, когда я вспоминаю его выкатывающиеся глаза, раздувшиеся губы и жуткий звук, извлеченный им, когда он пытался, словно выскользнувший из воды рыбе, в отчаянном броске достать ноту, лежащую за пределами его досягаемости.

Так и потерян хороший друг.

Послевоенная утрата абсолютного слуха превратилась в преимущество, поскольку транспонирование стало для меня — и для певцов — менее опасным.

В этой главе я затронул лишь две или три проблемы, с которыми приходится сталкиваться аккомпаниатору, и, конечно же, я выражаю только свое мнение, а с ним не все согласен. Многие аккомпаниаторы будут думать, что мои опасения по поводу "Ночной песни странника" слишком преувеличены, ведь эту пьесу может сыграть и ребенок; некоторые певцы (старой школы?) будут протестовать против равного соотношения звучаний голоса и фортепиано; некоторые виолончелисты будут доказывать, что пианисты никогда не играют достаточно тихо. Будь что будет, но я всегда стремился превратить в жизнь то, что проповедал.

В телевизионной программе Эда Марроу госпожа Мирян Кизаше и сэр Томпс Вичем заявили, что исполнитель, выступая перед публикой, должен быть внутренне убежден, что он лучше всех в мире.

Это заходит слишком далеко. Я уверен, что Пабло Кизаше никогда не говорил себе о своем величии, он смиренно молился о выполнении своего долга перед музыкой, которую ему предстояло играть. Человек, выходящий на сцену с мыслью, что он лучше всех на свете, не может быть серьезным музыкантом.

Станвшее универсальным выражение "примадонна" (буквально — первая госпожа) в наши дни употребляют по отношению и к мужчинам, и к женщинам, которые считают себя исключительными личностями. Они, по словам обывателя, "темпераментны" (еще одно сомнительное выражение).

Каждый притягивает обладать страстью, волеизъявляясь, отъем, нежность, но, когда меня шепотом спрашивают: "А госпожа X темпераментна?" — я прекрасно понимаю значение этого вопроса. Как ни странно, могу гарантировать, что определение это относится к вокалисту, и, не сомневаясь, добавлю, что в девяти случаях из десяти разговор касается женщины. Никто не спросит, темпераментна ли Джокошда де Вито, поскольку она скрипачка, но Элизабет Шварцкопф или Виктория де лос Анхелес всегда находятся в эпицентре любопытства. Другая особенность: о темпераменте Эйлин Фаррел и Кэтилин Ферриер не может быть и речи, ведь одна американка, а другая — англичанка. Истинный смысл вопроса может быть сформулирован следующим образом: "А госпожа X достойного поведения?" Если ответ отрицателен — тогда мадам X "темпераментна"! Для создания столь ценного и притягательного образа надо вести себя следующим образом: от, прошу прощения, она должна быть грубой, эдиристой, способной в любой момент выскочить в неконтролируемую истерику и течь, нарушать соглашения, словом — быть последовательно ненадежной. И конечно же, она должна быть "иностранкой".

Как правило, с подобными невозможностями (тои "темпераментными", если вам угодно) людьми трудно иметь дело, они неуравновешенны и в большинстве своем похожи музыканты. Возможно, что причи-

<sup>1</sup> Термин в кавчках.

ной такого поведения: именно коммюнк музыкальной неполноценности.

Искусство аккомпаниатора бескорыстно — всю свою жизнь он слушает своего партнера, считается с ним. Силиус же, напротив, индивидуалист. С виртуозом дело осложняется, если он слышит себя выше исполнителей, то есть попытку не считаться с ними. Камерная музыка (струнный квартет, скрипичная соната, пессимый цикл) предполагает идеальный ансамбль и полное взаимопонимание между исполнителями. При постоянном сотрудничестве это не представляет трудности, но у аккомпаниатора, работающего на протяжении сезона с множеством артистов, возникает целый ряд проблем.

На первой репетиции опытный аккомпаниатор быстро вычислит профессионализм уряды своего партнера, его музыкальность, серьезность намерений. Он познает характер этого человека: скромный тот или самодеятельный, грубый или воспитанный? Спокойно-сдержанный или нервно-неуравновешенный? Все это имеет такое же большое значение для гармонии между певцом и аккомпаниатором, как и техническая сторона ансамбля.

Пока я был молод, мои уступки коллеге в возникшем на репетиции споре выглядели вполне естественно — ведь он был старше и, следовательно, более опытен. Коллеги мог находиться в ореоле славы, вызывавшей у меня благоговение. Он был всегда прав, а я — нет. Всегда? Ну, не совсем. Я помню случаи с "Трезвонь и сумерках" Рихарда Штрауса, когда мне пришлось ждать певца в музыкальной фризе, где мой аккорд берется спустя полтакта после вступления голоса. Певец ждал меня, — его. Он величественно подошел к роялю и, взяв левую руку мое плечо в лоты, спросил, чего я жду. Я ответил, что обидел ждешь, поскольку вступаю из полтакта позже. "Я все так, как нашамко, — затворил он, — и сначала берется Ваш аккорд". Так и я сыграл, хотя это было непереносим. Подобные случаи часто случались со мной и то время, когда я отчаянно искал свой путь. Я даже помню певца, совершенно растерявшегося и забывшего слова во время концерта. Он конечно обернулся ко мне, чтобы всем стало ясно, кто же слышится исполнителем многолюдном происходящего.

С возрастом число психологических проблем у аккомпаниатора, как и у артиста, увеличивается. Он уже не может выносить оскорбления, которые терпел во времена своей юности. Ситуацию, возникшую в песне

Штрафуя, он разрешит, сообразуясь с музыкальными возможностями пюритора; возможно, достаточно будет одного слова для исправления ошибки, но, может быть, музыкальную фразу придется повторить несколько раз, прежде чем будет достигнут желаемый результат. Если же певец не способен справиться с дьявольским местом, аккомпаниатор должен сам репетить, надо ли настаивать на дальнейшей работе или оставить все так, как есть.

Аккомпаниатор обязан знать, когда он может советовать, а когда сам должен принять совет, когда пискать и когда отступать. Если ваш партнер обладает великолепным голосом, но музыкально неразвит и совершает грубые ошибки, вы должны спросить себя: а надо ли бороться за их исправление? Концерт состоится через неделю, раньше вы никогда не встречались, возможно ли за столь малое время изменить привычки? И ни сей раз вы бросаете эту ялкую. Вы чувствуете свою вину, но перед выступлением, имея в запасе так мало времени, не стоило выбивать партнера из колеи. С другой стороны, если это подающий надежды молодой певец или инструменталист, вам долг и перед ним, и перед своей совестью работать до тех пор, пока трудности не будут преодолены.

Но вместе с тем советы следует давать очень осторожно, иначе вы рискуете лишить самого коллегу и той малой доли уверенности, которая у него имеется. Бесспорно, чрезмерно требовать от члена дипломатического корпуса быть еще и аккомпаниатором, но последний обязан быть дипломатом. (У меня, впрочем, возникла идея: научиться некоторым из наших знаменитых "дипом" искусству аккомпанирования, они смогли бы достичь больших результатов на своем поприще.)

Все это интересно, но что же происходит на концерте, когда в результате волнения или силы привычки певец совершает ошибку, которую вы так добросовестно старались исправить? Ответ однозначен — на концерте певец всегда прав. Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь певцу чаще, чем это можно предположить, и если я приведу пример, то сделаю не с целью вознестись себя над партнером.

Хоумедэйлский Клуб изящных искусств в Райгите, в Суррее, пригласил меня исполнить с дипломатическим программю, состоящую из современной музыки. Президент клуба предложил нам включить в концерт "Мелодию" Фрэнка Бриджса, которую мы изучили специально для этого случая. Дошла до сарелиты первой страни-

ты, наши пути разошлись, и я с большим опозданием понял, что не имею ни малейшего понятия, где находится в данный момент мой виолончелист. Вдруг я услышал на долгом *fortissimo* открытое "до" (самая близкая нота у виолончелистов). "О небо! подумай и. Вещь это долгое "до" появляется в самом конце!" И лихорадочно листал оставшиеся страницы — выразительнейшие страницы, обреченные остаться неустыжанными, — пока не нашел моего тонущего партнера, который цеплялся за свою ноту как за единственное спасение. «"Мелодия" была "твоядем" вечером», — говорили нам впоследствии.

Лучшую "сценическую" историю рассказали мне Елена Герхардт. Она свидетельствует о кладнокрюнии и возможностих Конрада Боса. Они исполнили "После ветра" Вольфа. Память изменила Елене (редкий для нее случай), и она выступила довольно большой кусок из середины произведения. Бос с легкостью перескочил через пропавшую, и, к большому удивлению Елены, они завершили песню вместе. Слушатели, да будут благословенны их сердца, настолько растрогались во время исполнения песни, что наклонили на ее повторении. "Не правда ли, они будут удивлены, прощадит Бос Елене, — когда обнаружат, что песня стала вышлого длиннее".

Не будучи учителем вокала, опытный концертмейстер тем не менее является пронацательным критиком, и молодой певце было бы полезно известить его по крайней мере за шесть месяцев до концерта, чтобы посоветоваться о своих возможностях и программе. Учитель пения не всегда объективно оценивает своих учеников, тогда как аккомпаниатор видит вещи в более верной перспективе.

"Почему Джеральд Мур позволил ей петь "Цыганские песни" Брамса?" — писал один критик после концерта в Уилмор-Холле. Он был прав, поскольку "Цыганские песни" Брамса требуют большого, сочного голоса и страстного аккомпанемента. У моей певицы было маленькое лирическое сопрано, соответственно уменьшилась сила моей игры, и в результате получилась карикатура на произведение. Почему же и не посоветовал какой-либо люди изменить свой выбор? Да потому, что никто не просил у меня совета — программа была выбрана ее учителем и я был постоял перед lui assompli<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Сперва пишется флант (франц.).



Мне не хотелось бы, чтобы состоялось впечатление, будто и величественно раздаю советы всем артистам, имеющим несчастье встретиться со мной на пути. Напротив, я учусь почти у каждого, с кем играю. Аккомпаниатор должен быть гибким, тогда он увидит, к своему удивлению, что одна и та же простая пьеса имеет сто различных способов исполнения. Белли мой коллега ищетел прекрасным и тонким музыкантом, я внимательно прислушивался к его словам. И хоть ансамбль все же не падает, причину надо искать в различиях настроений, фразировки, динамики, оттенков, темпов. Здесь я иду на компромисс. Довольно часто я обнаруживаю, что и партнер готов к компромиссу. Тогда без особых затруднений мы приходим к счастливому взаимопониманию. Иногда партнер настаивает на своей интерпретации, и из чувства уважения к нему я полностью капитулирую, сознавая, что его идеи родились из внутренних убеждений и эти в какой мере не могут быть абсурдными.

Например, Елена Герхардт считала мой темп в "Боснище любви" Шуберта слишком быстрым. Я был убежден, что тридцать вторью в правой руке изображают ручеек и песня идет на два, а не на четыре, но, испытывая глубочайшее уважение к певице, не настаивал на своей точке зрения. Играя песню, я брал темп, который устраивал Елену. Это был единственный случай, когда наши мнения не совпадали.

Во время записи "Наирасной серенады" с Кристой Людшиг ее темп показывал мне слишком медленным, но, прослушав пластинку, я получил наслаждение от ее интерпретации — такому великолепному голосу подходил именно этот темп.

Из всего вышесказанного можно заключить, что, к счастью, не существует единственно верного исполнения песни Шуберта или Брамса. В противном случае один певец не отличился бы от другого, а один аккомпаниатор... Нет, я даже не буду продолжать эту нелепую идею!

Конечно, прекрасно, когда два сотрудничают артиста пытаются друг к другу уважение — если не симпатию. Но это вовсе не обязательное условие. Многие партнеры были мной очень симпатичны в человеческом отношении, но в музыкальном оставляли желать лучшего. С другой стороны, ни Сигети, ни Ида Гендель не внушали мне особой любви, и все же я получал громадное удовольствие, играя с ними. Оба превосходные скрипачи, а это — главное.

Когда-то Майра Кассе совершенно бескорыстно пожертвовала молодому, подающему надежды скрипачу. Мальчику пришлось заменить своего учителя, Макса Ростала, в скрипачном концерте Белтонена. На концерте случайно оказался Джеймс Эгерт, знаменитый критик. Он пришел в восторг от юного дивошания, помогил в "Дейли экспресс" его большую фотографию и написал хвалебную статью, где сравнивал его исполнение с благодатью, называя мальчика талисманом. Статья вызвала дикую реакцию: во-первых, она занимала слишком много места при сокращенном объеме газет (дело было во время войны), и, во-вторых, это был пример музыкальной критики, написанной самоуверенным дилетантом. Я высказал ему мнение, что такая историчка реклама, больше, чем у недавно побывавших в Англии Менухина и Хойфеца, может нанести вред молодому и несомненно одаренному скрипачу. Мои опасения оправдались, когда девочка примет ко мне для репетиции перед лондонским концертом. Он обладал всеми замашками примadona, и, когда моя жена поделала ему удачной репетиции, он отвечает с самолюбивой улыбкой: "Да, бедному Диреральду придется пройти через это". И потешными его слова следующим образом — мне придется семь раз пройти очевидно в огне его гениальности.

Должен заметить, что молодому человеку самому "пришлось пройти через это" — он обнаружил, что мир не замер в ожидании восхода солнца. Он довольно долго избавлялся от последствий фрейерверка Эгейла. Теперь он скромнее, пройдя сквозь горнило упорной работы, вырос в талантливую и искреннюю музыканта.

И повторю: чем больше и серьезнее артист, тем скромнее он ведет себя во время работы. Сэт Сванкольм, превосходный Зигфрид, Лого, Тристан, именитый за широким множество оперных триумфов, приехал репетировать со мной "Прекрасную мещанку". Ему не доводилось исполнять этот цикл ранее. Первыми его словами были: "Расскажите мне все, все, что вы думаете". Мысль не расширило от чувства собственной значительности, и я не сиял от радости приливания моего авторитета — я чувствовал возросшее уважение к Сванкольму.

Вечная проблема исполнителя — в установлении внутреннего равновесия, в поисках золотой середины между уверенностью в себе и самоуверенностью, между третьим социальным слоем значимости и самоудовольствием. Конечно, в высказываниях Карлоса и Бичема есть

доли правды, артист должен быть уверен в себе, иначе он не осмелится облокотиться перед публикой. Не надо забывать, что артист, излучавший со сцены необычайную уверенность, может быть при этом предельно скромным и нервным, прикрывая апломбом свое положение. Что касается меня, то я выдаю после плохого исполнения свою самую обморочивательную улыбку — она помогает мне уйти со сцены и прикрывает мою грешность. Воспоминание о плохом концерте преследует артиста всю ночь и день как кошмар, и избавляется он от него лишь с помощью хорошего исполнения. И все же настает день, когда артист окончательно должен решить: стоить ли продолжать путь или пора сойти с дороги?

Это — борьба.

## ЛЕТНИЕ ФЕСТИВАЛИ

Я чувствую себя зеленым юнцом, когда солнечные мужчины начинают рассуждать о том, какое облегчение они испытывают, когда завершаются рождественские праздники и "южная выходит в нормальную колею". Помня, что рождество — религиозный праздник, и вместе с тем не забываю, что это время отпуска, и во время отпуска и отдыха. Будь я известным тенором или баритоном, мне пришлось бы в эти дни, особенно в Англии, разъезжать по всей стране, чтобы успеть выступить в громадном количестве ораторий. Закончил одного "Мессиа" в Лондоне, и стою голому нести бы на поезд, чтоб поехать к следующему, вечернему исполнению "Мессиа".

Или румянчатисты же, за исключением оркестрантов, свободны и могут хранить свою скрипку или флейту в футляре или залезть рояль на замок, так как в это время их услуги не требуются.

В молодости лучшим временем года для меня было лето. Пришло, приходилось заниматься и иногда меня приглашали записывать пластинки, но в июле и августе концерты не проводились. Я целыми днями мог гулять в Холдф, и почками — в Бридж. Мне кажется, привахой этой бессловесной свободой было непонимание людьми моей нетяжкой ценности. Или, может быть, летние фестивали еще не успели приобрести столь важного значения? За последние тридцать лет только в Англии они так разрослись, что один фестиваль продолжает дру-

гой, а часто и совпадает с ним. Если вы приглашены на несколько таких фестивалей и добровольно участвуете в ряде фестивалей на континенте — каждый предлагает разнородную программу, требующую длительной подготовки, — ваше лето заполнено до отказа и скучно не суждено затеряться.

Я не жалеюсь. И разве я бы хотел иного? Нет, напротив — находясь с заранее подготовленной программой в изысканнейшем обществе, которым неизменно сопровождаются эти столпотворения, я каждую секунду слушаю оперы и симфонические концерты, поскольку лишь в возможности посещать их зимой.

Я не прихожу в экстаз по поводу моей собственной игры (на всякий случай повторю это еще раз), но музыку я обожаю. Критически относясь к себе, и куда менее требовательно к другим и ставшись благодарным и абсолютно непритязательным слушателем. Довольно часто я провожу блаженный вечер, утываясь симфонией Моцарта или оперой Верди, но, к несчастью, прочитав утром газету, понимаю, что заблуждался, и исполнение это было просто ужасным. Правда, иногда даже я замечаю, что исполнение ниже всякой критики, но это ничуть не мешает мне наслаждаться музыкой.

Дело не обходится без курьезов. В Венеция, сочетая работу с отдыхом, я присутствовал на превосходном исполнении "Отелло" Верди во Дворце дождей. Правдивая страничка программы, я обнаружил в переведенном на английский язык либретто Гойто претельное толкование сюжета, от которого Шекспир перевернулся бы в гробу. В изложении III акта, к примеру, и прочет следующее: "Отелло только и думает, как убить Дездемону. В исполнении он лишается чувств. Яго лыкует".

Несколько преувеличено, но очень живописно. Когда же по шло изобретательного издателя и устал, что "Яго внимательно наблюдает за их тайным сношением"<sup>1</sup>, то вместо невинной истерии Кассио и Дездемоны в моем воображении возникает совершенно иной картина.

Несчастного издателя всегда обвинял в неточности; и бы скорее приписал ему в какой-то степени развитое воображение. Ведь именно это могло побудить его в программе одного из английских фестивалей назвать доброй песню Брамса не "O liebliche Wägen"<sup>2</sup>, но "O liebliche Wanzen". Замена "g" на "z" одетка изме-

<sup>1</sup> Итальянское название встречи evening concert (веч.).

<sup>2</sup> "O, прекрасные машины" (нем.).

шно значение слова. Точный перевод слова "Wanzen" — клопы.

Сегодня летние фестивали проводятся повсюду. Фестивальным духом прониклись в Америке, Канаде, и в частности множество прибрежий из-за Атлантического океана. К сожалению, я вынужден отказываться от них, так как с мая по сентябрь полем моих боевых действий становится Европа. Время от времени я навещаю и Вег, Чаттенхэм и Йорк, но фестиваль Каяльса в Цюрихе, в Швейцарии, Францию и Голландию, но четыре фестиваля я ожидаю с особым нетерпением, и мне не удается участвовать в них ежегодно. Эти фестивали — низовем их в порядке проведения — Гранада, Канта-Линн, Зальцбург и Эдинбург. Я — их обожаемая посетительница.

На фестивале "Fiesta Española" я играю во кому-нибудь, а Викториа де лос Анхелес. К величайшему сожалению, в этом году мне пришлось от него отказаться, чтоб иметь возможность полностью посвятить себя завершению моего ценного вклада в литературу.

Полет в Гранаду и обратно довольно мучителен. Перелет из Лондона в Мадрид не представляет трудности, но ночь вы вынуждены провести в Мадриде, так как по расписанию авиакомпании "Иберия" самолет в Гранаду улетит за несколько минут до того, как приземлится лондонский лайнер. Все это носит печать крайней изобретательности. Та же самая синхронизация происходит на обратном пути.

Добравшись наконец до Гранады, вы бываете вознаграждены ее очаровательными цветочками и фонтанами. Здесь балеты ставятся под открытым звездным небом. В Альгамбре есть три открытые концертные площадки: большой дворец Карла V — для оркестров, малейшей и изящной Дворик-опера, идеальное место для струнных квартетов или выступлений Сеговиа, и Дворик-миртов.

Викториа де лос Анхелес выступает в Дворике-миртов, и во время ее дневного концерта волшебный лучами заходящего солнца элегантный Дворик наполняется золотым звучанием ее голоса. Испанцев привлекает в частности ее певье, скромность и искренность. Вот она, их обожаемая юпатонка!

Вечером Дворик переполнен публикой и там может быть душно. Надо бы предложить дипломатам, сидящим в передних рядах и неучтиво дымящим прямо в лицо певцу, тушить свои сигареты. Легкий ветерок всегда бывает кстати, если только он не сосредоточива-

сты во время концерта на моих нотах. В таких случаях, к моему безграничному счастью, виртуозный пианист Гюсепе Сорiano соглашается переворачивать мне страницы. Как пальцы подобно крабу ползает по трехпалубной странице, не закрывая рот, которые мне надо исполнить, — ловкость рук, на которую способен лишь человек, обладающий незаурядной техникой.

Помехой могут служить и ласточки. До захода солнца они носятся, пикируют и описывают круги самым заморочившимся образом. Сидя на концерте, трудно отвести от них глаза, особенно когда они, сложив крылья, влетают в еще заметные расщелины стен, где ищут свои гнезда.

Мы все же остаемся в расположении высоко на горе стене "Альгамбра Палас" с волшебным видом на золотистую, высунутую солнцем равнину со Сьерра-Невадой, обрамляющей ее с одной стороны, и Гранадой — с другой. Тут слышно все, что происходит в городе, и мы обнаружили, что лучшее время для сна полдень. Ночью спать невозможно, поскольку во время фестивалей проводится ярмарка. Правда, она расположена на расстоянии мили, но карусель работает всю ночь напролет и ее рев (усиленный динамиками) доносится сквозь открытое окно нашей спальни. Оглушение такое, стояло в соседней комнате на долгую молчаливость включили радиорычаг. Это продолжается до 4.30 или 5 часов утра, а остановка карусели служит стартовым сигналом для местных петухов.

Испанцы придерживаются странного распорядка дня. Летом вы завтракаете в три часа дня, а обедаете в одиннадцать вечера. В Сантандере вечерние концерты начинались перед полночью, а концерт Иегуды Менухина "набился разгон" после часу ночи. Диана Молухин горько жаловалась Фелиситеас Келлер, нашему мейнджеру, на невозможное позднее время выступлений. "Концерт, — говорила она, — продолжится еще час, и мы будем в постели только на рассвете". Госпожа Келлер пыталась утешить ее, заметив, что Диана может выспаться утром, ведь петухи дождутся позно и, следовательно, встанут тоже поздно.

Но не в миди фестивале. Они во весь голос говорят в соседней комнате с семи утра.

— Ах, они наверняка англичане.

— Эти англичане довольно badly говорят по-испански.

Обмен мнениями ни к чему не привел.

Должен признать, что ночной концерт удивитель-

ным образом продлевает день. Обычно в день концерта утром и работаю, после завтрака гуляю часок, потом отдыхаю еще час,шить занимаюсь, и после чашки кофе и пива я готов переодеться к концерту. По этому расписанию невозможно придерживаться, если концерт назначается вместе 8 вечера в 11.30 (что в Испании означает полночь или даже более того), и не знаешь, куда себя деть в оставшиеся три или четыре часа.

К счастью, Виктория де лос Анхелес после стольких выступлений в других странах приобрела привычку заплывать свой концерт в разумное время и требует, чтоб ее летние концерты в Испании были длинными. Они начинаются в 8.30 вечера или, как там принято объявлять, — от 8.30 до 9.00.

Испанская кухня не так уж неважна, как думают многие туристы. Мой старый друг Антонио Сала демонстрировал мне в Ченчи, какие восхитительные кушанья можно готовить на оливковом масле, ну а дары моря в Испании просто изумительны, если к тому же вы находитесь на берегу Средиземного моря или Атлантики. В Барселоне и севернее, в Сан-Себастьяне, Сантандере, Ла-Корунье, Бильбао, пожалуй изысканнейшим образом приготовленную возможную рыбу.

Злюдо, которое и героически одолев, но так и не смог получить от этого наслаждения, была каракатица в чернильно-синем соусе. Энрике Матрилья впоследствии признался, что ублажил его, а Викториа и Энид, уступив настоятельным просьбам своих уважаемых мужей, оставили каракатицу нетронутой, поскольку это существо способно (если оно еще живое) обстрелять своей подошрищевой струей и более благодарных клиентов.

Кингс-Линн — один из самых задумчивых и величавых фестивалей в Англии. (Я помню о фестивале в Сидборо, который устраивает Бенджамин Бриттен, но поскольку председательствующий гений одновременно и лучший в мире аккомпаниатор, то мои услуги там не требуются.) Сошьные концерты, камерная музыка и спектакли проводятся в прекрасном средневековом здании ратуши в живописном городке Норфолк, в устье реки Уэм, а оркестры выступают в старинных саксонских и норманских соборах.

Душа Кингс-Линна — Рут Фермой, чья красота равняется разве что с ее энергией и обаянием. Мне приходилось играть здесь превосходным артистам, но наиболь-

(Уютный (мек.).

шей радостью для меня были выступления с самой Рут Фермой.

Кто-то предложил нам (не помню, кто именно, но чудовищную величайшую благодарность по отношению к нему — или к ней) выступить в фортепианном дуэте в пользу Кунте-Лината. Мы оба опытные музыканты: Рут до замужества была профессиональной пианисткой, мы и я, пожалуй, не новичок (могу я позволить себе сказать это, имея полувековой путь за спиной?), и все же мы обтаружили, что игра в четыре руки — один из труднейших видов ансамбля. Ансамбль с пением не представляет затруднений для аккомпаниатора — о гласной, с которой нужно совпасть, предупреждает предшествующая ей согласная, а при необходимости аккомпаниатор может положить на губы палец. Играя с инструменталистом, иногда можно угадать глаза угадать смычок по времени выноса ноты или аккорда или же почувствовать мигновение, когда волос смычка должен коснуться струны. На фортепиано не так-то просто взять аккорд или ноту одновременно с партнером, здесь невозможно уловить момент касания струны молоточком. Конечно, если бы мы играли с железной точностью метронома, было бы легче, но двум живым человеческим существам не следует уподобляться механической пианоле. В этом опасность фортепианного дуэта. Возможно, подобная форма музицирования сродни мадригальному пению, где сами исполнители получают больше удовольствия, чем их слушатели. Ни один из нас не думал о постоянном сотрудничестве, но все же мы регистрировали с обилием осторожностью и иногда приглашали третьего, чтобы выслушать критику со стороны. Это был не кто иной, как наш дорогой, но грозный Лионел Тертиэ.

Когда Рут исполняла первую партию, глаза публики были прикованы к ней и все шло прекрасно, но если эту роль брал на себя я, то моя очаровательная партнерша была полностью скрыта из виду и тем самым дуэт выставлялся с самой невыгодной стороны. Я утешал публику тем, что, хотя Рут Фермой невозможно увидеть, ее тем не менее можно будет услышать.

Существовала еще одна привычка, по которой я предпочитал играть вторую партию, — играющий в басах, или, говоря другими словами, сидящий к югу от экваториального меридиана "до", полностью контролирует педаль. Лишительный этого существенного изобретения, не поддерживаемый педалью, я чувствовал себя совершенно покинутым. Это произошло естественно — играл я



неудобном диапазоне дискантов, унизаться ногами и пол. Мои ноги изловчились нащупывать педаль, которая, увы, принадлежала не мне.

На репетициях происходили забавные случаи. Однажды я осмелелее заметил:

Я не слышу здесь вашу левую руку.

Довольно трудно заставить ее звучать, так как вы уже заняли мой клавиш.

Иногда меня обвиняли, и не без оснований, в посягательствах на чужую территорию. Во многих местах я должен был не мешкая убрать руку с дороги, чтобы не задерживать движение, и я прощаясь в своей партии пошутные моему ограниченому интеллекту обозначения: "выиз", "убок", а в Marche Beethoven Дебюсси "убратся прочь".

В 1961 году праздновался одиннадцатилетний юбилей этого чудесного и дружелюбного норфолкского юнион<sup>1</sup>. Здесь звучало прекрасное вокале Катлан Ферриер, Матильды Доббе, Ошияби Седерстрём, а также голоса Эдда Эванс, Флоры Робсон, Пегги Эпкрофт. Мы смеялись вместе с Питером Устиновым, нас завораживала Берил Грей. Атмосфера была настолько непринужденной, что Джона Барриорши нам довелось услышать не только в качестве дирижера оркестра Халле, но и как исполнителя п камерных концертах.

Во величество Елизавета, королева-мать, посещает многие концерты, и ее присутствие вдохновляет и публику, и артистов. А непоколебимое спокойствие охарактеризованной леди Фермой создает впечатление, что управлять фестивалем может даже ребенок.

Я пропустил только один фестиваль в Кингс-Линне — первый — и не представляю себе, как они тогда могли обойтись без меня. Что же касается игры в чужие руки, мы решили сдвинуть паузу, поскольку в точное ряда лет мучили этим публику. Но мы вернемся к ней, возможно, в 1970 году, в двадцатилетний юбилей этого неуязвимого цветка, и я буду действительно требовать, чтобы мой барриорши играла первую партию.

С пейзажами бескрайних норфолкских болот, напоминающими голландский ландшафт, резко контрастируют покрытые лесом горы и озера окрестностей Зальцбурга. Зальцбург — самый охарактеризованный город в Европе. К сожалению, и всегда издавна сюда, когда от перипетий приезжали. Они и в старомодном безум-

<sup>1</sup> Собрание (франц.).

сплывшей толпы и расплываемся в отдаленном квартале. От Фестивальхауса и Моцартеума нас отделяет двадцатиминутная прогулка по узким улочкам по береговой реке Зальцах.

Мы много ходим пешком — мой первый репетиция в Зальцбурге буквально наступает на пятки фестивалю в Кинте-Линне, и мы не успеваем приехать сюда на своей машине. Нет куда без добра — это помогает нам сохранить липкий сидюг, которой угрожают обильные толпы блода, подымаемые в эдешних ресторанах. Гривца, моя фигура ридилась по неоправданной крайности, и я перестал слишком уж беспокоиться о ней.

А какие там бывают дожди! Даже сам Герберт фон Караян не в силах прекратить их. И тоже же запыльбураща, как и андачане, отказывающиеся считать с погодой и каждый год оптимистически объявляют всевозможные драмы Гофманштамм "Каждый человек" на Соборной площади, а концертов и оперных спектаклей — во дворе Резиденции, то есть под открытым небом. Но я заметил и оценил предусмотрительность устроителей: во время этих спектаклей и *in fresco* Фестивальхаус остается незанятым на случай непогоды.

Я уже собирался сказать, что не дышу кислородом, почему, собственно, и Зальцбург должен прекращаться дождь, и все же стоит выплянуть солнцу, как вы мгновенно забываете о непогоде. И тогда этот маленький, укрытый в горах городок становится несказанно красивым. Каждое рождество, получая из Фестивальхауса приглашение на июль или август, я с нетерпением жду нового свидания с Зальцбургом.

На фестивале я часто встречаю друзей, спешащих утром на оркестровую репетицию симфонии, днем на камерный концерт, а вечером — на ошору. Тисон распорядок дня, и любители музыки с темными крутами под глазами жалуются на усталость и перепадения. На мой вопрос, зачем же стараться прослушать все, они отвечают, что в этом цель их пребывания в Зальцбурге. Для меня такой метод неприемлем. Мы предпочитаем бронировать билеты через день, а не посещать все подряд и оставляем денек на посещение Гайсбурга. Слушать музыку с надлежащим вниманием — довольно утомительное занятие, не терпящее излишеств, иначе выйдет можно и потерпеть.

Следуя этому правилу, мы уезжаем с фестивалем воодушевленными, а лучшим среди всех выступлений

<sup>1</sup> На свежем воздухе (там!).

всегда кажется последнее. На минувшем фестивале (1961) выступили две "звезды": Элизабет Шварцкопф и Дитрих Фишер-Дискау (я говорю об этом не потому, что лично аккомпанировал им в вечерах Lieder). Прекрасен был вечер музыки Вольфа в исполнении Шварцкопф, но подлинным событием стало ее выступление в "Капелле роз". Увидев ее Маршалла и в новом Фестиваль-хаусе, более опытные по сравнению со мной слушатели обывали, что лучшего исполнения этой роли им никогда не приходилось слышать. Я был слишком взволнован, чтобы выйти в артистическую и поздравить Элизабет после спектакля.

Другим событием стал концерт Фишера-Дискау, где он исполнил песни Вольфа на стихи Мёрисе. Фишер-Дискау полагает, что один концерт, посвященный исполнению песен, равен выступлению в трех оперных партиях. На протяжении целого сезона пел Вольфама, как Фишер-Дискау, Фюрдинджи и Маршалла, как Шварцкопф, и в середине того же сезона дал единственный концерт, посвященный Вольфу! Это напоминает ситуацию, когда художник, неделями работающий над большим полотном, внезапно переключается на миниатюру. Голос привыкает к специфике камерного или оперного пения, и внезапный скачок из одного жанра в другой очень рискован. Только артисты высшего класса, такие, как Шварцкопф и Фишер-Дискау, могут это себе позволить.

Может быть, поэтому на Зальцбургском фестивале бывает всего четыре или пять концертов Lieder — оперы в окрестности оперы.

Почти каждый год ездить в это изысканное место, да еще получать за это деньги!

Однажды Невилл Карлус спросил, собираюсь ли я идти завтра на крикет. Я ответил, что на рассвете еду в Зальцбург, причем голос мой звучал довольно радостно.

-- В Зальцбурге? И ты не прыгаешь от счастья?

Начало Эдинбургского фестиваля совпадает с завершением Зальцбургского. Часто Эдид отправлялась домой на два дня раньше меня, чтобы пересидеть нашу машину в Шотландию, в то время как я, улетев сразу после концерта в Моцартсале, мчался из Лондонского аэропорта на ночной поезд северного направления. Иногда мне удавалось прибыть на вокзал Кинг-Кросс, имея в запасе лишь пару минут...

Мы следуем нашей старой тактике в выборе про-

грамм для проступивания. Первые несколько лет мы жили за городом у нашей приятельницы Дороти Бекунт в очаровательном домике у Ментленд-Хиллс в Балерню. И мог заниматься у Розалинды и Алексея Мейтлендов в окружении их великолепной коллекции картин, а после являлись убежать из города на природу. Но Бекунты, не посоветовавшись с нами, переехали в Сассекс, и сейчас в нашем распоряжении квартира Рут Д'Арси Томпсон у Прицесс-стрит, где я могу заниматься и релаксировать сколько душе угодно. Здесь мне ничто не мешает, за исключением пушки, из которой ежедневно стреляют в крепости. Изю для в день, ровно в час дня, я подсакаиваю на своем стуле от необаятельности.

"Черный Зальцбург" это прозвище Карл Эберт дал Эдинбургу, отнюдь не желая его унижить. Зальцбург — очаровательная маленькая рождественская открытка, а Эдинбург — величественный город. Если не считать того, что и в том и в другом городе есть крепость, расположенная высоко на скале и освещаемая по ночам, у них мало общего, разве что пристрастие к дождям и талантливым артистам на открытом воздухе. Галантный — *le pol janté*<sup>1</sup> для Эдинбурга. В Зальцбурге, расположившись на Соборной площади или во дворе Резиденции, вы смотрите на сцену, краем глаза наблюдая за спускающимися тучами, но вас успокаивает сознание того, что убеждаете рядом. В "Auld Reekie"<sup>2</sup> вы идете на воскресный парад, проводимый на городской эспланаде, вооруженные зонтиками, шляпками, дорожными пледями и термосами на случай непогоды. Слышались вежды. Но лишь слабые духом считают, что парад этого не стоит. Помоюжю позабыть развешивающиеся юбки шотландцев и воинственные ягулы воинов. Они воспламеняют сердца, что весьма кстати — вы не чувствуете холода.

А какие там бывают холода! После знойного юга шотландский воздух — несомненно, укрепляющий и бодрящий — ледянит кровь. Бедный Эрикс Матрипл, сойдя в начале сентября с самолета вместе со своей женой, Викторией де лос Анхелес, попал в снегопад. Он прилетел прямо из жаркой Барселоны без головного убора, в легком тропическом костюме и открытых бешых сандалиях. Это выглядело очень смешно. После минутного замешательства Эрикс присоединился к моему покрывшему смеху.

<sup>1</sup> Тотчас определенное (франц.).

<sup>2</sup> Эдинбург (шотл.).

По сравнению с некоторыми европейскими фестивалями Эдинбургский доволно молод — его открытие состоялось в 1947 году, и тем не менее он уже пользуется мировой известностью. В этом фестивале стремятся принять участие музыканты, актеры и танцовщики, композиторы и драматурги.

Не стану отрицать, что отнюдь не гордость за участие во всех Эдинбургских Фестивалях, а музыканты, с которыми и тем сотрудничаю, представляют собой истинное поддружество наций. Назову имена не только моих любимцев, но блестящих молодых артистов, которые будут радовать сердца всех — и мое в том числе — многие предстоящие годы: Элизабет Сёдерстрём, Черстин Мейер, Маттивилда Дюббе, Луиза Маршалл, Николай Годца, Луиджи Альша, Герман Прей — вот далеко не полный перечень. В Эдинбурге с некоторыми из них состоялось мое первое знакомство, впоследствии переросшее в длительное сотрудничество и некрепкую дружбу.

Это интернациональное собрание верных слушателей музыки "вышел на орбиту" своей могучей рукой Рудольф Бинг, в настоящее время директор "Метрополитен-Опера" в Нью-Йорке. Его дружба и по сей день наслаждение для меня. Теперь фестиваль возглавляет лорд Харлуд. Под его энергичным и бодростшим руководством фестиваль продолжает расцветать. Может быть, со временем он подарит нам и новый оперный театр?

## ПРЕКРАСНОЕ ЗАНЯТИЕ — ПИСАТЬ КНИГУ

Я начал писать эту книгу 17 апреля 1957 года. В тот день мое перо, "почувствовав толкуть судьбы" — пошлое слово из одного художника, величайшего англичанина нашего времени — повисло в неуверенности над чистым листом бумаги. За неделю до начала гастролей по Америке я уезжал для размышлений в Сан-Антонио. Этот тексасский городок стал мне дорог, ведь именно здесь родился замысел книги "Не слишком ли громко?". Каждый день с утра до вечера я испяивал целые горы бумаги, и три четверти написанного отправлялось в корзину (или копытку для хлама, как говорят в природе). Лишь под вечер мои друзья, полковник Сэм Морроу со своей женой Рене, брали меня поиграть в бридж или Ванда и Фил Паттисон угощали на маншерб-

кую прогулку в пару сотен миль. Позднее, во время гастролей, отказавшись поехать в Торонто к брату Тревору, я провел долгий уик-энд в Пеззбрукс, жертвуй комфортом ради возможности поработать над книгой. Так я живу более четырех лет. Межуары поглощали все мое свободное время. Сейчас 1961 год близится к концу. Но надо заметить, что работа мол все это время продолжалась, что было вовсе не безболезненным.

Я не высказал все, что хотелось, но самое необходимое мне передать удалось. Несмотря на кажущуюся легкость, книга эта стоила мне больших усилий, чем мои перья в два вылазки в писательство. В отличие от Дж. Б. Пристли, который, обращаясь к своей гигантской литературной продукции, сказал: "Я владел временем", я замочу: "Я был союзником времени". (Ради и решил поставить свое имя рядом с именем Бузони, сейчас точно так же поступаю с Пристли. Да простятся мне подобные дерзости!)

"После четвертой части автор производит стакато", — выкрикивал Константин Ламберт, изучая журнальную статью, которой не хватало цельности. У меня же между четвертой и пятой частями были концерты. Месяцами длились периоды, когда я слишком был занят игрой на фортепиано, чтобы думать о литературных занятиях. Фортепиано всегда пользовалось преимуществом.

Так почему я ввязался на себя этот груз? Наверное, потому, что в свободное время люблю писать. В отличие от мальчика, у которого, по словам моей матери, не было никаких интересов, у меня их более чем достаточно: чтение, садоводство, бридж, крикет, но больше всего мне нравится писать. Странно, что в результате этого я не стал писать более профессионально, но, может быть, я достиг (как принято писать в школьных характеристиках) некоторого улучшения? Во время дуэтов с Рут Феррой у меня родилось ощущение, что мы, артисты, изыскаем большее наслаждение от игры, чем слушатели. Точно так же и с этой книгой. Уверен, что при ее чтении даже самые благожелательные мои друзья получат лишь половину того удовольствия, которое доставило мне ее сочинение.

Когда разговор заходит о моих взаимоотношениях с музыкой, то я оказываюсь загадкой даже для самого себя. У подтолкнувшегося матерью к фортепиано, ушарпанного и хнычущего ребенка вдруг обнаруживается талант к музыке. Откуда? В моей семье никто не обладал музыкальными способностями, и я сажусь за фор-

тепизано только по принуждению. Музыка, направляемая рукой Джона Коутса, увлекла меня лишь в двадцатипятилетнем возрасте — довольно запоздалый старт. И в результате столь малообещающего начала родился коррумпированный музыкант, а таковым я себя и полагаю. Я не могу представить себе другой образ жизни. Жаль, что не понял этого раньше.

Не стоит рассматривать это сочинение как мою "Nunc dimittis"<sup>1</sup> — я еще не собираюсь уходить на заслуженный отдых. Признавшись в этом, я могу приступить к работе с удвоенной энергией и с божьей помощью еще немного поиграть на фортепиано. В некотором смысле и даже стал играть лучше. Но мне приходилось выслушивать жалобы удовлетворенных от слезы певцов: "Мой голос ведь так же хорош, как раньше!" Надо быть осторожным.

Смерть на подмогах много меня прельщает, и к наступлению последнего часа мне хотелось бы незаметно сбавить ход, сделать грациозное *ritardando*, позволить себе слегка пожевать. Мне не будет скучно. Меланхолия без передышки, пытаясь обогнать время, наслаждаться новыми местами — все это в один прекрасный день теряет свою привлекательность. Уже сейчас вид моего сада с его каштанами, липами, грушами и вишнями влечет меня больше, чем многие райские уголки, по которым мне приходилось путешествовать. Здесь не ослабевает война между Энид и мной: что важнее — ее трепетная клумба или моя дужайка? Здесь я могу заниматься и писать. Здесь я могу спокойно сидеть и думать, иногда отсечая на приглашении из-за границы, но не втягивая саюм голову из одного конца земного шара в другой, как вынуждены поступать некоторые посольствешельские министры иностранных дел, не имея времени даже на размышление.

Это прекрасно — жать из печали, подниматься в гору, и забавно — спускаться по склону на холостом ходу. Но, пожалуйста, не так быстро, а то все завершится слишком уж стремительно. В отличие от докторовых дирижеров, так часто берущих преимущественно быстрые темпы (но не виалистов или скрипачей, которые обязаны сыграть все ноты) в доказательство того, что они, подобно молодым жеребцам, полны энергии и силы, темп моей жизни будет *molto*<sup>2</sup>. Мне требуется вре-

<sup>1</sup> "Nunc dimittis" (лат.) — покаянная молитва на сонной молитве.

<sup>2</sup> Удобный, вынужденный (лат.).

му, чтобы прослушать больше опер, больше камерной музыки и, наконец, немного заняться преподаванием; помимо этого, мне надо чаще видеть тех, кого я люблю, — моих старых друзей, с которыми и не встречался, так как был слишком занят (слишком занят!), стайку молодых людей во главе с моими крестниками Уолли и Ричардом и другими, живущими через дорогу и по соседству с нами; время от времени играть в бридж в Связи-клубе, прогуляться к Лордсу и посмотреть крикет. Тогда-то я буду полностью удовлетворен.

Моя жизнь была полна вдохновения — слава богу, большие ожидания часто счастливо завершались. Конечно, мне были знакомы тревоги и огорчения, но я не буду испытывать терпение читателя и рассказывать о них. Неужто в предыдущих страницах я переступил границы дозволенного мне ворчания? Самое время вспомнить, что швейцарский солдат, будучи пенсиейным ворчуном, остается все же бравым солдатом. Я дрался на славу и горд тем, что умалчиваю о ранах и ошибках (не знаю, прав я или нет), в которых нет недостатка у выступающего перед публикой.

Я оказался под знаменем музыки. Я не хвастаюсь своей доблестью — ведь я один из рядовых в великой армии музыкантов мира. И я удержал свои позиции не сошел со своего поста. Этого достаточно.

Важной переконой я чувствую себя лишь дома. Здесь все происходит вокруг меня — или по крайней мере эту видимость создает мне лучший из всех аккомпаниаторов. Ее сила и преданность помогли мне покорить мою маленькую горку, а ее вера и светлый дух утешили меня в невзгодах.



## ПРОЩАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

"Как бы нам устроить так, чтобы появление Джеральда на сцене было встречено аплодисментами, представляющими личию ему?"

Этот вопрос Вальтер Легге задал своей жене Элизабет Шварцкопф, Виктории де лос Анхелес и Цитрику Фишеру-Диежу. Мы собрались в Гойнал-Фестивал-Холле, чтобы провести генеральную репетицию перед моим Прощальным концертом. Рассказывал об этом концерте в сдержанных тонах, я бы предпочел скромность; тут даже был одним из самых значительных в моей жизни.

Появиться последний раз на сцене с такой помощью для аккомпаниатора это прямо-таки сверхчеловеческо; думаю, нево, как я был польщен. Да, я был польщен, но не сверх меры. И до меня кое-кто удостоивался подобной чести — например, Хамилтон Харти, Гарольд Крекстон; вот только в пору их расцвета рядом с ними не было такого человека, как Вальтер Легге. Вряд ли скромно с моей стороны утверждать, что из меня сделали главное действующее лицо концерта, состоявшегося 20 февраля 1967 года. Я прекрасно понимаю: появления на сцене вместе со мной трех знаменитых певцов достаточно, чтобы заполнить до отказа и досыть таких залов. Так что излишний я не считал. Я просто был бесконечно благодарен своим

<sup>1</sup> ©Macle, Gerald, Farewell Recital, Houghton Mifflin, London, 1978.

друзьям, глумившимся из Швейцарии, Испании и Германии, чтобы почтить меня, и Вальтеру Легге — инцидатору концерта.

Летом 1965 года я сказал нескольким друзьям, собравшимся в артистической Моцартеума после концерта Фишера-Дискау, что на Зальцбургском фестивале выступаю в последний раз. Я сделал это заявление — или, вернее, мои уши слышали, как губы произнесли эти слова, — неожиданно для самого себя. И я держал слово. Ионадату Фишер-Дискау и Элизабет Шварцкопф, которым я столько раз являлся компаньоном в Моцартеуме, и не думали верить мне, но, когда подошло до них дело, что и не шутя, все рожью оторвались. Наверное, было бы тактичнее сообщить им об этом раньше, но оправданием моего поступка — причем вполне искренним — служит то, что я принял это решение несомненно даже для самого себя. Моя жена Девид была столь же удивлена, как и друзья.

А вскоре Вальтер Легге, основатель филармонического оркестра, многолетний директор фирмы И-Эм-Ай, загорелся идеей организовать в Лондоне "Проприетарный концерт Джеральда Мура". Он взял в свои руки всю организационную работу: сдать зал, назначить день, в который все три вышеуказанные певца были бы на одном континенте, определить стоимость билетов; принять решение, записать ли концерт на пластинки, транслировать ли его по радио (фирма Би-би-си выразила желание записать концерт для телевидения, но Легге, обсудив этот вопрос со мной, принял единственно верное решение: нечесно засчитывать слушателей, купивших дорогие билеты, два часа сидеть под ослепительным светом прожекторов). Затем необходимо было определить программу концерта. Вальтер сам тщательно выбрал дуэты и трио, выказав при этом истинную тонкость. По странной случайности ему был незнаком только "Кошачий дуэт" Россини ("Duetto Buffo di due Gatti"). (Должен сказать, что именно этот дуэт в исполнении Элизабет и Виктории имел на концерте самый ошеломляющий успех.)

Определить сольную программу Элизабет не составило особого труда — конечно, в нее вошли песни Хуго Вольфа, которые Элизабет исполняет лучше всех; к тому же Вальтер по-настоящему глубоко понял творчество Вольфа еще много лет назад и всегда был его строгим почитателем. Вряд ли Вольф, при всей его гениальности, был бы в наше время оценен по заслугам без

постоянной, преданной, энергичной борьбы Лигге, который досконально изучил музыку Вольфа. Именно он — создатель Общества Хуго Вольфа — организовал издание пластинок с произведениями композитора в фирме И-Ом-Ай, руководил этим, приглашал лучших певцов и аккомпаниаторов; именно он распространил и пропагандировал произведения Вольфа по всему миру. Так что сольная программа Шварцкопф определяется сама собой.

По моей просьбе Дитрих Фингер-Дискау пел Франца Шуберта. Как раз в это время мы с Дитером записывали на пластинки все песни Шуберта, и Дитер при этом предлагал мне с восторгом. Многие годы мы вместе с ним работали над песнями Шуберта и вместе исполняли их; слушать, как он поет эти божественные песни, и аккомпанировать ему было для меня огромной радостью, придавало дополнительный смысл моей жизни.

И наконец, перед нами встал вопрос, как составить сольную программу Виктории до лос Анжелес. Этот вопрос заслуживает особого разговора.

Я много лет аккомпанировал Виктории и очень ее любил, но сложность заключалась в том, что роль типрасарно исполнила у Виктории ее муж Эдрик Мадрилья, а у него был демаз — тапан<sup>1</sup>. Эдрик, верный себе, держал секретаря, которому платил за то, чтобы он не распечатывал, уничтожал всю корреспонденцию. Мне не удалось встретить ни одного человека, который получил бы письмо от Эдрика; и за все годы моей работы с Викторией я никогда не мог добиться от нее программы, чтобы начать работать над ней раньше, чем за несколько дней до концерта. «Что же мог предпринять Вальтер Лигге в такой сложной ситуации? Конечно, он написал, по неведению, множество писем — результат был тот же, что и всегда. Тогда он решил эту проблему способом, типичным для его характера: отправился в Бирмингем. На это путешествие понадобилось несколько дней, оно доставило Вальтеру дополнительные хлопоты и потребовало больших расходов, но зато у него в руках была программа Виктории от концерта по песни Брамса. (В глубине души я хотел, чтоб Виктория спела испанские песни — они всегда вызывали такой восторг и у меня, и у всех ее слушателей, она так тонко их чувствовала. Но все же я был немного удивлен, что сольной программа Вис-

<sup>1</sup> Узор (чек).

торти пришла без колебаний и не требует обсуждения, — однако сразу почувствовал облегчение.) Я и не предполагал, каких усилий стоило Вальтеру добыть эту программу, решив, что вижу еще одно из его чудес. Вальтер, правда, всегда скромно возражал, что чудеса занимают у него гораздо больше времени!

Вероятно, пришло время объяснить читателям, что мое последнее выступление не было бенефисом аккомпаниатора. Объяснили, что состоится "Концерт в честь Дэриатила Мура". Я ни секунды не сомневался, что трое моих дорогих друзей-певцов будут счастливы безвозмездно отдать все свои силы и мастерство, чтобы помочь мне, но я не хотел этого. Мы всегда делили на равные части гонорар, который получали от записей на пластинки и от радиотрансляций. И я настоял, чтобы друзья, с которыми и провел столько прекрасных творческих мгновений и совершил столько гастрольных поездок, получили полные гонорары.

Джон Денисон, генеральный директор Ройял-Фестивал-Холла, позвонил мне за месяц до концерта и сообщил: "Думаю, вам будет интересно узнать, что касса открылась час назад, все билеты уже проданы, а очередь растянулась на целый квартал".

Но надо наконец вернуться к вопросу, поставленный в самом начале этого неприглядного рассказа, — о моем выходе на сцену. Сказала предположительность, что я появлюсь в сопровождении Элизабет и Виктории, а Дитер будет замерзать процессию. Но Элизабет сказала Вальтеру: "Ты действительно хочешь, чтобы Джеральд получил свои "личные" аллодисменты? Тогда можно сделать так: мы вернемся вдвоем на сцену, и, когда приветственные аллодисменты стихнут, появится Джеральд". Это был отличный трюк. Я стоял за кулисами и ждал, как старый астральный артист, как старый человек, когда же стихнут аллодисменты, которыми зал встретил моих друзей-певцов. Я дождался полной тишины и явился перед публикой.

И вот наступил момент, к которому я готовился много недель. Я был так измотан, что не мог контролировать свои эмоции! Я весь дрожал, вспоминая одного моего приятеля, который отмечал семидесятилетие и позвал двадцать человек на праздничный обед. Он приготовил небольшую речь, но, когда наступил ответственный момент, так неистово рыдал, что его жене пришлось "вытиснуть" вместо него. Мы, гости, в смущении смотрели на его вздрагивающую

шлеци и старались отвести глаза. Что бы делал мой бедный приятель, если бы перед ним было не двадцать человек, а огромный зал? Я твердо решил, что в критическую минуту постараюсь держать себя в руках, но все же я не был до конца готов к тому, что уготовила мне судьба. Очень медленно я вышел на сцену, не сводя глаз с Элизабет, Виктории и Дитера, которых уже встретили аплодисментами. Когда я добрался до середины, то повернулся к зрительному залу и с нескрываемым изумлением увидел, что все петиали. Такое могло произойти с Уосканином, Падеревским, Клемперером, Джинет Бейкер (которая пережила нечто подобное незадолго до того, как я сел писать эти строки). Но чтобы артисту аплодировали стоя! в Англии такое случается чрезвычайно редко, а для аккомпаниатора это просто постыдительно. Конечно, я был взволнован до глубины души, но старался сохранять внешнее спокойствие. Быстро повернувшись, я по очереди обогнул каждого из моих коллег и затем, подняв, направился к роялю.

Естественно, я дрожал, и вышла на сцену же продемонстрировала, что в первом номере нашей программы — моцартовских трио — мой рояль звучал слишком туго, содержание игры не совпадала с моими эмоциями. Несовершенный звуковой баланс был, конечно, на моей совести; думаю, причина заключалась в том, что мы никогда не исполняли эти трио в концертном зале — всегда в небольшой студии. Задание руководил Сьюн Радж Груфф из дирекции фирмы ИЭм Ай, а звукооператором был Кристофер Паркер. Груфф рассказывал мне, что Даниэль Баренбойм находился вместе с ним в студии записи, которая примыкала к концертному залу. После первого трио Баренбойм воскликнул: "Но ведь предполагалось, что Джеральд уйдет после концерта; он, верно, уже покинул зал? И его просто не слышу?".

Программа концерта была построена идеально. По два трио Моцарта и Гайдна, два дуэта Шумана в исполнении Дитера и Элизабет, два дуэта Мендельсона в исполнении Дитера и Виктории, и затем каждый из певцов исполнил своего сольного программу (о них я упоминал выше).

Не менее прекрасны были три дуэта Россини в исполнении двух дам. Первый, "Венецианская релата", повествует о волнении, охватившем двух девушек, которые наблюдают за своими возлюбленными-гондольерами — участниками соревнования на канале.

"Гроби, гроби, Гони!" — кричит одна. "О, мой дорогой Бенте испотел и устал", — видит Лоран. Божья, мои скапеллящие арпеджио в высоком регистре, тремоло правой руки (немного более сильное, чем требовалось) и красное движение левой руки, "приземляющийся" на очень низкий басовый звук, показывали слушателей. Особенно потому, что я сохранил при этом серьезную, сосредоточенную мишу, так как был встревожен участием бедного Бенте, который любил гроби, и не делал правильной ноты.

Это, конечно, было забавно, но не шло ни в какое сравнение с российским "Кошачьим дуэтом", в котором нет ни одного слова. Млуканье и мурлыканье, выражения лиц обаяк девиц — прекрасная эстетика, разнообразнейшие оттенки их "мы" довели слушателей почти до помешательства. Что следовало сказать в программке об этом "излинии чувств"? Вот что было там написано:

"Текст этого музыкального шедевра так тонок, неуловим и ялиозивен, что ни один перевод не в состоянии передать его многообразия. Повицы, которые исполнят его сегодня вечером, обещали, что каждый слог будет прекрасно слышен и абсолютно понятен". Этот перл не был подписан, но бесспорно принадлежал перу Вальтера Лето.

Трудно сказать, какой номер программы, оставленной из самых великолепных музыкальных произведений, доставил мне наибольшую радость. Может быть, песни Шуберта, Брамса и Волфа: они особенно близки мне, и я множество раз исполнила их с теми же партнерами. Виктория оказалась не в самом выгодном положении, так как пела песни Брамса сразу после бравурного "Кошачьего дуэта" и у нее не было времени отдохнуть и перестроить голос. Но она справилась с этим спокойно, с профессиональным хладнокровием, или, как говорят вичичие, как истончий игрок.

Элизабет была в блестящей форме, но она знала, что концерты будут записываться на пластинки, и, как всегда в подобной ситуации, приготовилась выискивать недостатки в своем исполнении. Это типично для нее. При записи на пластинки (а запись — это не концерт) Элизабет никогда не бывает удовлетворена первой "пробой", как бы прекрасно она ни пела. Ее принцип: чем больше раз она повторит песню, тем лучше та будет звучать. Очень часто первая "проба" могла бы быть самой лучшей — ведь голос еще не устал

и так съезж. Но Элизабет невероятно самокритична, и такая возможность неприемлема для нее, несмотря на все пании (мой и Вальтера) усилия ее убедить. Прослушавши после нашего концерта запись песен Вольфа, Элизабет была недовольна собой, хотя Фишер-Дискау сказал, что не может себе представить более совершенного исполнения. Великие артисты очень редко блуждают допоздна собой. Фишер-Дискау — настоящий большой мастер — относится к жизни философски. Он часто говорит о своей работе: "Не особенно хорошо, но это самое большое, на что я способен".

Дэвид Денисон боится, что после концерта в артистическую набьется множество людей. По его совету, когда я обрелся к залу (перед тем как говорить, я попросил всех сесть, так как опять весь зал поднялся на ноги), чтобы поблагодарить слушателей за доброе отношение, которое они проявили ко мне в течение пятидесяти лет, я добавил: "Возможно, многие из вас захотят зайти в артистическую, чтобы поздравить Элизабет Шварцкопф, Висторию де лос Анхелес и Дитриха Фишера-Дискау. Некоторые, может быть, пожелают даже увидеть мою спину. Дирекция предупредила, что, если вы подыпитесь этому желанию, зал не сможет закрыть двери до утра, а наши замечательные певцы упустят последние автобусы и не пойдут домой. Позвольте мне попрощаться с вами и выразить свою признательность с помощью Фрица Пубера".

Я начал первую фразу "К мурьаше".

Концерт был завершен, и ушел со сцены навсегда на испытываю страданий.

## КОМУ ВЫХОДИТЬ ПЕРВЫМ

Хотя я расширившись с концертной деятельностью в Лондоне, мне предстояло опять попытаться на сцене: годом раньше я обещал Фишеру-Дискау отправиться с ним в том же сезоне в Америку, чтобы дать два концерта в Нью-Йорке и один в Вашингтоне. Было приятно принимать последние знаки внимания именно в Карнеги-Холле, где мне всегда оказывали самый сердечный и дружеский прием. Многие артисты любят Карнеги-Холл, они благодарны Исааку Стерну, потратившему немало сил, чтобы спасти этот концертный зал, не допустить его разрушения.

Дитер (как всегда, не могу не поддаваться искушению рассказать об этом) имел триумфальный успех, но с душевной щедротой великого артиста заставил меня первым выпить на шампанские и прощайте мне цветы.

Зато он первым покинул Вашингтон после концерта, состоявшегося там днем в воскресенье. Дитер исчез, как молния, улетевший с невероятной скоростью, поинтересившись прощаться: "Надо улететь в Нью-Йорк ближайшим рейсом — послушать Олгу Филдджеральд и Дюка Эллингтона сегодня вечером: может быть, у меня не будет другого случая услышать их вместе". Я упоминаю об этом как о примере исключительной потребности Финнера-Дискау и музыка, его всеобъемлющего интереса к любой музыке, независимо от жанра.

Меня могут спросить: "Сколько раз вы собираетесь прощаться с публикой?" Такой вопрос задала Дюку Макорману на пресс-конференции, устроенной с целью рекламы его последнего концерта в Рейнд-Альберт-Холле в 1938 году.

Я присутствовал при этой сценке, хотя меня никто туда не пригласил. Но я питал надежду, тщательно скрывая ее и глубже думая, что меня могут упомянуть: "Среди присутствующих был хорошо знакомый публике NN и т.д. и т.д." Но меня не заметили. Журналисты чувствовали себя весьма непринужденно в коктейль-баре — где и был достаточно известной фигурой, пока не коллился головой вечером, который уселся за длинный, покрытый зеленым сукном стол, похожий на бильярдный. Что тут же отрубили слабенькие блокнотами "гости"; они бесцеремонно оттолкнули меня в сторону. Да-да, буквально отшвырнули, или, если продолжить сравнение бара с бильярдной, мисоченько сдули и обнаружил себя забитым в лузу. Вопросы градом сыпались на голову Макормана, а он беззаботно отмахивался от них. Я решил улизнуть, в "мессе" уже слышались *diminuendo* и *ritardando*, но в этот момент я услышал, как кто-то спросил: "Граф Макорман, какую из песен, входящих в программу вашего воскресного концерта, вы любите больше всего?" "Могу сказать без колебаний — это песня "Herr, was trägt der Boden hier?" ("Господь, что растет на этой земле?") Хуго Вольфа", — не задумываясь ответил певец. "А как это переводится?" И тут воцарилась необычная, напряженная тишина, длилась она невероятно долго. Вдруг я услышал душекришатель-



ный крик. "Джэри, Джэри!" (так звали Джона мое имя). Те несколько минут, пока я переводил, я был в центре внимания. (Размышляя о прошлом, прихожу к выводу, что в конце концов я правильно сделал, оставшись там, — ведь я просто спас Джона в создавшейся ситуации. Мы с Джоном впоследствии не упоминали об этом "инциденте") Но эта несправедливая ситуация показывалась такой мелочью по сравнению с тем, что произошло дальше. Неожиданно кто-то из репортеров спросил Джона: "Сколько же вы собираетесь дать прощальных концертов?"

Сколько раз обращаетесь к публике?

Я вспомнил эту историю после моего Прощального концерта, о котором рассказывал в первой главе своего повествования, так как вскоре нам предложили повторить концерт — с той же программой и теми же солистами — в Пармее, Берлинге, Милуоки, Нью-Йорке и Лос-Анджелесе. Но ведь я ни минуты не сомневался в том, что мой *song*<sup>1</sup> было окончательным. Новое появление на сцене уподобило бы меня старой цирковой лошади, которой необходимо опустить под собой опилки и улизывать антракосеменам — награда за свои старые, надоевшие трюки. Навероятно, по после ухода со сцены — а этот факт моей биографии широко известен — я получаю бесчисленные предложения о новых выступлениях. Это убедило меня в том, что в конце концов к идее прощального концерта относятся не серьезно, воспринимаят не как ловкий трюк. Уходить со сцены надо постепенно. После официального Прощального концерта (на котором присутствовали все ваши друзья, покеристы, что концерт действительно *Прощальный*) соблюдался разумный интервал, затем следует уже "последний выход на сцену", а потом "окончательно последний": в это время наши поклонники начинают понимать, что с ними сыграны шуточки.

Нет, больше ни одного турне, ни одной бессонной ночи, проведенной в термизинке: что с моим четвертым пальцем?

Эжен Госсенс сказал: "У дирижера только две проблемы: первая — заставить оркестр начать, вторая — остановить его". Не так просто для актера точно почувствовать, когда надо остановиться. Моя дорогая Бетси Герхардт знала этот секрет: правда, она продолжала идти чуть дальше, чем следовало, но все же до

<sup>1</sup> Прощание (*farewell*).

самого конца у нее можно было многому научиться. У нас был ангажемент на концерты в Ливерпуле. За несколько дней до отъезда она позвонила мне и сказала: "Прошу тебя, возьми с собой Энид". В Юстоне мы с радостью увидели, что Елену сопровождает ее муж, доктор Фриц Коль. И спросил Елену: "А зачем Энид и Фриц?" — "Потому, дорогой Джерри, что этот концерт будет для меня последним". Не было никаких сообщений об этом, никаких джурналистических объяснений в артистической прессе концерта. Мы просто вернулись в Адельфи и устроили веселый ужин с шампанским.

Король пианистов Артур Рубинштейн, перед которым преклоняются все музыканты, — такого блеска и великолепия и никогда не слышал (но у одного современного пианиста задержался на сцене чуть дольше, чем следовало. История и преклонение вызывала жизнеспособность восьмидесятилетнего человека, с блестящим исполнением на бас-ла-бемоль-мажорный Полонез Шопена (это чудо, состоявшее из тремольных октав в басах) после программы, исключающей два фортепьянных концерта. Когда я слушал Артура Рубинштейна в следующий раз, то поймал себя на мысли, что надеюсь услышать при бискрилатике что-нибудь другое. Но он опять сыграл тот же полонез. Пожалуй, это было слишком: не для него — для меня. Все может надесть.

Но даже когда Рубинштейн уже не находится в расцвете своего таланта, в его исполнении — как и у Гуркхардт было еще столько прекрасного, доходило до самого сердца. Например, до-диез-минорный Этюд Шопена (Op. 10, № 4), где можно было ожидать скорее блестящей виртуозности при исполнении шестнадцатых в верхнем регистре, чем бесцельно прихотливого аккомпанемента в партии левой руки, почти дерзко расставленной. Как это было прекрасно! И снова в до-диез-минорном Вальсе (Op. 64, № 2) неуверенно вопрошающие интонации первых двух тактов он цвел отпев достигая одной *trillo* в следующие двух тактах. "Auch kleine Dinge können uns entzücken"<sup>1</sup>. Именно эти мелочи, которые и вспоминаю с такой радостью, а не его огляннувшая смелость, наполняют мое сердце благодарностью Рубинштейну.

Марио Каллас я впервые услышал на Эдинбург-

<sup>1</sup> "Даже мелочи способны нас очаровать" (нем.) — известное высказывание Х. Вальфа.

ском флуте и в "Сомнамбуле" Беллитто и уже через несколько минут почти ее похлыслины были до глубины души растроган ее пением. Меня заставили проследить не столько красота голоса, тонкость нюансировки, такой точной и выразительной, сколько репатив, который предшествовал арии. Все жизнь буду помнить эти мимовещия: до сих пор и сравниваю безусловно тонкую фризиронку певица с фризиронкой Фрица Крейсера. Грели ее несравненной колоратуры — в партиях Нормы, Лиллии ди Шаммермур и т.д. — звучали из сезона в сезон. Последний раз я слышал ее на сцене "Колонн-Гарден" в "Тоска". Она была величайшей оперной астрейей, и, хотя и то арван голос певицы уже утратил быное великоколепие, все, кто слышал ее тогда во втором акте, до сих пор вспоминают это. Мы следим, омарованные, как постепенно к ней пряходит страшная мысль о возможности освобождения: вот она замочил на столе, накрытом для ужина, нож украдкой хватает его к ней приближался Скарлиа — она неожиданно поворачивается и — наносит роковой удар (причем пелита делала это так стремительно, что потом — как рассказывал мне Тито Гобби — Скарлиа в сцене, когда Катлас Тоска ставила свечи у ног и головы мертвого Скарлиа, она шептала ему: "Надеюсь, я не поранила тебя").

Зачем после блестящей оперной карьеры и нескольких лет молчаливой доспожа Катлас решила вернуться на сцену и совершить турне с концертами, где она не ла в сопровождении фортепиано? Это было не ее тёрцел. Певица вышла на сцену Ройял-Фестивал-Холла с парственным видом, в платье, которое подошло бы и королеве. В сопровождении Джузеппе Ди Стефано она гордо выступала, принимая восторженные крити своих поклонников. Надо признать, Катлас была окружена каким-то ореолом, который, казалось, доводил публику до безумия. И думаю, возвращение на сцену Катлас напоминало возвращение Юнаца Яна Падеревского после войны 1914—1918 гг., когда он был президентом Польши, или возвращение на сцену легендарного виолончелиста Пабло Казальса в 1945 году. Бред ли это соображения пришло бы мне в голову, если бы я присутствовал в зале: всеобщее возбуждение — вещь заразительная. Но случилось так, что я смотрел концерт по телевизору и как раз в ту минуту меня позвали к телефону. Когда и вернулся, чтобы

посвятить все свое внимание музыке, то с удивлением обнаружил, что певицы все еще раскланиваются, поприветчавшись, как стрелка компаса, во все стороны зала. Стоя и снова эти выходы, и это целоминутное величественное паводу, где бесконечно повторяются одни и те же движения. Они не слыли еще ни одной ноты. Неужели эти аплодисменты никогда не кончатся? Падеревский или Казальс остановили бы их жестом или уже давно почувствовать бы утомительное от дождя. Мне стало ясно, что эти "приветствия" часть представления. Хотелось бы знать, о чем думал Айвор Ньютон, когда сидел за роялем, ожидая труппы. Он, верно, чувствовал всю неблагоприятность своей задачи: аккомпанировать на фортепиано ариям и дуэтам из опер (трам-там-там), если в конце концов дива сойдет со сцены. И она шла, причем очень долго, но это было лишь подобием ее прежнего искусства. Можно было только пожалеть певицу, которая выставляла себя в таком неблагоприятном свете. Самым лучшим исполнителем в тот вечер был Айвор, он аккомпанировал великолепно.

Да, надо суметь приказывать самому себе: "Хватит" — и поставить на этом точку.

Элизабет Шварцкопф, все еще неизменно только прекрасная для певицы, во время интервью произнесла фразу, которую должен хранить в своем сердце каждый артист: "Как я могу заранее сообщить о своем прощальном концерте, когда любой концерт может стать для меня последним?"

## КУДА?

Мой уход со сцены имеет большой резонанс, многие музыканты негодовали; великий Пабло Казальс с удивлением спросил, что это избрено мне в голову. Его "двойник", столь же "юный" десятилетний Лайонел Террис, тоже мой близкий друг, печально покачал головой, узнав о моем решении, и сказал, что это глупость. А артисты, с которыми я был едва знаком, просили выступить с ними: Григорий Филатовский предлагал участвовать в концертах, состоявшихся из виолончельных сонат Бетховена, в Лондоне и Париже; звала в гастрольную поездку Грейс Намбри; пригласил немецкий тенор Петер Шрайер и т.д. и т.п.

Может показаться неразумным, что сравнительно рано, в возрасте шестидесяти семи лет, я ушел со сцены. Но ведь я выступал как профессиональный аккомпаниатор уже более штидесати лет и почувствовал, что мне пошли бы на пользу определяющие перемены в жизни. Кроме того, у меня были кое-какие идеи относительно своего будущего. Было ли мое желание изменить свою жизнь вызвано верой в переутомленность? Нет. Конечно, я очень волновался перед концертами и во время выступлений, но не сильнее, чем большинство знакомых мне артистов. Мое волнение никогда не было нервным, а чувство ответственности — непосильным.

Ответственность! Какое нервное напряжение заключено в этом простом слове. И здесь солист и аккомпаниатор находятся в различном положении, так как солист несет ответственность только за себя. Пидерисского как-то после концерта спросили, не было ли в его исполнении несколько неверных нот. "Несколько?" ответил он. Их бы хватило на новое произведение? Можете сколько угодно смеяться — он и сам над собой, наверняка, смеялся, — но великий польский пианист так волновался до концерта, что его приходилось удерживать позитивом перед публикой. Он буквально умирал от ужаса, что может взять неверную ноту. Каждый пианист одержим подобным страхом; наш инструмент, может быть, и не такой коварный, как струнный, но зато у нас на клавиатуре множество нот.

Эмиль Фейерманн, один из самых блестящих исполнителей, однажды, когда мы возвращались в отель после концерта, внезапно засмеялся: "Сегодня я не блистат" — и он, кажется, тут же толкнул эту мысль из головы. Никто не почувствовал, что музыка была не в самой лучшей форме, но он сам знал это и философски подмучивал над собой. (А наутро я услышал из его номера звуки виолончели: он трудился как дьявол.)

Ответственность!.. Я вместе с Элизабет Шварцкопф и Дирхом Фишером-Дискау должны были дать концерт в Карнеги-Холле. В программу входила "Итальянская книга песен" Хуго Вольфа, которую я давно любил и часто исполнял с разными певцами. Меня впервые пригласили на несколько сезонов в Нью-Йорк, и публика очень тепло принимала меня. Первая песня "Auch kleine Dinge können uns glücklich machen" ("Даже мелочи способны нас саровать") — спокойная и прелестная — гораздо сложнее для певца, чем для аккомпани-

ниаторы, особенно в начале концерта. Что же произошло? В простом выступлении, состоящем из четырех тактов, в прелестную мелодию левой руки вторглась непростительная "грязная" нота. "Забудь об этом; ради бога, забудь", — думал я; но подобные случайности постигли нас массу полвеков, хотя и пытаешься прийти в себя как можно быстрее. Ты как фигурист в танцевальной паре, который участвует в соревнованиях, где программа рассчитана на четыре минуты, — и на тридцатой секунде падает. Он сразу понимает, что уронил партнершу; сразу чувствует, что не может получить высоких баллов; сразу осознает, что его промах лицевым даже самому несведущему зрителю, — и борется сам с собой, чтобы снова сосредоточиться, обрести равновесие, вернуть утраченную уверенность.

Если вы посоветуете судьям, которые выставили оценку, принять во внимание волнение несчастного фигуриста, они весьма прохладно отнесутся к таким словам.

Должен ли музыкальный критик, которому положено обладать воображением, принимать во внимание это "смущающее лицо обстоятельства"? Нет. Естественно, он отражает в рецензии то, что и действительно слышит своими собственными ушами.

Каждый раз, когда музыкант выходит на сцену, он дает свой первый концерт. Может быть, он исполнил "Италийскую книгу песен" Вольфа или сонаты Моцарта и Бетховена два дня назад — и исполнил прекрасно, но это уже юности, уже отшло в прошлое. Сможет ли он сохранить тот же уровень сегодня вечером? Почти весь день он усердно релетировал, затем заснул себе немного отдохнуть и появится в концертном зале полнейшим сиром и надеждой на успех; может быть, слегка измученный, но не так сильно, как итальянцем. И что же? Он играет как оплошник. (Естественно, и рассказывая все это, имея в виду прежде всего себя.)

Я знаю, что заслужил репутацию хорошего аккомпаниатора, но мне самому прекрасно известны случаи, когда я "ронял" своих партнеров. Возможно, в подобной ситуации коллега и не замечал, что я был же в лучшей форме, что моя игра могла быть более вдохновенной, но это не мог этого не знать. И при этом, будучи профессионалом, я вовсе не должен был бросаться к нему, полая руки в порыве самоуничижения.

"Вы, аккомпаниаторы, никогда не догадаетесь!" — банальная фраза, которую я слышал довольно часто. Это говорилось в утвердительной, а не вопросительной

форме и подавался как комплимент. Мне это же нравилось, даже раздражало меня. Моя ларужность не позволяет признать меня к разряду артистов чувствительных и поэтичных; я чувствую, что подобное высказывание можно более точно выразить такими словами: "Вы, аккомпаниаторы, как автоматы" или: "У нас, ребята, шкуры как у буйволов". Впоследствии, мы стараемся выглядеть невозмутимыми (иметь канариды — преимущество примадонны или ее мужа), вести себя тактично по отношению к партнеру, который вряд ли почувствует себя уверенно, обнаружив, что его аккомпаниатор трясется от страха. Мы выходим на сцену, делаем вид, будто абсолютно уверены в себе. Какой же нам еще делать вид?

Истинный музыкант — обычно скромный человек, а вся его самоуверенность — для публики. Чем более серьезно и благоговейно он относится к своему искусству, тем отчетливее понимает, что идет по пути патапутному кашату. Даже Яша Хейфец, самый полногрешный музыкант моего времени, принимал в расчет определенную меру непредвиденного. Никто на сцене не может быть пастрахован полностью.

После того как я ушел со сцены, Хейфец последовал моему примеру, хотя он на два года моложе меня и не так долго коммерцировал. Но он не мог отказаться от смысла своей жизни, от ее главной страсти: со всего мира к нему стекались скрипачи, чтобы учиться. Когда их обучение закончилось, они посидели за трапезой, неся "марку" шлоды Хейфеца; и это знаю, так как играл с некоторыми из них.

Но надо наконец ответить на вопрос — куда? Я уже говорил о том, что у меня были кое-какие идеи относительно будущего. В течение нескольких лет и активно трудился в трех различных сферах музыкальной жизни (кроме того, в свободное время я написал пару книг): записывался на пластинки — эту работу я начал в 1922 году, с постепенной она стала главной частью моей профессиональной жизни; давал концерты-лекции — начало этому виду деятельности было положено в 1940 году в Национальной Галерее на Трафальгарской площади; и последнее, пожалуй самое приятное, — вел Ютасы мастерства для певцов и аккомпаниаторов, которые открылись в Швейцарии в 1962 году.

И вот пришло время, когда я мог посвятить все свои силы одной трети направлению творческой жизни.

Так как читатель тоже имеет право знать, куда же его ведут, то спешу заверить: мое самое искреннее

желание — обращаться с читателем со всей возможной предупредительностью. Как можно более бережно, чтобы от перескоков автора из одного века в другой и назад (неудурно липкий раз напомнить, что пишущий эти строки имел честь родиться во время царствования королевы Виктории) у читателя не закружились голова.

Различные "течения" моей деятельности, конечно, переминаются, но я бы хотел заниматься каждым из них отдельно и по возможности в порядке очердности. Незабывая случаются и отступления от основного русла, на которые меня невольно тянет. Надеюсь, что такие отступления и отклонения не будут рассматриваться как бисерные текучки. Например, в следующей главе мне хотелось описать в общих выражениях опыт работы с молодыми музыкантами, мечтающими о карьере аккомпаниатора, пишущих музыку для рогу и иногда терпящими разрывание.

## КАК ДОБИТЬСЯ ЗВУКОВОГО БАЛАНСА?

Не слишком ли громко я играю? Этот вопрос всегда задает себе (или должен задавать) пианист, который выступает в ансамбле. Даже солирующий пианист должен думать о балансе звучания обеих рук. Но в данном случае у него есть преимущество: правая рука знает, что делает левая, хотя нельзя быть уверенным на сто процентов, сможет ли он одновременно соединить их в простой аккорд. Естественно, проблема усложняется, когда сочинение предусматривает участие двух исполнителей.

Для моей виолы, после того как я вышел из мрачных объятий Гурнига и Лешгорна, были посвящены упражнению Черни, прелюдиям и фугам Баха. Кроме того, я играл скрипичные сонаты со студентом-скрипачом, и это вносило некоторое разнообразие в мои привычные занятия.

Прошу прощения, что возвращаю читателя почти на семьдесят лет назад; я знаю, что "мир идет наскоро", но это процесс постепенный.

Когда я был пятнадцатилетним юношей, то играл в трио вместе со скрипачом и виолончелистом в маленьком третьеклассном кинотеатре Торонто. Это было во времена немой кино, до того, как я перешел к бле-



копным звукам vox humana<sup>1</sup> и мощным раскатам органа в кинотеатре покрутнее. Мои коллеги, гораздо старше меня, были серебряными музыкантами, тантрий<sup>2</sup>; и мы услаждали сами себя, играя — или, вернее, имитируя — трио Бетховена, Грамса и т.п. Мы "продирались" через избранное сочинение незаметно от того, что происходило на экране, "продирались" с трудом, не придавая особого значения фальшивым нотам и неверным вступлением. Мы хорошо понимаем, что не можем соперничать с Корто, Тибо и Казальсом. В конце концов мы пришли к выводу: "Эрцгерцогское трио" Бетховена так чудовично звучит в нашем исполнении, что нам придется оставить это сочинение и поискать и подобрать, пока мы до него дождемся. Во время другого нашего "благотворительного" выступления администратор поспешно направился к сцене через центральный проход кинозала и, опершись на мерный поручень, отделанный пяс от публики, прошептал: "Вы что такое играете, что это за кошмар? Что за жуткая мелодия?" "Это Бетховен", не без достоинства ответил наш скрипач. "Посмотрите на экран, шешетрите!" Мы видели его мольбе и увидели на экране краснокожих, которые "вышли на тропу войны" и как раз в тот момент окружили фургоны белых поселенцев. В качестве аккомпанемента к этой сцене, где потоякая лилась кровь, мы — с периодичной сосредоточенностью и забыв о мирской суете — играли меланхолическую часть "Трио Духои". И было уже собирился указать, что все это мы делали для того, чтобы честно заработать свои деньги, но не так уж честно мы поступали, обманывая администратора — того самого, который оскорбил Бетховена. Наш руководитель должен был время от времени бродить вкляд на экран и тихо говорить нам, например, "Пужная" — п это означало первую часть Сонаты Бетховена (Op. 27, № 2) (аранжированную как трио!); ее напряжение нарастадо до секвенция "смертного пожа" или душбраздарающешо прощания. Другой нашей любимой комбинацией была аранжировка Аллестретто из Седьмой симфонии. Этой музыкой мы сопровождали ночные грабежи, что придавало им такую таинственность. Бетховену, наверное, все это не доставило бля удовольствия, но он молдо нам скоротать долгие часы в темноте.

<sup>1</sup> Vox humana (лат. человеческий голос) — один из регистров органа.

<sup>2</sup> По-польски так называют скрипки.

В подобных павильных развлекательных вместе со мной участвовали скрипка и виолончелист Гамбургцы Ян и Борис. Последний позднее пригласил меня в турне по Канаде. В наших концертах принимал участие и певец, тенор.

Это был мой первый опыт работы с певцом, не считая того, что дома я иногда аккомпанировал друзьям. Я не боялся заглушить их на своем скромном пианино: они стояли рядом, смотрели в полы поверх моего плеча и "равели" прямо мне в ухо. Конечно другое дело аккомпанировать певцу на концертном рояле, когда партнер стоит на почтительном расстоянии. В этом турне я начал понимать, что мне надо добиться правильного звукового баланса.

Во время концертов и репетиций скрипачи и виолончелисты располагались очень близко к партнеру со стороны клавиатуры, инаясь они слышат их. Певец же стоит вблизи рояля, направил свой голос в зал, и певец не слышит голос так прямо и точно, как слышат струнные. Но дело не только в этом. В то время как ответственность за достижение звукового баланса при исполнении скрипичной или виолончельной партии падает на обоих музыкантов, в показанном концерте все бремя ответственности лежит аккомпаниаторе. До тех пор, пока аккомпаниатор не наберется опыта, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос явнее, чем звук собственного инструмента. При этом ему будет казаться, что он достиг звукового баланса, но подобное исполнение не доставит удовольствия ни искусственному слушателю, ни певцу, лишеному столь нужной ему поддержки.

Я полагаю, что даже виртуозы с повышенной точностью восприятия совершают подобную ошибку в начале своей работы с вокалистами. Одиная должно целию певец Шуберта "Возмощество", "Аллиг", "Возмоще Кронсу", "Труша из Таргара", надо с почтением относиться к пометкам композитора, и если в нотках стоит *fortissimo*, то ему необходимо дать. Правда, в этом случае аккомпаниатор едва услышит голос певца (впрочем, этого вполне достаточно, чтобы знать, что они оба одновременно вошли одну и ту же ноту); но певое уменьшенное силы звука произведение трудности, пев только оскандает те бурные песни, в которых: увеличул выше. Для того чтобы прийти к этому искусному и уверенным звуковому балансу, требуется мужество и опыт. Если при этом аккомпаниатор совершит какие-нибудь ошибки, его будет критико-

вить. В отношении самого слова могу сказать, что, как бы громко я ни играю, и всегда слышу голос певца "сквозь" звук моего рояля, каким бы слабым он казался этот голос. И никакого прогибания здесь нет.

"Если в нотах этому *fortissimo*, то его необходимо дать", — написал я в предыдущем абзаце. Мое высказывание может показаться слишком категоричным, ведь я исходил только из "Труппы из Тартара".

Вот что пишет об этой песне Финнер-Дискау в "Биографическом Эпосе о песнях Шуберта": "Тут уже не голос несет несущую мелодию, действие обрисовано скорее гармоническими и ритмическими наскоками фортепиано, чем песней". Действие "Труппы из Тартара" происходит в преисподней, слышны стоны обреченных на муки. "Вечность в круг свивается над шипящей Сатурна надвое дробит". После подземного гула фортепиано происходит бурное извержение вулкана на слове "Ewigkeit" ("Вечность"), и голос пять раз падает вниз на октаву. В этом месте — кушмания, и в нотах пометка композитора — *fortissimo*. В каждый из этих моментов вокальная линия падает, как камень на дно колодезя; аккомпанемент же поднимается вверх с безжалостным торжеством, и Шуберт помнил в партии фортепиано *sforzando* и *f*. Должен ли пианист следовать этим указаниям композитора? Это невозможно. Пианист смягчает свой звук, когда голос опускается вниз, к концу фразы, но пытается сделать это как можно больше. Этого можно достичь умной цели — так, чтобы на слове "Вечность" после аккорда первой сильной доли звучали обертоны и далее акцентировалась басовая октава в левой руке — *sforzando* — за счет уменьшения звучности и верхнем регистре.

Страшная картина мук обреченных душ не поддается на приятные звуки. Пианист в той же мере, что и певец, пытается выразить весь ужас происходящего. Хроматические подъемы и спуски являющего начала песни представляют осуждение на вечные муки; мрак преисподней можно передать при помощи плотного звука; звук должен быть "переселенческим" и тусклым, бульбурлящим, как эвонский, темный пузырь. Таков он: остается на какое-то мгновение, а затем должен лопнуть, как этот пузырь, непроизвольно и внезапно. В ответ на грозное восклицание "Вечность" красивый звук фортепиано просто невымыслим; требуется звук грубый, резкий. И сквозь весь этот гуд фортепиано должен слышаться голос.

После грохота прищипкой мы ждем песни, исполненной неземного блаженства. И Шуберт от чистого сердца одаривает нас гимном создателю в песне "Всемогущество". Обе песни по случайному совпадению написаны в до мажоре.

В "Груше из Таргара" пианисту легко добиться колодезного звука в кульминационных местах, но "Всемогущество" требует значительности и мощи без грохота: звук должен соответствовать содержанию. Пианист стремится, чтобы звучание его фортепиано напоминало звучание органа. На словах "Gross ist Jehovah, der Herr" ("Велик Иегова Господь") в партии фортепиано стоят пометки *piano*, а затем *espresso*. Эти указания должны быть соблюдены, и секрет в использовании педали. Если все время держать педаль, можно усилить звук без особого напряжения и без сильных ударов по клавиатуре. Педальное звучание не должно быть абсолютно "чистым", так как в соборе звук неизбежно задерживается и создается эффект эха. Для того чтобы справиться с этой песней, нужен необычайно мощный голос.

В редчайших случаях композитор сознательно просит приглушить голос. И тут я сразу вспомнил "Праздничный вечер" Шуберта, шутливую песню из цикла "Прекрасная мельничиха". Молодой мельник смотрит на девушку, которая говорит "спокойной ночи" собравшимся работникам, даже не взглянув при этом в его сторону: его внутреннее состояние, крушение его надежд изображается болью, звучащей в партии фортепиано. Мы слышим первое слово "спокойной", но слово "ночи" уже не слышим: оно задушено *vibito forte* аккомпаниментом. (В самом деле, в песнях Шуберта часто встречаются места, где в вокальной партии стоит *pp* и то время, как в партии фортепиано стоит *piano*; или в вокальной партии *mezzo forte*, а в партии фортепиано — *forte*; я думаю, что это случайности, которые можно отнести за счет поспешности и работы.)

И в заключение несколько слов о "Фигуре" Анри Дюарки.

Que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser  
Me récompensent de l'attente! —

голос угасает, интуитивный избыток чувств, а акком-

<sup>1</sup> Пусть твой прекраснейший улыбка и самый страстный поцелуй  
Будет мне платой за ожидание (франц.).

папелеман, наоборот, движется к своей высшей точке, и слова "de Patientie" постепенно теряют силу.

Случаи, о которых я рассказывал, исключения, такое случается в нашей жизни не каждый день. Рекомендую аккомпаниатору постоянно помнить о моем совете — слышать голос палца "своя" звук фортепиано; в противном случае никогда не достичь вершин.

"Одним из самых величайших аккомпаниаторов, Джеральд Мур, на сей раз слишком часто заглушал певца", писал Мартин Кушер в "Дейли телеграф"; это было как раз та критика, которая подкказала мне название моей книги "Не слишком ли громко?". Но (я был никогда не сделал этого признания, если бы не ушел со сцены) и предпочитал терпеть упреки за чрезмерную громкость звука, чем наоборот. Хорошо помню первую встречу и выступление с блестящим виолончелистом Эмануилом Файерманом. До того как мы начали играть, он сказал: "Мне говорили, что вы играете не слишком сдержанно". Так оно и было, и именно поэтому мы с успехом выступали вместе в течение многих лет.

Когда пианист играет с виолончелистом, он должен быть особенно внимателен и осторожен, так как фортепиано легко заглушает самые низкие тона виолончели. После концерта Амариллис Флеминг мой друг Хамилтон Хамилтон сказал, что в некоторых местах и играли слишком громко для виолончели. "Или, лучше сказать, вообще он. — Амариллис играла слишком тихо для фортепиано".

Княгиня-герцогиня дама Майра Хесс часто играла с квинтетом Гриллера. На одном из концертов в Уинчестер-Холле в паузе между частями композиции она повернулась к публике и спросила: "Я не слишком пошлостью струнные?" Слушатели были невероятно удивлены и не решились начать дискуссию прямо во время исполнения. Думаю, что приговор слушателей и не был бы достаточно авторитетным.

При нахождении звукового баланса можно зависеть от "масштаба" того голоса или инструмента, которым мы аккомпанируем. Елена Герхардт в начале нашей совместной работы спросила меня: "Не играете слишком сдержанно?"; Виктория де лос Анхелес тоже предпочитает более основательную "поддержку". Голоса "поглубже" — баритон и бас требуют осторожного обращения, как и виолончель. Однако Фишер-Дискау хвалил мой аккомпанимент даже в самых оглушительных песнях, доверяя моему здравому смыслу.

Надеюсь, терпеливо читавший эти строки певец прочтет меня, если после рассуждения о балансе звучания и продолжу свой рассказ, уделяя больше внимания аккомпаниатору. И вовсе не в целях "выделить" аккомпаниатора за счет певца, а исключительно по той простой причине, что слишком уж мало мажоранско-аккомпаниаторов отдают все свое сердце и мастерство подлинному "служебному" композитору. Конечно, певец испытывает благодарность к партнеру, который вместе с ним несет ответственность за исполнение музыкального произведения, но — повторяю — лидирующая роль певца в этом дуэте неоспорима. Глаза всех присутствующих устремлены на певца, как и как известно его физиономия выражает настроение или перемену настроения — музыкального сочинения. И совсем нет надобности смотреть на аккомпаниатора; наши глаза устремляются в его сторону разве что во время наступления, перешода или постлюдия. Если же аккомпаниатор привлекает внимание к своей особе в то время, когда певец поет, то он мешает восприятию, встает между певцом и песней. Пока певец "занимается своим делом", все глаза должны быть устремлены на него. А уши?

Попытаюсь показать на примере одной или двух "простых" песен в противоположность "развернутым" песням, о которых я рассказывал в предыдущей главе, — как важно, чтобы и слух и мысли слушателей были равно настроены на восприятие и голоса и фортепиано. Для примера разберу три песни.

Рассмотрим песню "Молитва Анакреона" Хуго Вольфа в книге "Певец и аккомпаниатор", и писал: "Конечно, когда Гёте читал вслух эти простые и трогательные строки, они звучали в том же благородном ритме, с теми же ударениями, модуляциями, паузами, которые есть у Вольфа. Мне приятно представлять себе, что, когда Гёте писал стихотворение, в его ушах звучала именно эта музыка. Если певец и аккомпаниатор проникнутся моей верой, это поможет им при исполнении, придаст дополнительные краски удивительному, почти неправдоподобному единению слов и музыки этой песни".

Изначное, трудно предположить, что прикосновение пальцев к клавишам способно передать благоухание розы, которым насыщена летний ветерок, но аккомпаниатор должен попытаться: он может добиться подоб-

ного эффекта. Он должен так сыграть свое вступление, чтобы нас не удивило, когда в романской партии зазвучит тема очарования природы. "Гам, где цветет роза, где ситетают ветви виноградный куст и лавр", — поет певец, а фортепиано дает почувствовать цветение и роскошь природы при помощи "тадающих грядьев" нот в первом регистре, бесподобных с умалчивающей свободой и изяществом, создающих ощущение, будто сами лепестки цветов можно прикасаться к коже, лаская ее. Певец и пианист выдвигают эту картину, они — ее часть. "Чья здесь могила?" — "Анакреона" — это изображение благоговеющего ужаса, сдержанного звуком, но тут же ужас сменяется посторгом перед величием храма, так щедро украшенного богом для вечного сна Анакреона. И наконец, когда голос умолкает, последняя фортепиано осторожкою "берит нас за руку" и уходит за собой; мы уходим несомненно, то и дело оборачиваясь назад (здесь *legato* в затухающем верхнем регистре), чтобы еще раз взглянуть на зеленый холмик, под которым покоится поэт.

Но дурачу ли я самого себя? Не царю ли я в земных делах? Пусть тот, кто нас считает, навсегда отбросит от надежды стать достойным партнером певца. Аккомпаниатор должен чувствовать слово так же глубоко и тонко, как певец. Он должен так чувствовать текст (причем вовсе не бессознательно), что, когда в "Адаманте" Бетховена певец скомандованно закричит "А да на и да", аккомпаниатор тоже *произнесет* благозвучившее имя на клавишах своего фортепиано. Его мысли и тело становятся сверхчеловечески внимательными, максимально концентрируются и по рыле любви и доверия к музыке, которую он исполняет; и все это должно передаваться через его пальцы.

Пикант-содит, аккомпанирующий певцу, играет значкую с мощью, которой недостает чересчур скромному аккомпаниатору. Приведу в качестве примера песню "Зантра" Рихарда Штрауса. Вступление а оно занимает половину песни — волшебство безмысленной ясности; оно льется или, вернее, "плывет" как бы помимо воли так продолжительны паузы и моменты полного безмолвия. В этом суть песни, стержень, вокруг которого певец будит создавать свое магическое *obbligato*. Подумайте только: смысловые драгоценные моменты безмолвия ставит слишком осторожного аккомпаниатора в затруднительное положение, поэтому он просто сокращает эти столь важные паузы: его врожденная скромность не в состоянии вынести

время сосредоточенного на нем внимания. ("Le silence étendu de ses espaces infinis m'effraie"<sup>1</sup>, — будет петь он самому себе, с облегчением найдя le mot juste<sup>2</sup>, которое аккомпаниатор так легко находит даже в самых критических обстоятельствах.) В такой ситуации сыта пианиста-виртуоза оказывается весьма кстати. Музыкант, который "общается" с Бетховеном, исполняя его медленные пьесы — Траурный марш из ли-белло мажорной сонаты (Op.26) или *Adagio sostenuto* из Лунной сонаты, — не придет в ужас от встречи с Рихардом Штраусом. Но в этой песне, каким быленным и мягким ни было исполнение, певец в пещиной долине еще сумеет искусно сдерживать себя, чтобы дать возможность до конца "прозвучать" всем длинным паузам. Допускаю, хотя весьма неохотно, что на пластинке или в радиопередаче длинные, выдержанные паузы могут создать вакуум. Чтобы удержать внимание слушателя, необходимо присутствие певца на сцене.

Когда я исполнял "Зантра", то буквально смаковал эти паузы, однако внимательное изучение музыкального текста показывает, что и пем вряд ли можно найти хоть одно место, где не звучит или не поется ни одна нота. Так, часто в самом конце фразы в верхнем регистре инкомпозиционны должны держаться одна нота, но она должна быть такой слабой, чтобы замереть еще до конца такта. И если это не равносильно полной тишине, то все же создает мгновения, когда не звучит ни один звук, — мгновения, которыми надо наслаждаться, не вскакивая при этом от страха.

"Зантра" шурит слушателя своей нежностью и чувством покоя, которыми эта песня буквально проникнута. И как ни странно, она требует от исполнителя молчи. Это кажется тем более неожиданным, что нигде на всем протяжении песни голос не звучит громче, чем *mezzo voce*. Пианист в своем выступлении вызывает определенное настроение, намечает рисунок и форму песни. Он дает песне направление.

Зачастую музыкант среднего уровня и не догадается, что аккомпаниатор сознательно контролирует, сдерживает себя. "Средний" пианист выполнитступление к песне "Ave Maria" Шуберта, возможно, музыкально, с чувством, но не понимая, что предложен-

<sup>1</sup> "Вонное молчание его бесконечных пространств меня страшит" (франц.).

<sup>2</sup> Верно: слово (франц.).



ный им темп стесняет певицу, ставит ее в затруднительное положение. И певица окажется совершенно бессильной; она не сможет ни изменить темп (по одной простой причине: ей приходится держаться длинненькие, "выдержанные" ноты), ни найти способ показать, что темп надо ускорить. Она слушает аккомпаниатора с ужасом, понимая, что не сумеет спеть два слова длинной фразы на едином дыхании, как это необходимо. Она сплет "A... ve", а затем ей придется быстро взять новое дыхание перед словом "Maria". И это заметит все. Во время так называемого "промежуточного концерта" в Рейпл-Альберт-Холле я стоял за кулисами и мог поближе наблюдать, как Элизабет Шуман пела "Ave Maria". Мы были большими друзьями и долго работали вместе. И с ужасом услышали, что аккомпаниатор взял чересчур медленный темп. Публика не заметила тревогу Элизабет: она была слишком опытной певицей, чтобы шатасть себя, но кто-то почувствовал, как во время длинного исполнения в ней росло беспокойство. Конечно, Элизабет исполнила злосчастную фразу на едином дыхании, но дело в ней это с большим трудом, и я знаю, как она при этом страдала морально; а менее талантливая певица просто не придавала бы значения подобному эпизоду. "Mein Schatz<sup>1</sup>, ты слышал "Ave Maria"?" — спросила Элизабет, когда мы встретились несколько дней спустя. И ответил: "Да, слышал, но никак, кроме мысли, не подозревает о твоих страданиях, а меньше всех твой аккомпаниатор, который улетел домой весьма довольный собой, в блаженном неведении, что он чуть не "задушил" тебя". Как обычно, Элизабет подвела итог происшествию, рассмеявшись, благо к этому моменту она снова обрела дыхание.

"Ночь и грозы" — еще один пример, где певец должен рассчитывать на то, что аккомпаниатор будет придерживаться темпа, который они выработали во время репетиций. В песне "Маргарита за прашкой" темп можно ускорить или замедлить, чтобы дать толчок поступлению голоса; при этом трех нот на словах "Meine Ruh"<sup>2</sup> оказывается досаточно, чтобы установить нужный темп. В "Дюймовке" то же самое: первая фраза "Still ist die Nacht" ("Ночь тиха") ширинат взвешено неверный темп аккомпаниатора. Но все это крайние меры, и ступатель не должен о них догадываться.

1 "Мое сокровище" (нем.).

2 "Моя тихая" (нем.).

А пианисту стыдно не помнить о темпе, найденном на репетициях для каждой песни.

Восьмой номер Ююда Дебюсси "Волосы" — вторую из цикла "Песни Близигис". Здесь пианист, не способный к сдерживанию, может свести на нет артистизм даже самой тонкой певицы; при исполнении этой песни аккомпаниатору необходимо все время помнить о своей ответственности перед певцом.

Фортепиано с его мажорами, как бы "подымающими" диссонансами (смягченными еще и благодаря темпу) вдруг начинает "рассказывать" о женственности и знакомит нас с девушкой, которая вспоминает — со сдержанным, но чувственным удовольствием — о том, как ее возлюбленный опьянял ее свои грелом. «Он сказал: "Мне пригрезилось, что твои волосы обвились вокруг моей шеи, лежат на моей груди, и я касал их, как будто они часть меня самого, как будто они связали нас — уста к уста, и мы как два лавра, которые растут из одного корня"».

Голос и фортепиано сначала находятся в согласии, "схватываются" в тонном тонном объятии; но постепенно мелодия растет, становится более экстрактной, темп ускоряется. На словах "Je les caressais" ("Я их ласкал") аккомпанемент как бы "обретает собственную жизнь": в верхнем регистре звучит триоль, словно "оплетающая" вокальную линию. Эта свобода фортепианной партии лежит в основе двух динамичных кульминаций: в первой на словах "Par la même aventure la bouche sur la bouche" ("Тем же волосами, уста к уста") парящая фраза певицы дополняется стремительно падающей широким лирическим фортепиано; слова "en pressant, sur la bouche" ("прижимаясь к уста") усиливаются верхушкой фразы. Перед *ritmo rubato* должно пройти какое-то время, чтобы мы могли ясно услышать слова певицы при этом резком, внезапном падении звука. После *fortissimo* перед словами "ou que tu entraies en moi comme ton moule" ("или что ты вошла в меня, как мой сон") необходима соответствующая пауза. Здесь *fornato* фортепиано обязательна, потому что теперь мы слышим — очень тихо и мягко — чувственные, томные аккорды инструмент, которые олицетворяют самые слышимые моменты песни. С тех же самых нот, с которых девушка начала свое повествование: "Il m'a dit" ("Он сказал мне"), она теперь поет: "Quand il fut adévevé" ("Когда он замолчал"). ("После этого он ласково положил руки мне на плечи и так нежно посмотрел на меня, что я затрепетала и опустила глаза".)

В песне "Волосы" Дебюсси дает нам при ключе шесть бемолов, что предполагает одну из двух тональностей: соль-бемоль мажор или ми-бемоль минор; тональная неопределенность длится довольно долго. Только на двадцать четвертом такте (из двадцати семи) мы понимаем, что песня написана в соль-бемоль мажоре. Но даже и теперь в средний голос вторгается неожиданный ди-бемоль. Этот прелестный, спокойный диссонанс приходится на очень важные слова: "et il me regarda d'un regard si tendre" ("и он посмотрел на меня таким нежным взглядом"). В этом месте эмоциональная кульминация песни, композитор поставил здесь *très*<sup>1</sup> *ritardando*, и, так как успокаивающий звук медлит и долго тянется, мы можем по достоинству оценить это место. (Факт, что тонический аккорд появляется так поздно, представляет не только чисто теоретический интерес. Это очень важно для певцов, которые перед своим мысленным взором видят логику каждой песни еще до того, как они начали петь, и таким образом могут продумать направление интонации, предвидя — в отдалении кульминацию, высшую точку песни.) Только один раз на протяжении всей композиции слышен чистый, простой аккорд — в том месте, где он "мирно приходит" к соль-бемоль мажор, и это самый последний аккорд.

Уинифред Редфорд (которая блестяще перевела книгу Пьера Бернака "Интерпретации французских песен") сказала, что Вилитис, девушка пятнадцати-шестнадцати лет, — плод воображения поэта Пьера Луиса. Она рассказывала мне: "Я знала реальных студентов, которые часами просиживали в Британском Музее, пытаясь Вилитис в греческой мифологии".

Делится ли Вилитис в песне "Волосы" своими переживаниями или это ее внутренний монолог (я склоняюсь ко второму), в корне неверно утверждение госпожи Лотте Леман в книге "Восемнадцать локальных циклов", что "первые слова "Il m'a dit" ("Он сказал мне") надо петь с иронией, как бы сдерживая смех. Песня серьезна от первой до последней ноты, Дебюсси написал: "Très exultant et raviamment consenté"<sup>2</sup>; композитор и поэт перевернулись бы в гробах, если бы песню исполняли даже с намеком на шутливость. Это было бы все равно, что петь "Улыбьте меня щелками" Вольфа ханисел.

<sup>1</sup> Очень (обильно).

<sup>2</sup> Очень выразительно, со светлым нравственным оттенком (брак).

В "Могиле нянь" (третья песня Билитис) Лиззи Леман окончательно запуталась. Она поет: "Двое мужчин идут на заморской улице" — и ятем слова "des cheveux, devant ma bouche, se fleurissant de petits glaçons" ("мои волосы у самого рта расцвели маленькими льдинками") переводит так: "Моя борода покрылась маленькими сосульками". А ведь один из идущих — девушка; ведь всем ясно, что Билитис, которая поет песню, уж никак не может быть мужичиной и не может щеголять бородой — даже маленькими усиками, уши, у нее тоже быть не может. Ее волосы "спускаются вниз вдоль шеи, около губ", возможно не "à la Méliande"<sup>1</sup>, но, во всяком случае, в стиле, который сейчас в моде, несколько мне известно.

Моя цель — с помощью этих трех, таких различных произведений Вольфа, Р. Штрауса и Дебюсси показать (хотя бы вкратце) взаимосвязь, соотношения мелоду стихотворением и фортепиано. Понимая, что в качестве примера я привожу широко известные песни. "Анакреон" занимает особое место, он удивительно выжившая; и не возникло бы трогательного "красноречия" этой песни; если бы не "любимое единство" между словами Пётра и музыкальной Вольфа. И не столь высоко ставлю песню "Завтра", но ее по справедливости считают одной из самых прелестных песен Штрауса. На ней мы учимся понимать и ценить выразительность дробных, обдуманных пауз, учимся железному самоконтролю, который необходим при исполнении подобного сочинения. "Волосы" — произведение чувствительное и тугишное, наиболее сложное из трех песен. Чтобы добиться как можно более адекватного исполнения этой песни, необходимо необычайное взаимодействие между певицей и аккомпаниатором, союз их умов.

Я написал (недолго выше), что пишет дружно — имя обожаемой Аделаиды на клавишах своего фортепиано. И это не просто образное выражение, это попытка показать, что происходит в сердце пианиста, если оно до края наполнено любовью к той широкой музыке, которая как бы заново рождается под кончиками его пальцев. И он может, если ему повезет, оставаясь покорным воле композитора, проникнуть — хоть чуть-чуть — тем вдохновением, которое владеет композитором, когда он создает эти бессмертные звуки.

<sup>1</sup> Как у Меланжета (франц.).

"Музыка — это акт; это излияние чувств, вдохновенного и наполненного чистой, благородной силой человеческой любви".

(Ганс Галь. "Франц Шуберт, или Мелодия")

## ДЕМАРКАЦИОННАЯ ЛИНИЯ

Я уже упоминала о концертирующих пианистах, выступающих в роли инкоммюнагоргов; теперь ни для кого не секрет, что пианисты-виртуозы или крупные дирижеры при каждом удобном случае с большим удовольствием как компанируют певицам.

Но есть ли демаркационная линия между разными видами деятельности?

Я вспомнил о скандале, разыгравшемся в телестудии за несколько минут до передачи, в которой я должен был выступать с Викторией де пос Анхелес; пока мы репетировали, и произошла эта сценка. Два парня чудовищно поостырили; было совершено нечто, что предмет их спора, конечно, гораздо важнее, чем все происходящее на съемочной площадке. Мы вынуждены были прервать репетицию. События разворачивались примерно так: режиссер Патриция Фой из своего "шедевра" спросила одного из работников студии убрать вазу с цветами. Этот "служащий искусства", увидев другого работника студии, стоявшего рядом со влопотуточной вазой, перепоручил дело ему, крикнув: "К черту ее!" (скажем так, это гораздо короче, чем длинный период: "Пожалуйста, унеси вазу со сцены"). Теперь второй из этих парней очень известный человек, но тогда он был просто добрым малым: он взял несчастную вазу и убрал ее за ширму. И когда он совершил этот ужасный поступок, разразился чудовищный скандал. Викторией и я почти не слышали друг друга. Дело в том, что он перешел демаркационную линию, вторгся в сферу деятельности другого человека и тем самым оскорбил его, он посягнул на собственность человека, "ревнивого к чести, забитки в споре"<sup>1</sup>, — человека, всегда готового к борьбе. Исход этой сцены не имеет отношения к моему искусству.

<sup>1</sup> Энеас Пир У. Как вам это понравится. Акт II, сцена 7 (перевод Т. Щенковой-Журиной). Поэтич. собр. соч. в 8-ми т. М., "Искусство", 1959, т. 3, с. 91. — Стих перекл.

людию, знаю только, что виноградики в конце концов уговорили познать студию и гораздо менее важное дело — подготовку к выступлению — могло наконец продолжиться.

После этой истории и выясн, что люди, выступавшие под одним знаменем, на самом деле не такие уж братья; они гораздо более обидчивы, их чувства легче задеть, чем у нас, так называемых артистов-эстетов. Правда состоит в том, что для преуспевания художнику, музыканту, скульптору, писателю, актеру надо обладать чувствительностью мотылька, а сткурой поросы — если он хочет остаться в живых.

Где проходит демаркационная линия для Дашисси Баренбойма, выдвигается пианиста и дирижера, который умудряется при этом быть блистательным аккомпаниатором? А с Лоонардом Бернстайном дело обстоит и того хуже — он еще и композитор. И не вызывает ли ярость у дирижеров вид Фишера-Дискау, стоящего за дирижерским пультом?

Должен признаться: нет ничего более приятного, чем аккомпанировать пенку, исполняющую жемчужины вокальной литературы: но самый захватывающий и увлекательный вид творчества. Изучение фортепианных партий песен Вольфа доставляло Артуру Рубинштейну огромное удовольствие — однажды он приехал со мной в этом. Другой Артур — Шнайбель — любил играть песни Шуберта для своей жены Терезы Бер-Шнабель.

Однажды я долго приставал к Бенджамину Бриттену и в результате заставил его на концерт Питера Пирса, который исполнил произведения Брамса; необходимость Бриттена к этому композитору была хорошо известна. "Ну, изменилось ли, наконец, ваше отношение к Брамсу?" — спросил я. "О, — ответил он. — Клиффорд Кёрзон так прекрасно аккомпанировал". Кёрзон, Баренбойм, Лулу, Перайт, Рихтер, Брендель, Васари — все эти пианисты обладают, помимо виртуозности, необычайной музыкальной чуткостью, чувствительностью (я эти два качества не всегда сопутствующ друг другу), и я слышал, как они блестяще аккомпанировали песням.

Если бы я попытался перечислить исполнителей-виртуозов и крупных дирижеров, которые любят аккомпанировать певцам, мой перечень был бы таким же безмерным, как список участников Уимблдонского теннисного турнира, включая дам для полного комплекта, но я никогда не слышал от "блестящего"

аккомпаниатора жалоб по поводу того, что эти знаменитости "яторглись на его корт".

Взять на себя деликатнейшую задачу отобрать все семь сильнейших исполнителей, и не предполагая размещать их по порядку, учитывая их заслуги. Это было бы неразумно и даже опасно, но должен сказать, что Джозеф Парконе, Карл Энгель, Долтон Болдуин, Пол Улановски и многие другие уважаемые коллеги (не говоря о Джеральде Муре с его неожиданными "трюками"), конечно, попали бы в эту пятерку.

В другой главе и попытаюсь рассказать о различии в исполнении инструментальных сонат, где все известные мной пианисты имеют огромный опыт, и собственно аккомпаниаторской игрой.

Грубо говоря, считалось — когда обсуждала проблему выбора и аккомпаниатора, что аккомпаниатор всегда должен оставаться в тени, ни за чем не выходя, обеспокоив фон. Этот "закон" действовал в течение многих лет до тех пор, пока более дерзкие и сильные духом не показали, какой размах тащат и партии фортепиано, сколько в ней разнообразных оттенков, высокой поэзии и каковы ответственности ложатся на плечи аккомпаниатора.

Из всех великих исполнителей, выступающих в качестве аккомпаниаторов, чаще других мне приходилось слышать Даниела Баренбейма с Джеймсом Бейкером и Детрихом Фишером Дискау. Думаю, мало и без слов, что Баренбейм с его властью над клавиатурой и ятрал сравнительно легко "На Бруке" Шуберта и "Огненного всадника" Вольфа (которые мне давались кровавым потом); но главное заключалось в глубоком понимании Баренбеймом всей тонкости этих композиций. Его индивидуальность ярко выражалась без малейшего нарушения ансамбля и ансамбля совершеннейшего голоса и фортепиано, без малейшего нарушения творческого союза в целом.

Было странно слышать, как Баренбейм — с его неповторимой индивидуальностью — все время подавлял себя, когда впервые ятрал с Фишером-Дискау, "отодвигал" фортепиано на задний план по отношению к голосу. С виртуозом-скрипачом или виолончелистом он был бы на равных. Но так было только на первых порах; теперь, имея богатый опыт подобных выступлений, Даниэль — один из самых лучших аккомпаниаторов в мире. Он, как и я, очень любит аккомпанировать Джеймсу Бейкеру и Фишеру Дискау, а они, конечно, всегда счастливы выступать с ним.

Боюсь, что могу быть неверно понят, требую "равных прав" для голоса и фортепиано. Считаю необходимым пояснить: я имею в виду звуковой баланс. И писал: "...Бремя ответственности в основном лежит на певце; именно он "представляет" песню, именно он соединяет слова с музыкой". И я никогда не забывал об этом важнейшем обстоятельстве. Когда дирижер выступает в своей роли, таких проблем у него нет; но, слушая дирижеров, эскимово-иридушских певцам, я порой недоумевал: да прислушиваются ли они вообще к голосу? Их игра часто напоминала мне беспомощное бубтыхайное маленьких детей в ванночке.

Понятно, что вокалист — даже ранга Элизабет Шварцкофф — чувствует себя подавленным, когда такой выдающийся дирижер, как доктор Вильгельм Фуртвенглер, просит разрешения аккомпанировать ему в сольном концерте на Зальцбургском фестивале. Доктор Фуртвенглер называет это выступление не иначе как "мой концерт", играет на рояле с подшитой крышкой и, как я уже говорил, слишком мощно для голоса.

Доктор Бруно Вальтер как-то аккомпанировал нашей дорогой Кэтрин Ферриер на концерте в Ашер-Холле на Эдинбургском фестивале. "Почему не вы аккомпанировали ей?" — вращая шпильки меня Акема. Шницл после концерта. Несомненно, присутствие Вальтера придавало концерту дополнительный блеск; более того, он помог Кэтрин правильно понять стиль *Lieder* и вообще оказал самое плодотворное влияние на ее профессиональную жизнь; его справедливо считают великим музыкантом и дирижером. Но его игра в тот вечер была досойтиа сожаления и еще раз продемонстрировала, как важно аккомпаниатору изо дня в день неустанно заниматься, охранять строжайшую самодисциплину, постоянно придиравшись слушать себя (для пианиста эта дисциплина еще более сурова, чем для других музыкантов). Исполнение песни "К музыке" — этого гимна, в котором восторг перед музыкой соединен с бесконечной благодарностью ей, — было просто чудотворным. Низкие ноты, подобные звучанию виолончели, здесь можно отнести вокальную линию; в верхнем регистре повторяются аккорды, которые надо брать мягко и нежно и, естественно, легчайшим прикосновением пальцев, чтобы дать возможность басовым нотам прозвучать достаточно ярко, но эти аккорды Вальтер "умаживал", играл так, будто разбивает яйца. Способ, каким он брал аккорды, очень простой и непрофессиональный — сначала одной ру-



кой, затем другой (знала ли Катлин, с какой рукой ее голос должен соизвещать?), — прилет и восторг старых дам, они с умалением выдыхали: "Ах, как это напоминает старую Вену". Вспоминая все это, шрицаю раздражаться. Однако я мысленно перенесся в то время: тогда я обхватился к Одри Крусек, а она ответила, что я просто зашдую. Впрочем, надеюсь, это было сказано в шутку, чтобы похрицишить меня. Только на пластинках я слышал подлинного Бруно Вальтера-аккомпаниатора, особенно в "Любви поэта" Шумана, где его дуэт с Лотте Леман был великолепен.

А не зашдую сэру Джорджу Шоули или Андре Превену. Эти артисты — превосходные аккомпаниаторы; непостижимо, как они умудряются сохранять блестящую исполнительскую форму, имея такую нагрузку: ведь они изо дня в день проводят репетиции со своими оркестрами и концертируют как дирижеры.

В завершение хочу напомнить, что такие музыканты, как Вальтер Зускинд и Вольфганг Заваллин, в начале своей музыкальной карьеры были аккомпаниаторами, а потом уже стали замесными дирижерами.

Шоули аккомпаниатора я слышал всего один раз, но сразу почувствовал в нем настоящего мастера. Он аккомпанировал Ивонн Миттон на концерте, посвященном юбилею сэра Роберта Майера. Они исполнили две песни Вольфа — "В тени моих кудрей" (я всегда воспринимал эту песню как веселую и нежную, но Ивонн Миттон исполнила ее слишком серьезно) и "Живет мой мундштук и Ленте"; пела Ивонн тихо и серьезно, а игра Шоули была безукоризненной. Если мне не изменит память, он играл последнюю песню в ми-бемоль мажоре, а это труднее, чем в фа мажоре, в которой песня написана; исполнение было таким блестящим, что хотелось встать и аплодировать стоя.

Моя дорогая Дженет Бейкер рассказала мне, что Андре Превен попросил разрешения быть об аккомпаниатором на концерте в Лос-Анджелесе, состоявшемся несколько месяцев назад, и цитирует ее: "Он был весь вдохновение". Я знаю Андре как блестящего пианиста, бываю на его концертах, но никогда не слышал Андре-аккомпаниатора. Когда он находит время для этой работы?

Повторю, никогда никто из моих коллег-аккомпаниаторов не протестовал по поводу того, что большие музыканты вторгаются в нашу область творчества, — во всяком случае, я не слышал подобных жалоб. Выдающиеся музыканты приятны и искусственны ак-

компонента что-то свое. Своей любовью к этому виду творчества они подтверждают его большое значение и придают ему дополнительный блеск. Тот факт, что известный музыкант, обычно выступавший в иной роли, садится за клавиатуру, привлекает особое внимание; и наверняка кто-нибудь из слушателей перешло и ходит заметит, что существует картина фортиссимо, и воскликнет: "Какой прекрасный аккомпанемент!"

Справедливости ради надо добавить, что восклицивание обывателя ни в какой мере не зависит от качества игры; как бы блистательно не было на сцене знаменитость, обыватель все равно скажет: "Какой прекрасный аккомпанемент!"

### ЛАМА ДЖЕНЕТ

В воскресный день 1 января 1976 года раздался телефонный звонок: Джанет и Кит хотели попрощаться — на следующее утро они улетали в Америку. "Надеюсь, завтра ты прочитаешь в газетах сообщение, которое доставит тебе большую радость", — сказала Джанет. "О, Джанет, — ответит я, — ты права и сейчас ты, удостоившись почетного звания, и теперь ты будешь Канадереттановою дамой". Мы уже давно считали, что Джанет одна из лучших певиц нашего времени — заслуживает почетного звания, поэтому не надо приписывать интуиции мой верный ответ. Мы сказали: "До свидания, мисс Хейкер, никогда уже вперед нам не называть тебя так — мисс Бейкер".

Пани друзья Джанет Бейкер и Кит Шапи, ее муж, удостоили нас чести, пригласив на обед, состоявшийся 17 февраля после их возвращения из Букингемского дворца. Прием этот был подготовлен самым тщательным образом. Когда Джанет несколько лет назад получила звание капитана Ордена Британской империи 2-й степени, приглашение (обычно приглашение присутствовать на торжественной церемонии — на ланча) пришло на имя Кита. Кому же надо было идти вместе с ним — метеру или миссис Бейкер? Родные па Джанет кинули жребий, и вышла мать. Генерал, в 1976 году, нашла очередь отца, и, таким образом, он отправился в Букингемский дворец с Китом и "горючей душой", которой второй раз предстояло получить почетное звание. Мы же с Эпид заехали к Джанет за миссис Бейкер, быстро выпили по чашке кофе и

вернуться к машине — три счастливых человека, возбужденные и гордые. Я повернул ключ зажигания, и наша красная Бюиковина заехала. Мы молчали, и мотор тоже молчал. Как описать чувство ужаса, охватившее нас, когда мы поняли: машина не желает заводиться. Мое возбуждение не проияло ни на какое впечатление на мотор, который до той поры вел себя безупречно. Поворачиваю ключ, жду, не свинется ли машина с места, затем говорю себе: "Сделаю вид, что мне безразлично, заработал мотор или нет; возьму штурвалом эту противную штуку"; как бы невзначай сильно поворачиваю ключ — никакого результата. Возвращается молчание еще более густое. Мотор емоалет. А все потому, что Эвид дала мне слишком много спексов (можно представить, как и это шоблю!); кроме того, миссис Бейкер невозмутимым голосом повторила: "Ну, что будет, то будет". (Эта фраза засела в моей голове так, что я ее никогда не забуду. Причину попытаюсь объяснить позже. Пожалуйста, простите мне это отступление в столь ответственный момент, когда я занят продолгой машиной.) Поддохал последний, и я попросил его помочь. Я открыл капот (это единственное, что я могу сделать с машиной, ну еще, конечно, умею водить ее), и этот добрый самаритянин с видом знатока взглянул на мотор и наговорил мне массу малопонятных вещей относительно батарей, динамо-машины и т. д. Думаю, он верил в это не больше, чем я. В конце концов Эвид села за руль, а добрый самаритянин и я лачае колесеть машину, и ура! мотор заработал. Всю дорогу мы ехали, загнаны дыханием, в страхе, что мотор опять забарахлит. Но он вел себя вполне пристойно — и с тех пор не барахлил ни разу.

За обедом нас было семеро — пудинг Эмми Тиллетт. То, что мы присутствовали при такой церемонии, как бы кушая в лучах славы дорогого человека, позволило нам ощутить, что Дженет и Кит, а также Мэй и Боб Бейкер считают нас очень близкими людьми, как бы членами семьи.

Впервые мы увидели Дженет в 1959 году, когда она пела на фестивале в Кинг-Линне с оркестром под управлением Джона Барбиронаш. На концерте в соборе св. Николая мы с Оливи сидели на первой скамье, переговаривались с Дженет и улыбались ей. Тогда мы познакомились визуально, но истинное знакомство состоялось позднее.

Понимал ли я, что слышу великую певицу? Это

важный вопрос. Легко быть умным теперь и говорить, что мне, мол, уже тогда все было ясно. Но это не совсем так. Пожалуй, точнее всего сказать, что я был под большим впечатлением и понял: молодой певец обладает прекрасным голосом, тонкой музыкальностью и серьезно относится к своей работе. Вскоре после фестиваля я получил приглашение на совместные выступления с Бейкер и только тогда полностью осознал, какой выдающейся певицей обещает стать эта молодая особа. Последняя репетиция состоялась в ратуше города Мидлсборо. Несколько лет спустя отец Дженет рассказал мне, что, поставив машину на стоянку, он вернулся в зал ратуши посмотреть, как там работались: "Вы оба смелись, и я понял, что все в порядке".

Но когда в 1961 году мы вышли репетиции перед дебютом Дженет в Уигмор-Холле, и вдруг почувствовали усилившееся сердцебиение — это была естественная реакция: такое испытывает каждый музыкант, когда внезапно ему передается исходящая от партнера скрытая сила и он на нее немедленно откликается. "Пламя вспыхнуло — и тот же миг уже стало темно". За шестьдесят лет моей работы я испытывал подобное волнение, только когда работал с самыми лучшими музыкантами и самыми одаренными артистами. Теперь в этот небольшой список "моих любимцев" я вношу еще одно имя — Дженет Бейкер.

У меня не сохранились заметные вырезки с отзывами критики на тот первый лондонский концерт; впрочем, в свете триумфов, которые сулило ей будущее, ненажко, что писали критики тогда.

Вскоре мы репетировали в Западном Бернше с Фишером Дикину, и он спросил меня: "У нас были какие-нибудь особенно интересные концерты за последнее время?" Без всяких колебаний я ответил: "Да. Л аккомпанировал Дженет Бейкер". Дитер признался, что никогда не слышал этого имени. Но на следующий день — к моему удивлению — он с жаром воскликнул: "Дженет Бейкер — это чудо!" Этот ненастный человек очень хотел услышать песню, которую так захотелось мне; он настроил радио на станцию, транслировавшую концерт из Англии, и вот его впечатление: "Оркестр играл плохо, дирижер ничего из себя не представлял, но голос Дженет Бейкер парил легко и свободно, и ничто не могло ему помешать. Меня это потрясло. Мне захотелось быть вместе с ней". И они пели потом вместе много раз, цели с наслаждением и даряли наслаждение мне.

Дженет рассказывает, что совместные выступления с Дитером всегда необычайно волновали ее, хотя оба прекрасно знали, что будет делать партнер, как будет спета каждая фраза — каков будет динамический накал, интонации каждого плана. "Мне было так приятно, что мое сознание двигалось параллельно сознанию Фишера Дискау, хотя, конечно, не на таком высоком уровне". Слова эти принадлежат Дженет, а курсия — мне. Я недаром выделил эти слова: они показывают, как скромна Дженет и как велико ее восхищение Фишером Дискау.

Марлен Купер как-то написал об одной певице прошлого: "Пение для нее было гораздо важнее, чем музыка... она была гораздо сильнее как вокалистка, чем как интерпретатор". Я знаю певицу, к которой относятся эти слова, и согласен с Купером. В свою очередь, перефразируя Купера, могу сказать о многих певцах, которым аккомпанировал: "Музыка была для них важнее процесса пения... он (она) был(а) гораздо сильнее как интерпретатор, чем как вокалист". Но эти слова ни в какой мере не относятся к Дженет Бейкер. У нее виртуозная техника, и ее голос, обладающий природным богатством красок, всегда умеет передать мысль композитора. Именно это составляет основу ее силы.

Попытаюсь описать масштаб вокальных возможностей Дженет. Для этого я выбрал две непохожие друг на друга песни из ее репертуара. Первая "La Belle Dame sans Merci"<sup>1</sup>, Стэнфорда на слова Китса.

Когда она поет:

Зачем, о рыцарь, бродил ты  
Печален, бледен, онемев?

звук шлокий, *secco vibrato* (как говорят скрипачи), и, когда ее слушаешь, кажешься верить в реальность засохшей травы, умолкнувших птиц, поблекшей розы. Одним словом — угасания жизни.

Затем, без всякого утешения звучности, голос ее насыщается жизнью и теплом, когда звучат слова:

И вдруг увидел ясный взгляд,  
Улыбавшийся в ответ.

Слова эти, насыщаясь краской, остаются, вибрируют нежным желанием.

И таким редким контрастом звучат жестокие строки:

<sup>1</sup> "Прекрасная Лэза, не знавшая милосердия" (франц.).

Из жидлаха, из разпертых губ  
Жутая боля кричала мне!

Это прелесть с такой силой и яркостью, что начинаешь сомневаться: неужели из тех же уст заповесило назад изливалась нежная мольба.

Эрнест Ньюмен говорит о Елене Герхардт, что по одному звуку, спетому ею без аккомпанемента, можно было сразу понять, в какой тональности она поет — мажорной или минорной. Как человек, много лет работавший с Еленой, знаю, что это, пожалуй, несколько преувеличение. Я бы скорее отметил, что в ее вокальном качестве звука всегда находится из значений слов, но в то же время *зависело* от гармонии в партии фортепиано. Что же касается Дженет Байкер, она обычно очень внимательно слушала аккомпанемент и это помогало ей создавать публичную окраску звука (или отсутствие окраски, как мы видели в минорном начале песни Стэнфорда; такое тоже было в ее власти). Гармония — это основа, корень, из которого растет вся интерпретация в целом.

Теперь обратимся ко второму примеру и посмотрим, какой механизм этих взаимодействий. Второй песня противоположна песне Стэнфорда. В то время как Стэнфорд мелодраматичен и потому дает певцу более сочную палитру красок, выбравшая волею судьбы Фрэнсиз Шуберта тончайшая эмансипация.

Возьмем "Прекрасный мир, где ты?". Это строфа из оды Шиллера в честь греческих богов. Здесь выражена тоска по волшебной стране, по золотому веку, кающему и вечности. ("Прошлое никогда не вернется", — поет Пёрселл, но Шуберт выражал то же чувство гораздо острее.) Минорная и мажорная тональности все время чередуются: жалобный минор — отчаяние, мажор — мимолетный проблеск солнца, подостыльное утешение.

В то время как в "La Belle Dame" следовали длиннющие переходы от *pp* к *ff*, во второй вокале все более сдержанно — от *pp* к *p*. (Хотя имеются два такта, помеченные *forte*, и они повторяются дважды, но это *forte* весьма относительно.) Чувство отчаяния передается в этой песне всегда в миноре. Только в этих двух тактах голос звучит чуть громче. "Wo bist du?" ("Где ты?") — эти слова кульминация; Дженет делает ударение на "и" в слове "bist", и отчаяние передается без

<sup>1</sup> Книга Дж. Леруса, м. "Художественная литература", 1979, с. 113—114. Перевод В. Давыдов.

непропорционального усиления звука. Перед *forte* здесь не стоит *crescendo*, но Дженет делает *crescendo*, ориентирующая слушателей к дальнейшему восприятию, и поступает абсолютно верно. Ведь если слыть "чужие" ("прекрасный") pp, как указано в нотах, а затем поразить слушателей внезапно громкими "Welt" ("мир"), то это будет безвкусица и не передаст необходимых оттенков чувств. (Почему же Шуберт не сделал пометку *crescendo*? А потому, что он ожидал от певицы творческого подхода, воображения. Ведь Шуберт умер в возрасте тридцати одного года, и у него было так мало времени!) Голос Дженет по своей природе "минорный" — это же Пьяммон чувствовал и голос Герхардт.

"Вернись к нам, золотой век, закопанная страна песни". Здесь надежда выражается в сияющем мажорном ключе — титанико для Шуберта, — почти мимико, словно против воли, чтобы подчеркнуть всю эфирность надежды.

Песня это из тех, что говорит сама за себя. Когда мы с Джинет репетировали, нам не пришлось обсуждать, как исполнять ее. Шуберт выразил все сам. Другими словами, песня не требует насильственного прощупывания и т.п., она прекрасна сама по себе, но зато она подразумевает совершенный вокальный самоконтроль — с ее протяженными вокальными линиями, необычайно деликатными мелизмами, с трелями, помещенными на высокой точке фразы (например, "der" по фразе "in dem Feenland der Lieder" ("в волшебном краю песни")), по которым голос Джинет Бейкер скользит легко и радостно. И мы благодарны Шуберту, презиравшему "портняжные приемы", которыми музыку подгоняют к словесному ритму. Финальные слова "wo bist du, wo bist du?" ("где ты, где ты?"), которые в начале песни произносились с очаровательным *forte*, теперь звучат *piuissimo* и в конце песни медленно такт. Слышан Джинет, мы совершенно забываем о технической стороне вокала, да и сама певица не думает ни о каких технических проблемах. Она поглощена красотой и верит в нее.

Когда она разучивает оперную партию или песню, то руководствуется прежде всего своим инстинктом, хотя всегда скромно и внимательно выслушивает советы. Но эти советы ее не связывают, если не сочетаются с ее собственным глубоким внутренним пониманием данного произведения. "Я чувствую себя в театре как дома. Как рыба в воде. Я не играю. Партия захва-

тывает меня целиком, и ощущаю свою роль как нечто реальное; для меня это не представление. Я работала с хорошими режиссерами: стояла там, куда меня ставили, шла, куда мне велели, но шло никогда не могла научить меня играть”.

В опере Монтеверди “Возвращение Улисса” она сидит — воплощенное несчастье в образе Пенелопы, в отчаянии от долгой разлуки с мужем; ее руки скрещены и крепко прижаты к груди, и от этого жесты ее тело искривилась как бы сжимается на наших глазах. Все спрашивали, кто подсказал ей этот прием, кто научил ее принять эту эмоциональную позу, выражающую такое отчаяние. Дженет ответила одним словом: “Монтеверди”.

Роль эта — одна из трех самых любимых ее ролей. Дженет любит Пенелопу за ее благородство, супружескую верность и за духовность. — главное свойство этой женщины.

Роль Марии Стюарт в опере Доницетти особенно близка ее душе. Дженет говорит, что любит эту партию за ее “вокальное богатство”, ей кажется, что это единственная опера, в которой у нее есть настоящее столкновение с другой женщиной — в данном случае королевой Елизаветой.

Я благодарен судьбе, которая преподнесла мне такой щедрый подарок: несколько раз я слышал в исполнении Дженет “Песнь ночи” (вокальный крик, который и исполнил со многими прекрасными певицами в течение последних десятилетий). Могу с уверенностью сказать — в исполнении этого шквала Дженет не имеет соперниц. Поэтому неудивительно, что третья из любимых партий Дженет — Дидона в “Троянках”. Дженет очень любит Берлиоза и считает, что партия Дидоны — одна из лучших вокально-сопрановых партий. С удовольствием исполняя также Дидону Пёрселла, Дженет полагает, что у него в этой партии отсутствует всепоглощающий драматизм — то, что представляется главным у Берлиоза.

“Я не играю, роль полностью захватывает меня”. Это утверждение как нельзя лучше подходит к исполнению Дженет ее партии в опере “Оуэн Уингрийв”. Эта опера была написана Бенджамином Бриттеном специально для телевидения.

Вот ее краткое содержание.

Оуэн Уингрийв — помещик рода Уингрийвов — с детства готовился к карьере военного. Но он говорит своему командиру, Спенсеру Койлу,



что не может быть возможным: у него нет честолюбия, он не испытывал никакого желания прославиться. Однако все Уингрейвы были военными, и, когда Оуэн сообщает о своем решении, его беспощадный дед, генерал сэр Филип Уингрейв, лишает его наследства, называет предателем и позором семьи. Но самым жестоким человеком из близких Оуэна оказывается его невеста Кейт Джулиен. "Трус!" — кричит она, а затем предлагает Оуэну провести ночь в одной из комнат старого дома, в котором обитает притворный. Кейт сама запирает Оуэна в этом доме, а несколько часов спустя его находят там мертвым.

Многие друзья Дженет были тоже заняты в этом спектакле: Бенджамин Лаксон (Оуэн), Хизер Харпер (миссис Койл), Дэйв Шерли-Курок (Койл), Джекифер Визвил (миссис Джулиен), Питер Шире (генерал).

Бенджамин Бриттен настаивал, чтобы роль этой Кейт Джулиен играла Дженет. Он был убежден, что никто, кроме нас, не справится с партией. За год до постановки он сказал Джекет, что эта роль причинит ей страдания. Как хорошо он понимал Дженет! "Во время репетиций я наблюдал за сценой, в которой миссис Койл рассказывает Койлту, какое я чудовище. И когда я услышала, как мой любимый подружка Хизер Харпер — такой доброй и искренней — произносит эти слова, мне стало невероятно больно. Бен увидел мои страдания, понял, что происходит в моей душе. Он подошел ко мне, обнял и попытался успокоить". После спектакля писатель Джон Эмис спросил Дженет: "Вы и в жизни така?" Несомненно, он пошутил, но это была не очень тащачная шутка. Интересно, не задает ли он тот же вопрос Тито Гобби после его Скаривив или Яго?

И хорошо помню одну из наших лучших актрис Лидиан Брейтуэйт в роли ревливой матери в пьесе "Серебряный индюрок" — она расстраивает браки своих сыновей. Когда после спектакля актриса вышла на поклон, две женщины, которые сидели рядом с нами, начали на нее шикаль. Я обратился к ним: "Что вы делаете? Вы должны аплодировать: она так прекрасно играла!" "Но она ужасная женщина", — ответили наши соседки. Вскоре я рассказал об этом случае Лидиан, а она в свою очередь поведала мне, что, пока пьеса была в репертуаре, она получала несколько писем с угрозами. Надеюсь, моей дорогой Дженет не пришлось пережить подобное после ее удивительного воплощения Кейт — ведь роль так захватывающ!

Питер Хейворд однажды написал: "Драматическая трактовка образа леда Макбет с равным успехом могла бы подойти для десятка других оперных партий". Спешу добавить, что он говорит это о другой певичке. Никогда он не сказал бы такого о Дженет Бейкер: каждый образ она трактует по-своему. Этот индивидуальный, индивидуальный подход к роли подарок для тех, кто играет рядом с ней, она щедро ошарашивает своих партнеров сочувственным и, я бы сказал, любознательным пониманием стоящих перед ними задач; и вот что парадоксально: в сочувствии корсичилось опасение, вызванное словами Хизер Харпер (в роли миссис Койт), когда та выражала свою неприязнь к Джест (в роли Кайт).

Никто лучше Дженет не умел ораторствовать в ситуации, когда по ходу оперы кто-нибудь из ее партнеров должен овладеть вниманием зала. Она обычно стоит, если позволяет ситуация, неподвижно, как статуя, спиной к публике, чтобы не отвлекать внимания от пещи, ведущего действия в этот момент. Вот пример настоящего восторженного уважения к коллегам и альтруистического отношения к делу.

Кстати, это было совершенно невысказано для Федора Ивановича Шалопина. Он притягивал глаза всех сидящих в зале. На сцене можно было несколько падающих пещи, хор из шестидесяти человек мог петь — и весьма громко, но все шло только Шалопину. В полонезских напевах и "Кюве Игоре" на сцене было полно народу — и хор, и балет, — но все смотрело только на Кончака, хотя он сидел на своем троне сбоку: ведь балету все-таки нужна была сценическая площадка. Я могу судить об этом, так как тоже подумал об общем глумлении и смотрел только на Шалопина — с восторгом и восхищением. С увеличением времени каждый миг, когда я видел и слышал этого гиганта на сцене, но он не умел того, что умеет Бейкер: ничего не делать на сцене — излудно и с достоинством.

По словам Пола Джеффингса, она излучает сверкающее спокойствие. И тут мне на память приходит философский стоицизм матери Дженет в тот знаменательный день, когда Дженет получала почетное звание. Миссис Бейкер страстно желала отметить награду дочери, но, признав печальный факт, что моя любимая машина не собирается сдвинуться с места, она спокойно сказала: "Ну, что будет, то будет". Может быть, "сверкающее спокойствие" Дженет унаследовано, а может быть, оно подарено ее матерью.

Библия дает ей духовный стимул. Когда Дженет в конце года распределяла награды среди студентов Королевской Академии Музыки, ее речь (директор Академии сэр Эдвард Льюис говорит мне, что речь эта была очень выразительной, при том что произносилась она без подготовки, экспромптом) в основном была посвящена притче о талантах из Евангелия по Матфею. Тема — песня подходящая для такого события: совет молодым людям беречь данный богом талант и, усердно трудясь, растить его.

Сама Дженет — блестящий пример скромности. Она сознает — а как может быть иначе? — что обладает хорошим голосом, но — приведу ее собственные слова: "Мой голос — заслуга не моя, так что лично у меня нет повода гордиться этим". Дама Дженет на дуэтакже выполняет то, к чему призывает других, — она трудолюбива, не шалит себя, непрестанно учится, отдавая шрифюке мастерства все свои силы и четко сознавая цель. Ее удивительная способность запоминать, возможно, дается ей не так легко, как кажется на первый взгляд. Скорее, это результат терпеливого, упорного труда.

Интересная особенность индивидуального подхода Дженет к работе — это ее привычка мстить аккомпаниаторов. В девяти случаях из десяти знаменитости предпочитают работать с одним аккомпаниатором. Но, по мнению Дженет, все артисты, даже самые лучшие, не могут не иметь хоть каких-то недостатков. Конечно, лучшие из аккомпаниаторов находятся на определенном уровне — на более или менее высоком (эта строгая критика не относится, бесспорно, к Джоэффри Парсонсу), но Дженет любит работать с новым для нее человеком. Особенно это касается тех камерных программ, которые она исполняла раньше. Такая "привычка" Дженет — контрмера против рутины. Подобным же образом Дженет вдохновляется, работая с разными дирижерами. Но во время заграничных гастроней все же аккомпанирует, естественно, один и тот же музыкант. Объясняется это просто: стремлением Дженет избежать репетиций наслеп, неуверенности и лишнего волнения.

Мне будет жаль, если, прочитав мой рассказ о Дженет, вы подумаете, что это скучная особа. Дженет и Кит чрезвычайно жизнерадостны, мы очень часто веселимся вместе. Пользуясь преимуществами своего возраста, я люблю поддразнивать эту очаровательную, обаятельную пару. И так как они всегда способны отплатить мне той же монетой, я чувствую себя вблизи молодых.

Друзья Дженет в основном музыканты — Даниель и Жаклин Барсбейм, Пемилл и Молли Марриер, Хивер Харпер, Реймонд Лешарг. Но я бы злоупотребил нашей дружбой, если бы начал рассказывать о частной жизни Дженет и Кита. Каждая знаменитость имеет две жизни: ту, которую видит и слышит публика и которую она может при желании обескуражить, а массовые средства информации — комментировать с одобрением или осуждением. Но, кроме того, у артиста есть личная жизнь, которая не подлежит огласке; она начинается, как только артист закрывает за собой дверь своего дома. Та реклама, которую стремится извлечь вездесущая телекамера из личной жизни "звезд", показывая их любящий семейный круг и восхищающихся ими друзей, — не по вкусу Дженет. Она не афиширует свою частную жизнь.

Дженет не путешествует по миру и гордится одиночеством, как герой романа А. Свиллтоу "Одиночество бегуна на длинную дистанцию". Кит всегда рядом с ней, преданно поддерживает ее, общается заботы, связанные с жизнью знаменитости. Он занимается всеми вопросами, связанными с концертами Дженет, оперными антражентами, приглашениями на залиси. Предложениям прессы хочет идти у Дженет изгнорно. Этим занимается Кит. Он всюду сопровождает Дженет: из дома в аэропорт, в гостиницу, на ринетици, на спектакли. Ей не приходится думать о ташортах, визах, билетах, распланиях, машинах и т.д. Единственная забота Дженет — музыка, и ответственная работа Кита Дженет. Они дуют.

Одноразы даже такой удивительный человек, как Кит, попал в смешное положение. Это произошло в Лондонском аэропорту, когда Дженет и Кит должны были лететь в США. Их провели (помимо их себя) в отдельное помещение, помали кофе, журналы и оставили там, вдаль от толпы, пообещав сообщить, когда будет объявлена посадка на рейс. Через сорок минут тот же нежлитый молодой служащий попытлся выйти, и Кит спокойно спросил его, когда же будет объявлена посадка. В ответ раздался странный приглушенный звук: это у молодого человека застучали зубы. С остекленевшим взглядом, зыкался, он пробормотал: "О, рейс. Самолет улетел". И даже Кит ничего не мог сделать.

В книге "Не слишком ли громко?" я пытался воздать должное моей жене. И писал: "В моем доме я главное действующее лицо. Все вертится вокруг моего или,

во всяком случае, имеет такой вид благодаря деятельности той же пилы, которая является самым лучшим из всех аккумуляторов". О Кито Шелли могу сказать то же самое. Он достойный супруг великой и почти любимой певицы.

## ИНОГДА ПРИХОДИТСЯ КРАСНЕТЬ

"Интересно, о чем думал пианист, когда аккомпанировал ей?" спросил меня Эрнест Ньюмен, прослушав пластинку с записью миссис Флоранс Фостер Джеккинс. Эта дама всегда шла на четверть тона ниже, чем надо. Представляете, как мучительно было слушать ее. "Он думал о гопораре", — ответил я.

Пашерное, шобому аккомпаниатору случалось выступить с партнером, за которого ему приходилось краснеть. Я неоднократно гастролировал в Париже, и обычно весьма успешно, но дважды пережил там такие неприятные минуты, что до сих пор воспоминаю о них преследует меня. Так, после одного парижского концерта я прочитал в утренней газете: "Мсье Муру, вероятно, было очень стыдно играть вместе с этим скрипачом". И я до сих пор краснею, когда вспоминаю тот концерт и газетную заметку. Затем и надо же было этому случиться опять в Париже, да еще вскоре после того знаменитого концерта — я аккомпанировал известной певице-сопрано с прекрасным голосом (ее знали лучшие сцены: "Коблет Гарден", "Met", "Опера-Комик"); репетиция с ней всегда доставляла мне удовольствие, но в зале Гаво она почему-то "застыла", превратилась в каменный монолит, в кусок гнива — можете выбрать вариант, которое вам больше по душе. Один нидерландский критик после третьего моего выступления подобного рода на сцене с певцом, рекомендованным мне не кем иным, как Конрадом В. Босом, — написал: "Не может быть, чтобы Джеральд Мур обиделся на подобный инцидент из высших побуждений".

"Аккомпаниатор, которому иногда приходится краснеть" — так я, пожалуй, назвал бы самого себя. Начинаящим приходится сталкиваться с таких неприятных ситуациях. Каждый аккомпаниатор в начале своей карьеры — человек завистливый. Только приобрет прочную профессиональную репутацию, он может кое-что себе позволить: попытаться, скажем,

убедить незрелого актера отказаться должно до другого раза, когда тот будет лучше подготовлен к выступлению.

Аккомпанировать плохим певцам не доставляет удовольствия, но, в общем и целом, это не трудно, ведь в данном случае уступаешь своим принципам и отвечаешь на вопли о смысле жизни.

К счастью, существуют не только плохие певцы. Влек остальных можно разделить на две категории: хорошие и средние. Под словом "хорошие" я подразумеваю первоклассных артистов: Бейкер, Шварцкопф, Фишера-Диекау; когда выступаешь с ними, они вдохновляют тебя и возвышают до своего уровня. Несмотря на огромное напряжение, работа с ними приносит восторг.

К сожалению, первоклассных артистов не так много, и большая часть профессиональной эскортальной жизни аккомпаниатора проходит в работе с солистами не самого высокого уровня. В основном приходится работать с теми, кого можно причислить к категории "средних". Их множество — между теми, кто находится на вершине, и иными неудачниками.

"Мистер Мур, помните, как вы аккомпанировали мне?" спрашивают меня иногда.

"Мадам, простите, не помню, но, пожалуйста, заметьте, если бы вы пели плохо, я бы обязательно запомнил". А затем я прибавляю про себя: "Но если бы вы пели очень хорошо, я бы тоже запомнил".

Именно с теми гораздо чаще, чем с "лучшими" или "худшими", очень трудно работать. Они могут обладать прекрасными голосами, но "в uptake у них вакуум" (не в этом ли секрет особого резонанса у этих певцов?): музыкально они ничего из себя не представляют. Или же, наоборот, у них есть вкус и воображение, но бедные вокальные данные. О таких певцах мы обычно говорим: "Увы, голоса у него нет, но какой артист!"

"Безоглядье совершенства" бываю особенно утомительными: иногда их заносит в такие эмпирии, которые явно находятся за пределами разумного. На репетициях, прежде чем взять шобую ноту, они любуются со тщательным исследованием, размышляют, обсуждают. Если бы композитор, давно спящий последним сном, мог присутствовать на этих "спиритических сеансах", он бы с большим удивлением узнал, какие глубины затей на простой нотной странице, которую он набросал, ни о чем не думая,

а просто испытывая радость от весеннего дня, лунной ночи или чего-нибудь подобного.

Итак, лунная ночь. Возьмем "Лунную ночь" Шумана — один из наиболее изысканных ноктюрнов, что когда-либо были созданы. Исполнил выступление из шести тактов, аккомпаниатор рисует картину лунной ночи, создает определенное настроение и "задает темп". Не даром поставил эти слова в кавычки: в этом произведении необходимо добиться широты дыхания и очень гибкой музыкальной линии. У Шумана выступление всегда помечено: *Zart, heimlich* (нежно, таинственно); Шопен добавила бы: *Tempo rubato*. Нельзя любить каждую ноту этого выступления, играть его — одно удовольствие. Во время репетиций с Б. С. (Безголовым совершенством) стоило мне подойти к концу выступления, как мой партнер, вместо того чтобы запеть, начал дискуссия. "Вы знаете, я никогда не слышал, чтобы это играло так красиво, но, мне кажется, у вас слишком плотный звук; в конце концов, там же идет речь не о солнечном свете, а о лунном. Конечно, вы играли очень мягко, но, интересно, не могли бы вы — разумеется, сохраняя *ritardando*, может быть, слегка изменив нюансировку, — не могли бы вы передать серебристый свет луны и хотя бы чуть-чуть — прохладу ночного воздуха?"

Разрешите мне сделать небольшое выступление. Эрнст Шопен пишет, что в оркестровой преlude к "Гамлету" Франц Лист дает указание трубе играть одну длинную ноту *sehr düster* (очень мрачно). Но как может болытая труба одной-единственной нотой передать состояние Гамлета? За свою жизнь он сыграл эту длинную ноту по меньшей мере миллион раз, но именно в данном произведении не нужно продуть как-то особенно. В другом месте — рассказывает Нидман, — в спяне Гамлета и Офелии, где Гамлет пронырывает шепотом до отшельника к дедашке, в партитуре помечено: *bonisch* (с иронией). Скажите, пожалуйста, как могут оркестранты пронырять ирония: может, им стоит подмигнуть слушателям?

Возвращаясь к моему Б. С. и к "Лунной ночи" Шумана. На замечание партнера и мог прореагировать по-разному. Мог сказать: "Вы рассуждаете как idiot" (так, пожалуй, оскорбительно). Или так: "Вы теряете даром время". Ни то ни другое, скорее всего, не подходит, если ты намерен остаться с Б. С. в дружеских отношениях. Можно было бы сыграть выступления, подкивнув воротничок (чтобы передать прохладу ночи?), но и пред-

ючен другое. Я сказал: "Пожалуйста" — и сыграл все точно так же, как раньше, изменив только выражение лица и позу. Я слегка нахмурился, придал своему лицу отрешенное выражение и устремил взор ввысь — на северо-восточный угол потолка. И Б. С. сказал: "О, прекрасно. Уверен, именно к этому стремился Шуман". На что я мягко ответил: "Ну, пойте, пожалуйста, не играть же мне еще раз" (я боялся свернуть себе шею). И чем же, вы думаете, все кончилось? Бедняга так фальшивил, что мне пришлось изрядно попохлеть, пытаясь исправить его интонацию.

Кто-нибудь из читателей, пожалуй, скажет: "А вдруг у этого бедного веща, которого так оклеветали, была интересная идея, а у Мура просто-напросто не достало божественного вдохновения". Возможно. Аккомпаниатор всегда должен быть внутренне готов рассмотреть более чем одну точку зрения; но даже самый критически настроенный читатель, вероятно, согласится, что в двух тончайшей структуры музыкальных фрезах, помещенных шаком *ritto* и замедляющих всего шесть тактов, нельзя выразить время суток и температуру воздуха. Это уже шарлатанство!

А что бы вы сказали, если вместо вступления (того-то, например, как в "Лунной ночи") в партии фортепиано стоял бы один простой аккорд и композитор (не темь ушедшего и иной мир, а живой композитор) воскликнул бы: "Нет, Я хочу, чтобы этот аккорд имел совсем другую окраску!" А ведь это простой аккорд, помеченный *mezzo forte*.

Именно так и случилось, когда мы с Кирстен Фластад записывали пьесинку "Старинные арии" в эраи широкое, сделанной вполне профессионально и музыкально одним ее соотечественником. Он присутствовал при записи и переворачивал мне нотные страницы. Я повторил аккорд.

"Подожмите, я покажу вам", — сказал он. Я встал, он сел на мое место и взял тот же аккорд. Затем мы поменялись местами, и аккорд повторил я.

"Нет, не так", — сказал он и опять взял тот же аккорд.

Так продолжалось минуты две, и может быть, дольше, и я уже начинал беситься.

Все это время Фластад стояла около нас, готовясь вступить, и с нетерпением ждала, когда закончатся наши дискуссия по поводу злополучного аккорда. Произведение было первым в нашей программе, и я понял, что, если мы будем работать в таком темпе,



нам придется являчевать в студии. Я умоляюще посмотрел на певицу, которая уже раз восемь прослушала наш аккорд, причем звучал он, естественно, совершенно одинаково. Флигстад разрядился обитановку быстро и решительно, как это вообще сй свойственно. Она посмотрела на молодого человека и сказала: "Идите домой". Споры мгновенно прекратились, я сыграл аккорд точно так же, как играл его раньше, — то есть так, как в поведении адоподучный композитор.

По эта история не типична. Когда мы с Пити играли виолончельную сонату Алана Рагорна, он сказал нам: "Делайте что хотите". Другие композиторы — Ф. Вон-Уильямс, Артур Шнисс, Пуллик, — несколько я помню, почти не вмешивались в исполнение своих произведений. Разумеется, певцы и пианисты делали все по тих являющееся, чтобы в точности передать замысел композитора.

Я вспомнил еще одну историю с единственном простым аккордом вместо вступления. Это произошло во время репетиции: режучивали один из романсов Рахманинова. Я сыграл свой аккорд, продлил его педалью и, не снимая палец с клавиатуры, ждал, когда же певица вступит. Вместо того чтобы застыть, она долго молчала, и затем попросила: "Пожалуйста, повторите".

"Пожалуйста", — ответил я, повторил аккорд и опять, не снимая палец с клавиатуры, застыл в ожидании.

Она повернулась ко мне, лицо ее выражало удивление. "Как странно это звучит".

"Может быть, для вас странно, но я играю то, что написал в ноты, и мне не до шуток".

"Мистер Мур, пожалуйста, повторите еще раз".

"С удовольствием". И снова повторил аккорд. Она молчала. Я тоже.

Затем она опять повернулась ко мне и сказала: "Знаете, в чем дело? Вы играете слишком быстро".

Думаете, я что-то обещил? Уверенно да, все было именно так, и изложил вам историю слово в слово.

## КОНЦЕРТЫ-ЛЕКЦИИ, 1942—1975

Довольно долго меня занимала мысль — а не попробовать ли выступить с лекциями по искусству аккомпанемента. К этой мысли меня привело, честно го-

щери, чувством обиды из-за несправедливого отношения к данному лицу искусства. Поэтому, эту область музыкальной деятельности можно назвать Золушкой, если воспользоваться термином, который Лабонел Тартис применил по отношению к шху. Когда я просматривал программы концертов, где исполнялись скрипящие и фортелинные сонаты или вокальные циклы Шуберта, то с горечью обнаружил (хотя я не особенно тщелся), что имя пианиста не было упомянуто. Или же оно стояло в самом конце программы.

Однажды на званном обеде (это было в Голландии) дочь знаменитого аккомпаниатора Коррида В. Боса, ныне покойного, сказала, что критика лестно отзывалась обо мне после амстердамского концерта, где я аккомпанировал Катрин Ферриер. Она тут же порылась в сумочке и достала тактичную записку. "Вы как папа, -- сказала она, -- он тоже всегда начинал читать рецензии с конца". К сожалению, если рецензию надо сократить, то выкидывают именно ее конец. Бывали случаи, когда кто-либо из критиков говорил мне: "Я с большой похвалой отзывался о вашей игре, но, простите, при выборе как раз это место сократили". На что я отвечал: "Жаль, что ваш лестный отзыв обо мне был в конце заметки".

Пару недель назад, как раз когда я обдумывал тему данной статьи, я получил американский музыкальный журнал "Клавир". Там было опубликовано очень интересное интервью с одним из лучших американских аккомпаниаторов Сэмюэлем Сандерсом. С большим удовольствием я прочитал следующие строки: "Джеффри Мур, превративший искусство аккомпанирования в весьма почетную профессию, несколько лет назад приезжал в Чикаго к Элизабет Шварцкопф. Выпившись на репетицию, он увидел, что его имя не напечатали в афише. Тогда он вернулся в гостиницу, упаковал чемоданы и уехал в Нью-Йорк". Я тут же написал издателю этого весьма почетного журнала, что рассказ Сандерса не соответствует действительности. Памяем в тою, что мадам Шварцкопф мой большой друг и, как великие артистки, они были бы не меньше меня возмущены оскорблением, нанесенным ее партнеру. Что касается меня, я бы ни за что не покинул ее в такую минуту. Теперь позвольте мне рассказать, что произошло в действительности. Я писал об этом в книге "Не слишком ли громко?".

Когда я приехал в Чикаго, то увидел афиши кон-

перца Ренатти Тебальди. Я очень внимательно просмотрел их и обнаружив там: ее имя, название зала, мал ее импресарию, дату и время концерта, марку рояля, стойкость билетов. Программой была детальной, но имя партнера не упоминалось, хотя это был один из лучших итальянских аккомпаниаторов Джорджи Фаворетто.

Этот эпизод происходил во время одного из моих лекционных выступлений в США. Но гораздо раньше — примерно тридцать лет тому назад — я решил начать кампанию в защиту аккомпаниатора и его искусства. Я хотел донести до сознания публики, что никогда не сделаю карьеры, изменив свою роль, что полностью удовлетворен своей работой аккомпаниатора, преданно люблю ее.

Мой молодой читатель, вероятно, воспримет все это как откровения старого пудака. Ну что ж, я рад, что могу с вами согласиться. Благодаря тому, что искусство аккомпаниатора в Европе и Америке в настоящее время выходит на очень высоком уровне, а также благодаря частым выступлениям с певцами пианистов-виртуозов и знаменитых дирижеров до сознания публики наконец вошло, как велика роль аккомпаниатора. Может быть, это самонадеянно, но мне так хочется верить, что и мои лекции хоть немного помогли установить справедливость в этом вопросе.

Первый раз я попытаюсь провести концерт-лекцию по просьбе Майры Кесе. Она слышала мое выступление по радио и предложила мне провести лекцию на одном из ее дневных концертов в Национальной Галерее. Устный беседа могла быть несколько трудна для восприятия: моя лекция по радио перемежалась музыкальными вставками. Пришлось пойти на компромисс. Я посподличался с помощью моего друга Рол Хендерсона о его ученицы Джоан Тайлор. Я подготовил лекцию, а они дополнили и иллюстрировали ее водами и дугами. Видимо, это получалось неплохо, так как Совет по поддержке музыки и искусства (мною следствием он был переименован в Совет Искусств Великобритании) предложил мне поездку по стране с подобными лекциями. Я выбрал себе тему камерную музыку.

Мне согласилось помочь талантливая молодая англо-иришская Эйлин Кроуфорд, ученица покойного Айвора Джэймса, а затем Пабло Казальса (в настоящее время она жена пианиста Дэвида Паркхауса, они образуют первоклассный дуэт). В нашу про-

грамму входили ми-минорная Соната Брамса и "Элегия" Форе. Эти произведения позволили мне объяснить аудитории, что иногда виолончель должна "отойти на задний план" и аккомпанировать роялю (когда рояль ведет тему) и что оба партнера ответственны за правильный звуковой баланс.

Позднее вечера должен помнить, что фортепиано легко может заглушить более глубокий звук виолончели, а скрипка - с ее высокой тесситурой - без всяких усилий "взлетает" над сильным звуком фортепиано. В своих беседах я проводил параллель между виолончелью и басом Шаллишова, а скрипку сравнивал с высоким сопрано Элизабет Шуман. У Шаллишова был огромный голос, но его глубокие тона легко мог заглушить небрежный аккомпаниатор, в то время как легкие, серебристые, скрипичные звуки голдси Шуман (голоса, естественно, не обладавшего мощью баса-гиганта) свободно "взлетали" над звуком фортепиано.

Чтобы продемонстрировать еще один аспект нашей работы, я обычно просил Юлию исполнить очень громко пассажи, отмеченные в нотах *pp*. Подобное искажение музыкального текста, естественно, придавало произведению гротескный и бессмысленный вид, а этикие тона фортепианной партии просто не были слышны. Хотя практически меня несли было услышать, я продолжал играть очень мягко, всем своим видом выражая предельную степень переживания. В результате все это - вместе с некаждым звуковым балансом - вызвало у слушателей смех. Тогда я обычно говорил: "Некоторые виолончельисты - присутствующих не говорю - любят всегда играть *fortissimo*". Смех, которым отвечал мне зал, доказывал, что слушатели верно воспринимают мои мысли. Это меня ободрило и настроило на еще более серьезные беседы. Юмор был лишь сладкой оболочкой шизолии. Если это замечание придет к ушам некоторых из моих музыкально эрудированных читателей, позволю себе напомнить им, что я читал лекции не в академических кругах, а перед самой обычной, простой публикой.

Затем мне захотелось шестеро разнообразие в свою лекцию, и я решил пойти скрипка, который помог бы мне. Кто мог дать мне лучший совет, нежели Бернард Шор (его можно назвать как бы последним Лайонела Тертиса)? С Шором я часто играл сонаты для альта и фортепиано. Бернард посоветовал мне обратиться к Гертруде Коллинг, и я не раскаялся, что

последовал его совету. Мы играли сонату Бетховена (Op. 24), известную как "Весенняя соната". Это предельное проявление, с невероятной живым и Приходливый Скерцо, основу которого составляет отставание одного инструмента от другого на целый такт: скрипка повторяет мелодию фортепиано, отставая все время на один такт, и никак не может "догнать" фортепиано.

(И тут в моей памяти возник образ, который поможет проиллюстрировать этот музыкальный пример. Я вспоминаю одного приходящего церковь в Торонто. Его звучащий голос заглушал все остальные, когда он читал "Отче наш". Он начинал произносить "Отче", после того как мы, шептуны, уже сказали "наш". Не изменял своему железному ритму, от добирался до последнего слова "Аминь", которое произносил уже молча. Этот человек никогда не менял ни ритма, ни тона.)

Нельзя слушать без улыбки эту "погоду" инструментов друг за другом у Бетховен. Когда мы кончили играть, я рассказывал слушателю об одном эпизоде моей молодости. В те давние времена я совершал турне по Южной Африке со скрипачкой Марри Холд. Марри уже была большой успех; и программу включила бетховенская "Весенняя соната". Нам предупредили, что большое значение будут иметь отзывы прессы о первом концерте, так как их прочтут все. Мы тщательно отрепетировали программу еще на пароходе и остались довольны своим первым концертом. Улы, критик олимпиады, который, видимо, обдумывал свои "наскоки" и теги Столовой Горы, сетовал в статье: "В Скерцо звучание инструментов не совпадало. Очевидно, музыканты недостаточно поработали над произведением. Мур, вместо того чтобы следовать за скрипкой, все время стремился к лидерству". Произшла эта история в 1929 году; возможно, последние полвека не прошли бесследно для нашего критика и его музыкальные познания немного расширились.

Затем мы с Гертрудой обратились к ми-бемоль-мажорной Сонате Моцарта (K. 302)<sup>1</sup>. Это произведение я часто исполнял с Шимоном Гольдбергом. Однажды на репетиции Шимон спросил, что, по моему мнению, Моцарт хотел выразить, во второй части. Вопрос тонкий и сложный. Вторая часть сонаты — это

<sup>1</sup> Произведение Моцарта принято обозначать по номерам указателя в Кёльн. *Прим. перев.*

Ролдо, композиция и партитура *andante grazioso*. Его нельзя отнести к лучшим, вдохновенным и незабываемым творениям Моцарта, тем творениям, которые композитор создавал, когда был в ударе. Ролдо написано в размере 2/4, и его музыкальная тема, квадратная по форме, формальна по настроению. Мы с Гертрудой исполняли ее как медленный марш, а позднее стали интерпретировать в духе неопределенной лавины. Но так как исполнение этой темы в духе марша или лавины поскольку "заеушивало" ее, мы решили немного оживить наше исполнение, попытаться придать музыке некоторый пыл (но не чрезмерный, так как он не был заманирован композитором: мы должны были предельно контролировать свои эмоции). Достичь этого можно было при помощи ретельной фразировки с небольшими динамическими подтемами и спадами. Мы постарались, чтобы каждый отзвук нашего исполнения был убедителен.

Это моцартовское "упражнение" наглядно демонстрирует разницу между "абсолютной" и программной музыкой. При интерпретации программной музыкального произведения через музыкальное выдают гораздо более сложные задачи, чем при исполнении произведения программного, в основе которого лежит повествовательное начало (например, опера или песня). Программное музыкальное произведение, конечно, не всегда включает слова. Например, Пасторальная симфония Бетховена, "Затонувший собор" Дебюсси. Пьеса в форме хабшеры Раверли говорит сама за себя. Однако это слишком серьезная тема, и я не хотел чересчур углубляться в нее. Я только стремился хоть немного прояснить слух слушателей и музыкальным отношением, может быть, способствовать их духовному росту; причем старался добиться этого немалозначимо, пытался доставить слушателям радость, развлечь их. Я хотел заставить саму музыку иллюстрировать то, о чем я рассказываю. Но многие слушатели говорили, что предпочли бы побольше музыки и поменьше слов: такое удовольствие доставляла им сама музыка. Это меня насторожило. Я с удовольствием работал с Эйдинг и Гертрудой, но тут резко попыткам действовать в одиночку. Как же мне следовало начать? Как сразу привлечь внимание, возбудить интерес какого-нибудь бедняги, которого жена выгнала из теплого дома в туманный вечер слушать мою лекцию?

Иногда тогда и вспоминал вальс Арлети "Щелгуш".

Мотив этой песни знают все. А знают ли они, какой там аккомпанемент? Да и нужен ли он вообще в этой песне? Нет, не нужен. Но беда в том, что многие люди, считающие себя весьма музыкальными, усердно аккомпанируют песню "Цыпа" или "Любовь-истинство" Шуберта имеет не большее значение, чем аккомпанемент песни "Поделуй" (который звучит приблизительно так: ум-ша-ша, ум-ша-ша). Чтобы продемонстрировать разницу между аккомпанементом к этим произведениям, я обычно садился за рояль и, держа очень сосредоточенный вид, начинал играть — ум-ша-ша, ум-ша-ша. Играю до тех пор, пока публика наконец замечала мое изнеможение и зал оживлялся. Обнаружив оживление в зале, я умолкал, обращаясь к слушателям, как бы собираясь заговорить, а затем опять принимал сосредоточенный вид, "возвращаясь" к клавиатуре и продолжал играть тот же аккомпанемент. Но теперь, вместо того чтобы умолкнуть, я и ре мажор, и переходил в ля мажор и продолжал в этой тональности весьма дерзкие модуляции. Тут уж моя аудитория буквально взрывалась хохотом. Этот психологический прием помогал мне легко доказывать слушателям, сколько очарования таят в себе некоторые фортепианные партии и как Шуберт умел использовать их, чтобы музыкальными средствами описать какую-нибудь сцену. Для дальнейших примеров я выбрал песни "Куда?" и Баркироду с их серебристыми переливами звуков. От этих песен я переходил к "Лиле" с ее тонкими нюансами. Здесь мы слышим, как то летний вечерок колыхает листва зеленую дуба, то шелестит земные листья, выслушавшие в толых ветлах. Затем я рассматривал песню "Шарманщик" — чудесный образец безпримерного гения Шуберта, где он с помощью клавиатуры необычайно тонко передает различные картины и настроения. Нервозный, прихрамывающий ритм фортепианной партии необычайно ярко рисует портрет шарманщика, который шлетется по дороге, с трудом передвигая ноги. А монотонный аккомпанемент с повторяющимися басовыми нотами напоминает старую шарманку. Перед нами зримая картина цыганской жизни и усталости от жизни. Лиле и с сарказмом отозвучен в дерзких модуляциях Аргенти и ельсе "Поделуй" — от ре мажора к ля мажору. В "Шарманщике" модуляцией совсем нет. Почему же тогда музыканты считают эту песню жемчужиной мировой вокальной литературы? Пожалуй, можно отне-

туть так — в этом смысле Фрайдя Шуберта. Другие композиторы тоже творят чудеса, но зачастую мы видим, как они это делают. Магия Шуберта в том, что мы не видим, как он ее творит.

Аkkомпаниатор должен понимать, о чем поет певец. Этот вопрос тесно связан с предметом моих исследований. Полагая, мой приятель Алек Робертсон не будет против, если я повторю историю, которую он сам о себе рассказывал. Сейчас он известный специалист в немецкой филологии, но, когда ему было семнадцать, он не понимал по-немецки ни слова. Это не помешало ему спеть на родине композитора для друзей под собственный аккомпанемент цикл Шумана "Любовь и жизнь женщины". Прислушав шестую песню цикла, кто-то из зрителей Алэка прервал его, причем довольно резко. "Как ты себя чувствуешь, хорошо?" спросил он. "Да", — ответил Алек с недоумением. "Ряд это слышать: вещь ты только что произвел на свет ребенка". Дело в том, что поет этот цикл женщина и рассказывает она в нем о событиях своей жизни.

В песне Шуберта "В путь" (прервал иссил цикла "Прекрасная мольдвичка") мелодия каждой строки ноты в ноту повторяет мелодию предыдущей; чтобы придать смысл каждому слову текста, певцу приходится варьировать средства выразительности, темп, фразировку, динамику. Надо ли аккомпаниатору поступать так же? Нет, конечно — небесных или земных, — которые бы заставляли его это делать! Но он должен очень хорошо понимать, что и зачем он делает. Шуберт не был педант на авторские пометы в нотах, и исполнители должны обладать воображением, чтобы найти различные оттенки исполнения.

Враме, если мы встретимся с ним на том свете, может упрекнуть меня в бесцеремонном обращении с его "Павриной соринкой", так как я не следую авторским пометам. Молодой человек пылко распевает под окном своей возлюбленной, не думая о том, что его могут услышать. Согласно указаниям композитора, Девушка отвечает ему так же пылко. Но это не логично, так как в последней фразе она предупреждает молодого человека о приближении ее матери. Гораздо более логично и органично сделать звучание более светлым в том месте песни, где девушка отвечает юноше. И певец и аккомпаниатор должны передать в своем исполнении грацию и нежность девушки. А последнюю строку, в которой она просит своего



любимого отправиться домой и лечь спать, надо играть с легким юмором. Акомпаниатору же необходимо как-то передать улыбку девушки. Но если пиянист будет в точности следовать указаниям композитора (а здесь пометка *legato*), он не сможет этого сделать. Я люблю играть это место с *pedalino* и *staccato* и этим весь секрет. Именно легкое, игривое *staccato* передает улыбку девушки, которая прогоняет домой своего деревенского Ромео, слегка посмеиваясь над ним.

Хочу прибавить, что можно приобретать полезные композитору, когда объяснишь все это в лекции и рассказываешь о своей личной интерпретации произведения. Но молодому акомпаниатору я бы посоветовал соблюдать вничайшую осторожность в этом вопросе. В лекции, конечно, можно, и, возможно, слегка преувеличивать игривость моего *staccato*. С певцом, конечно, и играю строже. Но все время помню о том, что девушка смеется, и это не может не влиять на мое исполнение.

Одной из любимых тем моих лекций была отнесственность акомпаниатора к передаче настроения; ведь часто случается, что партии фортепиано призвана передать настроенье произведения еще до того, как вступил голос. Иногда — как, например, в некоторых вокальных произведениях Шуберта — партии фортепиано выражает сущность рассказа. Так, скажем, в "Дожде слез" перемена ритма фрейзы, то взлетающие с надеждой вверх — с небольшим *staccato*, то с отчаянием падающие вниз — с соответствующим *diminuendo*. "Любит она мотт или нет?" — вот вопрос, который юность и недоумение задает себе. Ответ дан в поступлении фортепианной партии, где замирающие звуки в отчаянии медленно тают в мизоре.

В этом же цикле ("Прекрасная малышечка"), но чуть раньше, идет моя любимая песня "Любопытство". Где же, как не во вступлении партии фортепиано, можно органично и тонко передать музикальными средствами вопросительную интонацию этой песни?

С удовольствием всегда исполню и четырехшестую прелюдию к песне "Веселый сон" из цикла "Жизненный путь". Здесь Шуберт очень мягко и деликатно показывает наступление весны (если вы заглянете в ноты, то обнаружите в четвертом такте голос кукушки). Но это не стоит особо выделять при исполнении. Возможно, Шуберт и не подозревал о существовании этой кукушки). Слушатели и Австрия удивлялись, когда я

рассказывал, что моя фантазия не проявляет никакого впечатления на американцев. На самом деле опчело удивительного тут нет: кукушка, эта вестница войны, не водится по эту сторону Атлантики.

В одной из предыдущих глав, разбирая песню Дебюсси "Волосы", я писал, что предопределять фортепиано нужно играть "не совсем точно по темпу". Я рекомендовал "небольшое замедление" в некоторых местах. Хорошо помню, как Питер Цире буквально умолял многих музыкантов играть более *libato*. Питер Цире и Бенджамин Бриттен, так же как я и Фингер-Дрескау, очень точно понимали важность исполнения *libato*.

Тема игры *libato* очень важна. На примере нескольких музыкальных отрывков я показывал, что, если их исполнять строго по темпу, с механической точностью от такта к такту, пропадает весь смысл произведения, исчезают чувства, поэзия, радость. Я играл полонез Шопена, точно придерживаясь темпа (не весь полонез, конечно, иначе это было бы невыносимо). Я очень старался. Но при таком исполнении нельзя было придать ему ни смысла, ни выразительности. Затем я играл еще раз то же место полонеза, используя на этот раз прием *libato*. Играл гибко, свободно, "не торопясь", с риторическими паузами, с небольшими паузами между фразами для дыхания. Объясняя своим слушателям всю важность *libato*, я подчеркивал, что определяющая свобода ритма необходима не только при исполнении лирических каштальных произведений, музыка героическая тоже нуждается в ней. Например, использование *libato* в ля-бемоль-мажорном Полонезе Шопена придает музыкальной ткани необходимую напряженность. Умение исполнителя виртуоза строго контролировать ритм является только свидетельством его мастерства и умения пользоваться *libato*. Именно в этом заключается секрет магии Фрица Крейсера, и мы имеем все возможности почувствовать ее во многих его записях.

Помню, как мы с Элизабет Шварцкопф и Вальтером Лотте слушали запись Венского каприза в исполнении Крейсера. Он играл сложный хроматический шествие с такой пленительной грацией, с такой элегантной раскованностью, что мы следили с ума от восторга и без конца ставили эту записицу.

Демонстрируя игру *libato*, легко поддаваться соблазну и "перезагать". Я предупреждал об этом своих слушателей. Перед исполнителем здесь встает очень сложная и тонкая задача. *Libato* буквально означает "похищен-

ный", а не "взятый взаймы". Ошибочно полагать, что "похищенное" время необходимо наверстать и что замедления должны потом компенсироваться ускорениями. В данном случае то, что берется, уже не возвращается. Музыкант, играющий *ritato*, действительно едет в чем-то в восток: его "урок" не должен быть обнаружен.

"Я аккомпанировал многих певцам... в течение пятидесяти лет. Меня часто критиковали по тому или иному поводу, но никогда не обвиняли в чрезмерной прищипанности к свободе и раскованности исполнения. У меня никогда не возникало никаких разногласий в этом вопросе и с моими партнерами. Тактовая черта сделана не из железа, и певец не должен быть ее пленником. Исходил из первостепенного значения фразировки, один такт может иметь больше смысла, чем другой. Это может быть связано тем, что этот такт содержит высшую точку фразы (новое не обязательно самую высокую ноту). Точка эта становится высшей из-за тонкого поворота мелодии, или из-за важности определенного слова, или из-за перемены гармонии и аккомпаниемента. Значение этой высшей точки можно "показать" очень мягко — и это будет убедительно — или это необходимо "показать" более явно. Все зависит от обстоятельств".

Я не настаивал на использовании *ritato* всегда, любой ценой, лишь только певец открывает рот. Рывные песни — пульсирующую "Куда?", страстную "Моя!" или, наоборот, медленную "Литания" — можно петь в строгом, точном темпе; их не стоит искажать. Но певец с тонким восприятием, прослушивая собственную запись, может с удивлением обнаружить, как часто он отклоняется, хоть немного, от строгой точности темпа (даже при исполнении этих песен). Отклонение это очень незначительно, вполне приемлемо и незаметно.

Но есть песни, которые, на мой взгляд, просто требуют *ritato*. Я знаю множество таких песен. Если исполнять их без *ritato*, они станут скучными и монотонными.

"Ночь и зреть" Шуберта. Хотел бы я увидеть певца, который не мечтает получить еще несколько лишних секунд на тех трех восьмых, когда во втором такте он поет "du ankst" ("ты тонешь"). Хотел бы я встретить аккомпаниатора, который сыграет это дивное место точно по темпу, когда мелодия, мягко текущая в си мажоре, "падает" с невольной ищущей интонацией "в объятия" соль мажора. Да, на это требуется некоторое время!

"Близость любимого". Эта песня состоит из строк, в каждой из которых по четыре строки. Божественная мелодия Шуберта лишается своего совершенства и простоты, если ее исполнять слишком чопорно, если ее сначала "перекрахмалишь", а затем "раздвинуть".

"Лунная ночь" Шумана. Песня исполняет шестнадцатые свободно. Аккомпанемент соответственно прерывается небольшими паузами, как бы запятыми, двоеточиями, абзацами. Легкие повторяющиеся ноты должны звучать гибко, их нельзя играть с монотонной точностью.

"Я не сержусь" Шумана. Даже если душа поэта "в оковах", эти оковы не должны сковывать музыку. Звучат повторяющиеся аккорды, как и в нежной мелодии "Лунной ночи". Но здесь они полны напряжения. Исполнять их надо свободно и гибко. В третьем такте звучат слова "auch brüchig" ("пусть коет" [грудь]). Певец рассказывает нам о своих страданиях, и ему не следует петь эти слова: столь важные для песни, — рабски следуя за метрономом.

"Айке в первый раз наконец ты удер". Эта песня, последняя из цикла "Любовь и жизнь женщины", — одна из самых выразительных и трогательных в творческом наследии Шумана. Певца должна исполнять ее речитативом, с индивидуальным темпом, самостоятельную паузами. Фразы произносятся с трудом, так как под словесным горем женщины.

"После свидания" Форе, "Жесток" и "Звезды" Дюпарка, "Грезы" — из цикла "Песни на слова Матильды Везендонк" Вагнера — все эти песни требуют свободы. Исполнив их, музыкант должен раскрепоститься, уйти от излишней точности.

Сыграть все эти произведения (время от времени и предлагая вниманию слушателей другие музыкальные примеры — у венол в запасе их множество) можно двумя: либо строго и точно по темпу, либо с чарующим *rubato*. Второе исполнение вносит в музыкальную ткань множество дополнительных красок.

В недавней статье в газете "Санди таймс" по поводу переиздания пластинок Вильгельма Фуртвенглера Дэвид Керне утверждает, что maestro раскрыл замысел композитора глубже, чем это можно было сделать, исходя из простой записки нот на нотной странице. Дальше он пишет: "Если вы привыкли к тому, что темп не следует изменять, когда в партитуре нет соответствующих указаний, то вам особенно интересно трудно привыкнуть к методу Фуртвенглера. Было

время, когда я наконец открыл (еще как следует не вслушавшись) ускорение темпа, которое Фуртвенглер допускал на последних страницах партитуры Седьмой симфонии Бетховена. Теперь я понял, что даже не имею права рассуждать о "недопустимости" этого ускорения звуков, не имею права утверждать, что интерпретация Фуртвенглера не отвечает *законам более глубокого, чем те, которые мы видим на нотной странице*" (курсив мой. — Дж. М.).

Однако вернемся к моей лекции. Обычно я заканчивал свое "выступление", возвращаясь к более простым проблемам.

Аkkомпаниатору — говорил я слушателям — необходимо "оживиться" в песню в той же мере, что и певцу. Певец "представляет" песню, и его лицо должно передавать настроение, вложенное в слова и музыку. Кто-нибудь из слушателей может случайно посмотреть и на аккомпаниатора, поэтому и последний должен соответствовать настроению песни. Я всегда пытаюсь объяснить своей аудитории, что я имею в виду. Так, исполняя балладу Лёве "Эдвард" (страшную балладу об отрубившем, где кровь льется потоками и звучат горестные стоны и проклятия), аккомпаниатор, конечно, не должен выражать "сочувствие", страшно сверкая глазами. С другой стороны, он окажет певцу большую услугу, если будет глупо и притворно улыбаться. Вспоминаю один случай, когда я был свидетелем (это слово и употребил сознательно) исполнения песни Шуберта "Лесной царь". Аккомпаниатор всеми силами пытался убедить слушателей, что может сыграть трудную партию без сучка и задоринки, и совсем не заботился о передаче настроения, того настроения всепоглощающего ужаса, которое он обязан был передать. На его лице застыла глупая улыбка, он буквально светился от удовольствия, восхищения легкостью и непринужденностью, с которой брал октавы, передающие галоп пошатли.

Можно привести и противоположный пример. Вот вам портрет аккомпаниатора, который с мрачным видом (он выглядит так, будто играет "Лесного царя") исполнял "Серенаду" Рихарда Штрауса. Здесь аккомпаниатору как раз было бы уместно выражать радость, удовольствие от легкости, с которой он играет. Это ни в какой мере не должно было вылиться самолюбованием собственной виртуозностью, превалировать должно желание передать веселое настроение песни. Конечно, аккомпаниатор всегда сосредото-

гожен на произведениях, которое он испытывает. Такова природа его искусства. Но в данном случае дирижер должен всем своим видом выражать схожести и безмятежность: ведь прелестный, журмачный аккомпанимент довольно привлекает внимание, и, если пианист будет выглядеть скончавшим, это передается слушателю. Бедный слушатель, заперевшись сиди на кресле кресла, будет тоскливо думать: "Он с этим не справится".

Одновременно я читал и другие лекции, но все мои беседы строились в основном по плану, который я изложил выше. Я разнообразил свои лекции, варьируя музыкальные примеры, вводил дополнительные темы. Рассказывал о транспозиции, звуковом балансе, взаимодействии исполнителей в ансамбле; рассматривал моменты, чрезвычайно важные для нашей работы. Иногда мне ставили интересные вопросы.

Специфика нашей работы такова, что аккомпаниатор никогда не смотрит на своих слушателей. Певец, скрипач, виолончелист, гобоист, кларнетист стоят лицом к публике. Аудитория может на них подействовать. Пианист же, когда играет, никогда не смотрит в зал.

Виктория де лос Анхелес (и я еще рассказку об этом) любила петь в полутемном зале. Это помогало ей концентрироваться. Однажды я наблюдал, как Питер Доусон в антракте после серного отделения концерта смотрел в зал через дырочку в занавесе. Оказавшись, он обнаружил в третьем ряду человека, который сидел со скучающим видом и не аплодировал. "Я подо, обратился к нему, а эффекта никакого". После второго отделения я спросил Питера, как поживает это твердолобый слушатель. "Он ушел", — ответил Питер. С моих лекций тоже иногда кто-то уходит. Но это на меня не действует. В конце концов, не могу же я враниться всем. А может быть, бедная дама, которая покинула зал, вынуждена была пожертвовать своим красноречием, чтобы не опоздать на поезд.

Я, пожалуй, почти не волновался перед двухчасовыми (включая перерыв) лекциями, кроме тех случаев, когда беседовал с детьми. Перед взрослым зрителем многое может "сойти с рук". Мне приходилось слышать паршивые концерты, которые выдавались за нечто достойное, и публика "тлотать наживку". Дети же мгновенно чувствуют фальшь; их энтузиазм

и психодельсий четверес пропадают при малейшем намеке на аффекацию.

Может быть, я не особенно впечатлительна перед своими лекциями, будучи уверен, что тщательно подготовился. И уверенность эта возрастала, подкрепляемая все большим дружелюбием со стороны моих слушателей. Это было настоящее таррот<sup>1</sup>, и даже более интимное и полное, чем во время концертов. Такое взаимодействие с аудиторией позволяло мне с легкостью переходить от серьезного к более легкому.

Я начал читать лекции, думая помочь аккомпаниаторам и их искусству, но, по мере того как я вошел во вкус, темники моих бесед перешли эти скромные рамки. В конце концов меня как аккомпаниатора судьба не обидела, и я рассказывала своим слушателям о большой радости, которую способна доставить музыка; объясняла им, какое наслаждение они могут получить, слушая чудесные партии фортепиано, если только сумеют вслушаться как следует.

Проводить эти беседы, которые сопровождаются музыкальными иллюстрациями, концертами-лекциями, может быть, слишком претенциозно. И отнесшаяся к своей задаче с достаточной свободой, но при этом особое внимание уделяя обстановке. Каждый музыкант знает, как важно во время исполнения быть на некотором отдалении от публики. Мы не любим петь или играть в гостиной, когда до слушателей буквально рукой подать. То же самое можно сказать и о лекции. Лектор должен находиться за сценой, он должен быть хорошо освещен. Что касается меня, я провожу беседу, сидя за клавиатурой, и мне кажется, чтобы слушатели видели мое лицо — не потому, что я хочу продемонстрировать свои актерские способности (!): любой человек лучше слушает, если смотрит на своего собеседника.

Мне необходимы две вещи: хороший инструмент и хорошо освещенная сцена. Приходилось трудиться, если по какой-либо причине импровизационно не мог обеспечить эти условия. Однажды, когда я выступал в музыкальном клубе, секретарь клуба встретил меня словами: "Мистер Мур, мне с трудом удалось найти несколько сильных молодых людей, которые спустились фортепиано со сцены в зал. Думаю, так будет менее официально". "О, это убьет меня! — воскликнул я. — Когда я буду сидеть за роялем, меня увидит

<sup>1</sup> Психодельтический таррот (дзики)

только первый ряд. Пожалуйста, попросите наших молодых людей постоять рядыш на прежнем месте". "Малачи" водворили рядыш на место, и я поблагодарил их за никому не нужные физические усилия. В глазах секретари мой престоиж, несомненно, сильно упал, но я и не думал переживать по этому поводу.

## КЛАССЫ МАСТЕРСТВА, 1962—1975: ШВЕДСКИЙ ОПЫТ

Несколько лет назад, узнав, что я ушел со сцены, Йегуди Менухин предложил мне руководить его великоконсепцией школой для галантильских молодых музыкантов. Раньше во главе школы стоял Марсель Гизелль (ныне покойный). Тогда я не мог дать Менухину никакого ответа, так как мне предстояла большая работа в Западном Берлине и Мюнхене. По контрактам с компаниями И-Ом-Ай и "Дойче Граммофон" и должен был записывать на кассетники ряд программ. Кроме того, пост руководителя школы предполагал определенные административные обязанности, к чему я относился крайне болезненно. При одной мысли об административной работе у меня сделались рези и жидоте, и даже потонули за пожательной солью. На мой взгляд, можно написать на клочках бумаги глаголы "организовывать" и "администрировать", разрезать эти клочки, положить в кастрюлю и тщательно пережевывать. Затем, приготовив эту смесь, вылить ее в тарелку. Результат будет один: "координировать", "управлять", "устраивать", "выправлять", "готовить для будущей деятельности". Все эти глаголы приводят меня в ужас. Генри Фолдинг безусловно имел в виду меня, когда писал в романе "Том Дакотс": "Наказывайте меня трубом, если вам угодно; но если тот человек на сцене не перелутан, значит я отроду не видел испуганных людей..."<sup>1</sup> Конечно, обсуждая с Йегуди его предложение, я не входил во все эти дела. Он, безусловно, делал мне честь, считал, что и достоин такого поста. Я не хотел его разочаровывать.

Вдруг, как гром среди ясного неба, в 1962 году пришло приглашение из Стокгольма от госпожи Мадлен Уггд. Она звала меня приехать в Стокгольм и про-

<sup>1</sup> Фолдинг Г. История Гомп Дакотса, Нью-Йорк, М., "Художественная литература", 1973, с. 774. Перевод Л. Фролковской.



восту двухнедельный курс для певцов и аккомпаниаторов. Первой моей реакцией был тот же ужас, о котором я уже рассказывал вам. Но потом я успокоился, услышав: "Все будет устроено до вашего приезда: отбор музыкантов, объединение их в пары и т.д. и т.п."

Когда мне приходилось принимать какое-нибудь серьезное жизненное решение, все вокруг всегда уверяли меня: "Дорогой, это будет для тебя великолепной практикой". И действительно, в данном случае предложенный мне в Стокгольме курс был как раз той практикой, к которой я стремился. Занятия давали мне возможность поработать и с певцом, и с аккомпаниатором. Вот почему я притянул притягательные Мадлен Утгта. Это и был мой шведский опыт.

Можно научить музыканта играть фортепианную партию в песне, скрывающей или являющейся соли-те. Можно показать молодому музыканту, как его инструмент должен передать настроение, выраженное в словах "Вечернего света" Шуберта или "Лунной ночи" Шумана. Но научить аккомпанировать, научить добиваться слаженности ансамбля нельзя, если при этом не присутствует певец или скрипач, а это в действительности не всегда возможно. В 1949 году, когда я вел класс из двадцати аккомпаниаторов в Королевском музыкальном колледже в Торонто, глава колледжа, Этторе Малзолени, сказал мне, что молодой профессиональная певица (сопрано) согласна петь в нашем классе. Певица была превосходная, с именем, и так как она всегда старалась петь как можно лучше, чтобы помочь мне, то критиковать ее во время занятий мне было нелегко. Тогда я пришел к выводу: научить настоящему партнерству и могу, только полностью контролируя обоих — и певца и аккомпаниатора.

Но прощай все это пропадом — я должен сначала рассказать об испытаниях и неудачах, которые подстерегают организатора, руководящего школой.

Когда госпожа Леман давала уроки в Уинмор-Колле, отбор музыкантов проводили до начала занятий. Мадам Леман даже удалось пригласить из США свою лучшую ученицу Грейс Бамбри; кроме того, аккомпанировал на уроках большой профессионал — Айвор Ньютон. Так что организационная часть здесь не была особенно сложной. Это были классы для певцов *ring*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В чистом виде (братец).

В школе для вокалистов и аккомпаниаторов организационная сторона дела не так проста, так как каждому певцу надо подобрать партнера (иногда, правда, они поступают в школу вдвоем, и это облегчает задачу). Обычно паря подбирает организатор, при этом часто певец и его аккомпаниатор даже не знакомы друг с другом. Может случиться, что после совместной репетиции они обнаруживают полное несоответствие уровня личным и профессиональным.

Не имея во главе школы хорошего организатора, преподаватель может оказаться в ложном положении, особенно если он чересчур мягок. Так произошло, например, когда я преподавал в Дартмутской летней школе. При отборе музыкантов мне помогал Джон Умис. Я тогда жил при школе, и молодые люди, которые не прошли при отборе, начали преследовать меня мольбами: "Я приехал из Японии (ФРГ, Америки) специально, чтобы учиться у вас". Я отнюдь не бессердечный человек и поэтому пытался включить их в список. Конечно, я поступил неверно, так как эти молодые люди были ниже необходимого уровня и в конце концов только мешали процессу обучения. Остальным было трудно и скучно их слушать, а у меня они просто-напросто отнимали даром время, которое должно было принадлежать способным музыкантам. То же самое произошло и в Зальцбурге, где класс в Моцартеуме побил все рекорды посещаемости и в конце концов просто неестественно разросся.

"Жертва несправедливости" (каковой считают себя оперисты) падает в чересчур мягкому преподавателю со словами: "Профессор, я не могу петь с этим аккомпаниатором (или: я не могу аккомпанировать этому певцу). Не можете ли вы дать мне другого партнера?"

"Но, милый дед, я же почти выхожу из вас по уши. Вы только что сказали мне, что слышали, как я аккомпанировал XX".

"Да, это был прекрасный концерт".

Тогда я продолжал: "А петь вы с ней друг другу не симпатизируете. Больше того: мы терпеть не можем друг друга. Но мы профессионалы и с успехом выступаем вместе".

А вот еще один подобный случай — из опыта моих ранних записей двадцатых годов. Я записывал тогда с одним известным тенором с небольшим ансамблем из струнных и духовых. Во время записи тенор и дирижер почти подрывились, во всяком случае, они оскорби-

пяти друг друга (сталоно признаваться — к никому никому удовольствию). "Я вам двадцать раз повторил, — орал певец, — что пою эту вещь в точном темпе. Вы понимаете, что такое точный темп?" Дирижер же, стоя рядом с певцом и сохраняя полную невозмутимость, обращался к нам: "Господа, солист говорит, что он поет в точном темпе. Пожалуйста, внимательно следите, общаетесь ли и где-нибудь с темпом?" К концу вечера зрители певца и дирижера стояли спиной друг к другу, пластилинка же имела необычайный успех!

Но в Стокгольме у меня был опытный, дипломатичный и пунктуальный *châque d'affaires*<sup>1</sup>, приятный "и для сердца, и для глаз". Я мог позволить себе думать только о музыке. Все вопросы решала Маллен Уггль.

Занятия шли так гладко, что с 1962-го по 1972 год меня не интересовало, как работает этот механизм. Все, что находится под капотом машины, для меня загадка, и я даже не пытаюсь ее разгадать. То же могу сказать и об административной работе. Смысл этого — конечно, не в отношении машины, а в отношении школы. В конце концов и решил написать Маллен и получил от нее следующее объяснение:

"Мы прослушали сорок или пятьдесят певцов и тридцать пианистов, которые изъявили желание принять участие в конкурсе. Для отбора двенадцати пар исполнителей (и двух пар резервных) было приглашено жюри, состоящее из музыкантов высокой квалификации. Нам подали заявления музыканты из Швеции, Финляндии, Дании, Голландия и США. Конкурс был проведен за шесть месяцев до начала занятий.

За пять недель до начала занятий мы с Уллой Лунберг попытались разбить студентов на двенадцать пар (певец и аккомпаниатор). Они должны были поработать вместе, чтобы посмотреть, подойдут ли они друг другу.

В мою задачу, кроме того, входило помочь им выбрать репертуар, чтобы он был по возможности разнообразным и интересным для певца, для аккомпаниатора и для аудитории. Надо было промедлить, чтобы одни и те же произведения не входили в репертуары разных пар. Представьте себе занятия, где несколько раз подряд будут исполнять "Любовь и жизнь женщины" Шумана!

<sup>1</sup> Администратор (франц.).

Мы заведлись дополнительными экземплярами каждого произведения, чтобы аудиторы могли внимательно следить по нотам и детально понимать исполняемое произведение".

Таким образом Мадлен Уггел и жюри, проведя конкурс, "перевали в мои руки" четырнадцать певцов и четырнадцать аккомпаниаторов.

Занятия проводились два раза в день в течение двух недель, за исключением субботы и воскресенья. Утром — в огромном музыкальном зале у Маллен, а вечером — в специальном зале в центре города. На вечерние занятия допускалась публика. (Ноты лиристам переводил астралец Аман Блэр — прекрасный лингвист, он боистше переводил все мои рашки. Он посидял в себе институт переводчиков и верного друга.)

Была я использовал слогол "перевали". Это, однако, шлолет меня и краску, так как некоторые из моих учеников окончили Шведскую Академию музыки (старейшая за пределами Италии музыкальная Академия в Европе). Некоторые были уже известными людьми. Например, Эрик Содер, известный баритон, был одним из ведущих певцов Стокгольмской Королевской оперы. Тем не менее он постоянно посещал наши занятия. У него был прекрасный голос и разнообразнейший репертуар, но, мне кажется, в театре его чересчур эксплуатировали. Еще одной звездой той же оперной труппы — были Марго Рётин. Меня невероятно трогала скромность этих певцов (и некоторых других великодушных артистов), которые тратили свое время и силы на занятия со мной, не стеснялись стоять перед аудиторией, которая считала их звездами (каковыми они и были), и выслушивать мои замечания. Все это накладывало на меня большую ответственность. Так как я честный музыкант, старяющийся отдавать делу все, что могу, то уже после первых двух дней работы я почувствовал сильную усталость. Я сказал Эниц, что, пожалуй, не смогу продолжить занятия. Но мои молодые муляканы, и прежде всего Мадлен Уггел, так вдохновляли меня, а аудитория так четко реагировала на происходящее, что я вскоре пришел в себя и вошел в ритм работы. Мы начали работать как единый организм.

Руководить занятиями в тиши кабинета совсем иное дело, чем вести занятия, открытые для посещения. Люди, которые застали за вход, хотят слышать

не только музыку. Они пришли, чтобы услышать мудрые слова из уст Мастера. Но Мастер должен понимать, что иногда самое мудрое — промолчать. "Многого говорящий судья похож на плохо настроенный кимвал", — сказал лорд Беркенхед (он изрек этот афоризм, когда был еще молодым адвокатом, имел в виду одного знаменитого провинциального судью). А я пришел к выводу, что лучше делать меньше замечаний, чем смягчать их тон. Когда я поправлял исполнителей, то говорил четко, чтобы слышали не только мои молодые коллеги, но и гости, заплатившие за билет. Как-то во время перерыва один аккомпаниатор подошел ко мне и прошептал на ухо: "Пожалуйста, дайте мне темп вступления. Это сэкономит нам время". Я ответил: "Я дам вам темп в классе. В этом цель наших занятий". Публика играет важную роль во время урока. Они "подогревают" молодых исполнителей, заставляют преподавателя максимально сосредоточиться, а опытных певцов и пианистов побуждают выложиться до конца, преодолеть самих себя. Мы разрешали слушателям шлюдрить. После того как какая-нибудь музыкальная фраза, повторенная несколько раз, наконец удавалась, аплодисменты слушателей поощряли исполнителей.

На подобных занятиях певец и аккомпаниатор должны быть в центре внимания. Я садился так, чтобы хорошо видеть обоих и чтобы, если понадобится, мне было удобно подойти к инструменту и самому сыграть какое-нибудь место. Иногда я садился за инструмент, чтобы помочь аккомпаниатору, иногда — чтобы показать что-то певцу, ведь зачастую это легче выразить пальцами, чем словами. Мне случалось и петь на уроках, а это требовало от меня определенной смелости. Когда при этом я замечал удивление на лицах моих слушателей, я уверял их в необходимости моих страных рутин: чем внимательнее они будут слушать звуки, которые я произвожу, тем лучше они поймут, что и добиваются от исполнителей. Все мы, исполнители, слушали и я, часто смеялись — тогда, когда это было уместно. Занятия подобного рода не должны проходить в торжественной, официальной обстановке. Слушатели активно занимали, что мы все вместе пели музыкальными, а вместе с ними. Я старался не выделять никого из исполнителей. Если мне что-то не нравилось, я прямо говорил об этом и пытался исправить.

Преподаватель должен обладать гибкостью, не

должен настаивать на непрерывности своего мнения. Вещь, подобно музыкальному произведению можно интерпретировать по-разному, и многие трактовки могут быть приемлемы. "Мне нравится ваша идея. Вы поете с чувством и тонким пониманием. Мне кажется только, что ваш темп — хотя и поет *lento* — слишком статичен. Вы как пешеход, который ступает на пятках, вместо того чтобы идти, опираясь на всю ступню. Подумайте об этом и повторите нам эту песню еще раз". (Повторное исполнение принесло большую пользу, но, к сожалению, не всегда удавалось повторить какую-нибудь вещь, так как наша программа бывала чрезвычайно насыщена.) Чаще всего мои критические замечания носили такой характер: "Вы отсутствуете во время выступления — а ведь вам надо мысленно петь, пока певец играет", говорил я, например, когда какая-нибудь молодая певица исполняла песню Рихарда Штрауса, "Моему ребенку" ("Ты спишь, а я тихо скорпился над тобой колыбелью и благословляю тебя" вот в переводе первые строки этой песни). Но одна из моих молодых сопрано взяла такого замечания с злостью набросилась на меня. "Я не отсутствовала. Я была здесь и во всех сил старалась сосредоточиться". Она сказала это с таким пылом, что рассмешила аудиторию. "У вас был такой суровый вид", ответил я, — что мне показалось: проснись неароком этот ребенок, вы его как следует отпугиваете". После моих слов учительница стала смеяться вместе со всеми.

Как-то во время моего очередного курса лекций в Стокгольме представитель Финского телевидения, несколько дней посещавший наши занятия, спросил меня приобрести в будущем году такой курс и Хельсинки. Я согласился, радуясь, что Маддис Уттила сможет немного передохнуть. Занятия, которые проходили под эгидой телевидения, должны были длиться две недели. Все это время я находился под опекой трех дам: Асси Марзия — представительницы финской радиоконстанции, Бриты Хеленнус — режиссера телевидения и одаренной пианистки Мери Луухос — последняя была моей переводчицей. Почти все наши занятия снимали для телевидения. Нам это не мешало, сейчас объясню почему. Во-первых, все снимали на пленку, и можно было впоследствии отредактировать какие-то моменты. А Бриты Хеленнус обладала таким музыкальным чутьем, что можно было не беспокоиться: все случайные места она уберет. Во-вторых, занятия посещали несколько моих лучших стокгольмских уче

пиков. Последнее же, и самое важное, — импровизационный характер наших занятий. Программа была новая. Мы не проводили репетиций. Это был урок, а не концерт.

Нельзя репетировать перед съемкой на шпикаку. Подобную ошибку я допустил, когда проводил урок для Бу-би-си. Тогда мы — я и мой друг Уолтер Тоддс — составили программу в 11 прозовых репетиций с певцами и аккомпаниаторами до того, как включили камеру. Я сделал замечания, поправил ошибки. И это было неправильно. Молодые исполнители прекрасно восприняли мои замечания, а, когда камеры заработали, ничего нового к своим прежним софтам я добавить не мог. И — что еще хуже — один из камер (или один из микрофонов) выпал из строя во время съемки, и нам пришлось печаль стачката. И что же получилось? Один молодой исполнитель, который допустил грубую ошибку (я, конечно, сделал ему замечание), смутится и скажет: "Мне не хотелось бы повторять свою ошибку. Я, конечно, попробую, но теперь, когда я уже знаю, в чем моя ошибка, боюсь, у меня не получится убедительно".

Да, я уверен, и подобных обстоятельствах необходимо во что бы то ни стало сохранять атмосферу импровизационности.

Надеюсь, мои уроки с успехом пройдут на финском телеэкране. Но, подобно фокуснику, который лезет в городе одно-единственное представление, я сбегал до того, как передовку выпустили на экран. (Вернее, до того, как меня поймали с полицином.) В обращении могу сказать, что до сих пор и поддерживаю самые добрые отношения со своими финскими друзьями. А мои ученики подарили мне на прощание великолепную чашу из орофорского стекла, которую я с трудом поднял.

Все же я не уверен, что подобное занятие надо показывать по телевидению. Я видел на экране уроки мастера Пабло Казальса (я и принадлежу к его последователям) и Пуэрто-Рико и не могу сказать, что многое сумел извлечь из них. Аналогичное впечатление вынес я и из уроков Поля Тортелье, хотя у него гораздо более внушительный профит, чем у меня и у Казальса.

Мало что могу добавить и о своих занятиях в Америке, которые я давал наездом. Они были прекрасно организованы и проходили успешно.

В 1965 году меня пригласили в Японию — предложили читать частные уроки камерного пения. Меня

это привело к некоторому смущению, но потом я вспомнил, что Герхард Хинш преподавал в Японии, а знаменитая австрийская преподавательница гобоя Шопфер жила в Токио. Уроки проводились в Токийском Университете Искусств и в четырех музыкальных колледжах после лекций — в этом городе, который до отъезда набит людьми. (Когда я спрашивал, далеко ли от моей гостиницы до того или иного музыкального колледжа, мне отвечали: "Около миш; на такси минут тридцать — но все же не так уютно, как идти пешком!")

Уроки проводились довольно медленно, так как каждое мое слово надо было переводить на японский для аудитории, которая состояла из двух тысяч внимательных и преимущественно серьезных молодых людей. Иногда я любил слегка разрядить атмосферу насколько возможно. Но это удавалось не всегда, так как во многом зависело от переводчика. Если он (или она) держался непринужденно, это очень помогало мне; но если они не обладали чувством юмора и держались скованно, это только мешало работе. С женственными-переводчицами работать было легче.

Программа моего пребывания в Японии включала, кроме того, семь концертов с японскими вокалистами — в Токио, Иокогаме и Осаке. На одном из этих концертов я выступал с баритоном Ёйси Кадзумура. Он имел замечательную вокальную репутацию в Европе и по ту сторону Атлантики. Ёйси радовал меня не только своим профессионализмом и великодушным немецким произношением, но и преподнес мне особенно ценный подарок — бутылку отличного японского виски. (Чему только не могут научиться японцы? Они производят американскую женательную резинку, конфеты фирмы "Милкшоу", английские едобные лепешки и шотландский виски.)

Пожалуй, самую большую радость мне доставили лондонские уроки, которые я проводил во время летнего сезона на южном берегу Темзы. Организовано там все было блестяще *tolto ledito* благодаря тактичному и умелому руководству миссис Сонн Харрис. Она с легкостью справлялась с самыми серьезными проблемами. Мне доставило большую радость присутствие на занятиях моих верных последователей, которые посещали все мои уроки, где бы они ни проходили. Особое рвение проявлял мой друг Бу Ольгрен, певец из Стокгольма. В течение многих лет он посещал мои занятия.



Я ридовалел проакнопотпимашло между мной и молодыми музыкантами. У каждого из нас были свои недостатки, но обе стороны старались работать с максимальной отдачей.

Оглядываясь на жизнь, занорменную концертами, лекциями, уроками, занисными, я бы сказал, что самую большую радость и удовлетворение мне давали эти Классы мастерства.

## ЮБИЛЕЙНАЯ ПЛАСТИНКА

"Однажды Джеральд Мур отдыхал после эшши и компании Суви Ратжа Грубба. В ответ на какую-то реплику собеседника Мур произнес довольно банальную фразу: "Когда вы доживете до моего возраста...". Грубб посмотрел на него с удивлением. Он думал, что Мур чуть старше его, и не мог поверить своим ушам, когда тот сообщил, что 30 июля 1969 года ему исполнится семьдесят лет. Грубб принял вызов, хотя у него оставалось очень мало времени, чтобы достойно подготовиться к юбилею Мура".

Это отрывок из заметки Эдварда Гриффилда, помещенной на юбилейной пластинке в честь семидесятилетия Джеральда Мура.

Чтобы привести в исполнение свой замысел, Суви должен был получить благословение Дэвида Бикнелла — представителя фирмы И-Эм-Ай. Довид — мой давний друг, и Суви тут же получил его разрешение. Правда, Дэвид добавил: "Не думаю, что вам удастся все так быстро организовать".

Но Суви это удалось — думаю, только благодаря огромному авторитету, которым он пользовался среди своих коллег.

Суви — удивительный человек. Я долго не мог понять, как ему, индийцу, удалось так глубоко понять и изучить западную музыку. Ведь индийская музыка негармонизована и не знает модуляций! Но Суви распел мои недомыслия легко: оказалось, что он рос в христианской семье и был воспитан на мелодиях христианских гимнов. "В детстве на меня произвела огромное впечатление гармония, заключенная в христианских молитвах", — рассказывал мне Суви. Первой купленной им пластинкой было "Приглашение к танцу" Вебера (в оркестровке Берлиоза), а первой услышанной им симфонией — Девятая Бетховена. На

обычных пластинках был записан Филадельфийский оркестр под управлением Леопольда Стоковского. (Странное совпадение — в пятнадцатилетнем возрасте, живя в Туркито, я тоже приблизился к музыке, слушал этот первоклассный оркестр под управлением того же дирижера.)

Затем Суви целиком погрузился в музыку, изучал гармонию и контрапункт, слушал подрид все пластинки, которые только мог достать. Его первая встреча с большим музыкантом произошла во время войны, когда мой дорогой друг Соломон давал концерт в распадающемся здании короля и Девы.

Ветхостью, Суви потянуло в Берогу. Он поселился в Лондоне вместе со своей очаровательной и мудрой женой. Узнав, что хору Филармонии нужны баритоны, он отправился на прослушивание к Вальтеру Лигте и спел — безусловно вокально и спонтантически один из лучших голосов тамной. Его приняли. Он познакомился с Вальтером Лигте. Вальтер в это время как раз искал помощника. Вот тут-то и произошел решительный поворот в судьбе Суви.

Однажды, встретив Грубба на репетиции в Филармонии, Лигте пригласил его к себе и устроил ему экзамен.

"Изложите номера опусов всех фортепианных сочинений Бетховена". Ответ последовал незамедлительно и был точным.

"Напойте начальную тему 69-го сочинения Бетховена" (Лигте не стесался, что это двенадцатый соната). Грубб далел тему двенадцатый партия.

"Сколько частей в Сонате Бетховена, посвященной графу Валдштейну (Op. 53)?" (Это была ловушка. Так называемая вторая часть — это лишь вступление к Рондо — *allegretto moderato*.) Правильный ответ — две части. Суви ответил верно.

Вопросы продолжались. Наконец Вальтер Лигте спросил, не заинтересует ли Грубба работа в качестве его помощника. Суви с радостью согласился и начал работать с Лигте.

Грубб часто и с удовольствием рассказывает о своей работе под руководством Вальтера Лигте. Он восхищается неистощимым терпением Лигте и его постоянным стремлением к совершенству. Со временем все большая ответственность ложилась на плечи Суви, и в конце концов, когда Вальтер Лигте переехал в Швейцарию, Грубб стал менеджером по грампластинкам.

Постепенно он завоевывал все большее доверие

артистов, его уважали как авторитетного, и вместе с тем скромного музыканта. Насколько дополнили Груббу приемы, можно понять из слов Лотты Клемперер. "Вы очень многого можете добиться от моего отца — думаю, потому, что вы умеете вовремя остановиться". А сам Клемперер имел обыкновение спрашивать Груббу по телефону, который соединил его директорский пункт с аппаратной: "Скажите, все звучит как надо, соответствует моим требованиям?"

Как-то записывался дуэт Сюзанны и Фитара из первого действия ("Singe die..."). Запись проходила не особенно гладко. Пришлось три раза повторять (а Клемперер терпеть не мог многократные повторения). После третьей "попытки" Грубб позвонил из аппаратной Клемпереру, директор снял трубку и молча ждал, что ему скажет Сюзи. "Доктор Клемперер, в некоторых местах нет какой-то ансамблевой согласности между струнными и воцлами. Думаю, следует повторить", сказал Грубб. Клемперер ничего не ответил и положил трубку. "Сэр Эванс (а это был сам Геррайт), вы довольны?" "Да", — ответил Геррайт. "Тери Грент, а вы?" — "Вполне". — "Госпожа, — обратился мастер к оркестранкам, — а как вы?" "Довольны", — хором ответили оркестранты. "И тоже, — сказал Клемперер, — но мы повторим еще раз — так хочет мистер Грубб".

Дантель Баренбойм, Джулиан Джентл Бейкер, Фишер Дискау, Перльман, Рихтер, Гилельс — все они доверили этому спозышному индийцу, когда записывали пластинки в студии фирмы И-Эм-Ай.

Именно он являл на себя непосильную задачу подготовить пластинку к моему семидесятилетнему юбилею за невиданно короткий срок. Он выяснил, кто из моих друзей хочет участвовать в этом мероприятии, подготовил программы почти для десяти исполнителей, назначил всем время записи.

"Создание" участников состояло из Историал де лос Анхелос, Джонет Бейкер, Даниеля Баренбойма, Дюрика Фишера-Дискау, Николая Гедда, Леона Гилельса, Мегуди Менухина, Джерарда де Пейс, Жакина Дю Пре и Элизабет Шварцкопф. Цесиль Кардус, талантливый критик, специализировавшийся на музыке и игре в крикет, сказал бы, что список включал одиннадцать имен — если вы, конечно, позволите Джеральду Муру занять одиннадцатое место.

Вышеупомянутые музыканты записывались не в том порядке, как они перечислены, так как (по при-

знанию Эдварда Гринфилда в заметке, помещенной на пластинке) "проблема состояла не в том, чтобы получить согласие каждого из исполнителей: Жанна Дю Пре, например, страшно обрадовалась предложению. Сложнее всего было привести в соответствие графики концертных выступлений музыкантов и расписание самолетов. Ведь необходимо было провести все сеансы записи в течение нескольких месяцев. И тут стала ясной роль Лондона в современном мире музыки: именно в Лондоне удалось поймать всех исполнителей — студия записи И-Эм-Ай и Сент-Джонс. Бюбе была для них родным домом". Я же прибавлю, что все это оказалось возможно только благодаря силе убеждения, присущей Суви Рабжу Груббу.

Элизабет Шварцкопф не записывали специально — исполняя прежнее записи. Хотя она уже почти достигла расцвета и бывала одновременно в двух местах, но все же это ей еще не совсем удается. Когда все подготовили к записи, она находилась в Америке, а оттуда должна была отправиться в Японию и Австралию. Груббу удалось связаться с Валтером Ленге, и Ленге напомнил ему, что незадолго до этого Элизабет записана со мной "Песни на слова Матильды Вексфордск" Вагнера. Валтер предложит, чтобы для юбилейной пластинки переписали "Трезвы". (Валтер написал эти песни, работая над "Тристаном и Изольдой".)

Песня "Трезвы" с ее длинными, как бы танцовыми фразами требует исключительного мастерства. Когда эти фразы поет Шварцкопф, они звучат легко, без всякого напряжения. Вот в чем состоит высшее искусство — в умении не демонстрировать свое мастерство, и это единственная проба для певицы. Возьмем, например, одно место песни и посмотрим, какие трудности придется преодолевать певице. "Teufelsbraten ihrer Luft" ("трезва, [плеты] источают аромат...") — эта фраза поется тихо-тихо и шепотом, несколько позвонит дыхание, а затем поднимается вверх к слову "Luft" ("аромат"). Магия пропадает, если самая высокая нота этой фразы не будет звучать наиболее мягко в ушко. Любители оперы всегда с нетерпением ждут, как певица справится с этим пассажем. Когда голос певицы "огустев" теплым и объемным аккомпанементом оркестра, дыхание берется незаметно. Когда же певица поет в сопрано-ладении фортепьяно, она оказывается незащищенной. Только Шварцкопф может с этим справиться. Так что в выборе песни для

моей юбилейной пластинки я узнаю почерк Вальтера Летте. Кроме того, он пишет: «Надеюсь, не без основания, — что я обладаю тем особым туше, которое необходимо для исполнения этой песни. Фортепиано должно звучать здесь нематериально, надо играть, едва прикоснувшись пальцами к клавиатуре. Здесь пометка *molto legato*, и, если не пользоваться pedalом и играть с исключительной осторожностью, повторяющиеся аккорды будут слишком явучными. Пианисту надо помнить, что окраска звука должна быть такой, как будто он играет с сурдиной. Его пальцы как бы подсказывают слово "Träume" ("сны") в первом гласном аккомпанемента. ("Жесткие" Дюшарка требует такого же туше, но повторяющиеся и более насыщенные аккорды Чапмана еще сложнее для исполнителя.)

Когда я прослушал эту запись, мне показалось, что заключение у меня прозвучало лучше, чем вступило. Но в который раз я был потрясен виртуозным мастерством Шпардковф!

У Виктории в Лондоне был один свободный день. Она могла бы прийти на запись и мне был жаль, но это было слишком поздно: ведь шпалитка должна была выйти в поле. Так что один-единственный сеанс записи Виктории до нас Алеханс пришлось втиснуть между двумя сеансами записи оркестра, которые проходили днем и вечером. Пианисты, восьмидесяти стульев, дирижерский пульт, микрофоны — при том, что каждый стул и каждый микрофон должны были находиться на своем точном месте, все это сдвинули в сторону, чтобы освободить место в огромной студии для микрофонов, необходимых нам. Когда мы с Викторией закончили запись, все вычисленные предметы нужно было снова расставить по местам. Суви дал нам сорок пять минут для записи двух испанских песен. Мы нанесли сеанс точно по графику. Эрикко Магалья, муж Виктории, стоял на страже со стаканом воды. И мы закончили запись ровно через сорок пять минут. Суви позднее назвал нашу работу бутербродом пашкорю.

Меня чрезвычайно обрадовало, что Виктория решила записать для пластинки именно испанские песни. Грубб задумал печальную пластинку. С самого начала создавалось определенное настроение, настроение подъема. Первой шла мюльзурья, испанская народная песня в аранжировке Хоакина Нитка. "Когда я покинул Марбелью, я оставил там девушку, красота которой затмевала солнце, — и даже тогда же мол ры-

дала?», — шепчет в первой строчке, но музыка при этом полна живости и красок. Можете себе представить, как великолепно подходит средиземноморский тембр голоса Виктория для этой песни. Что касается вокала, я аккомпанировал с большим удовольствием, очень жалея несметную толпу и утвивался сложной орнаментальной фортепианной партией. Фортепиано звучит здесь как рокот двадцати гитар и перестук множества клавиш.

Я уже рассказывал о цитре из семи испанских песен Мануэля де Фальги. Я писал, что музыка в этом жанре часто не соответствует словам. Это целиком относится и к мазаузолье. Возьмем какую-нибудь народную испанскую песню. Например, слова говорят о девушке и ее возлюбленном, которые бурно спорятся, швыряют друг в друга посуду. И все это сопровождается притесненной мелодией. Вот — в другой песне — под мелодию усыпляющей колыбельной идет диалог между умирившей девушкой и отравившей ее матрехой.

30 декабря 1968 года у нас был день триумфа: три испанских запястья циркарамы и каждому дали целый час. Разумеется, всем пришлось ждать очереди, как в приемной у зубного врача, но, слава богу, результат (можно сказать, операция, если продолжать сравнение с лечением зубов) был не столь болезненным. И какие же это были музыканты! Дженет Бейкер, Иегуди Менухин и Лоренс де Веба.

Запись начиналась в десять утра. Первым должен был заниматься Иегуди. Когда и с запасом времени прибыл в студию на Обби-роуд, мой дорогой Иегуди уже с полчаса ренетировал. Он должен был записать "Кабанеру" Равеля и "Девушку с волосами цвета льна" Дебюсси. Без сомнения, Иегуди, как опытный бог, мог исполнить эти льсы, даже стоя на голове. Конечно, это прекрасные вещицы, но читатель вправе задать вопрос, зачем замечательному мастеру расточать свое искусство на такие пустяки?

Иегуди рассказывал мне, что, когда ему было немного больше десяти, он играл крупнее произведения. Хотя по пластички он записывал небольшие вещи, в программы своих концертов включал их редко. Его пбили — скрипичные концерты, сонаты, произведения Баха и Бартока без сопровождения. Жизнь Иегуди всегда протекала, если можно так выразиться, параллельно его музыкальной карьере. У него очень много интересов, которые выходят за привычные рамки

интересов скрытца-виртуоза. (Фриц Крейслер очень удачно выражал формулу монотонной жизни артиста, которая проходит в вечных гастрольных поездках: гостиница — концертный зал — дорога — гостиница — концертный зал ad infinitum!) А я бы сказал, что Менухин большую часть своей жизни отдал на пошью челоушества. Стоит только вспомнить о школе, которую он организовал в Стоке-Даберноне, о руководстве Международным Музыкальным Советом (филиал ЮНЕСКО), которое он ведет у него много времени и требует огромной ответственности. В прошлом году, когда я пишу эти строки, Иегуди свободен от концертов, но его просили выступить в благотворительных собраниях и он говорил несколько речей.

Вернемся к нашей пластинке. Конечно, Иегуди предпочел бы сыграть со мной какую-нибудь сонату, но на это потребовалась бы целиком одна сторона пластинки. И поэтому Иегуди — без всяких возражений, со свойственной ему широтой — подготовил свои "двухчасы" так добросовестно, как если бы ему предстояло записать Чакону Баха. Так что, когда я явился на студию, он вовсе ретировал.

Заключив запись, он остался в аппаратуре. Потом я узнал, что Иегуди задержался, чтобы послушать чудесный голос Дженет Бейкер. Голос Дженет уникален, его не спутаешь ни с каким другим. Я вспоминаю, как кто-то из сотрудников фирмы И-Эм-Ай однажды спросил меня послушать запись какого-то тенора. Шеф обещал фирму, что она выпустит пластинку с его записью оперной арии, приписав ее другому певцу. Я хорошо знал обоих исполнителей и внимательно слушал, прежде чем вынести приговор. Я бесконечно прослушивал запись, но так и не смог определить, кто же это. Подобная история никогда не могла бы произойти с Дженет Бейкер, голос которой уникален.

Как-то Дэвид Викнетт от имени фирмы И-Эм-Ай подарил мне стереограммную ленту. Чтобы проверить его качество, он прислал несколько пластинок. Первой мы прослушали арию "Покойся в Господе" из оратории Мендельсона "Илия" в записи Дженет Бейкер. "Я уверен, — сказал Дэвид, — что Бейкер — индивидуальнейшая из певцов".

Мой любимый Шуберт — как это ни странно — не представлял ни юбилейной пластинке (наверное, имен-

† До безжизненности (ит.)

но поэтому он и не прислал свои поздравления к моему дню рождения). Я ждал, что Дженет споет песни Шуберта. Но она выбрала Малера — и с полным правом: Дженет — идеальный интерпретатор этого композитора. Она записала две песни: "Весеннее утро" и "Расставание".

Дженет растрогала меня до глубины души: я знал, что она была простужена и в то морозное утро имела полное моральное право оказаться дома, в тепле. Я понял, что Дженет поступила так не только из уважения ко мне, но и как мой истинный друг. Хотя добавить, что даже при самом внимательном прослушивании записки нельзя обнаружить ни малейшего следа ее простуды.

Дотошный читатель может посоветовать: "Почему же он ничего не говорит о репетициях?" Могу вас заверить: все было подготовлено самым тщательным образом. Песни, которые записывали Элизабет, Викторин и Дженет, мы исполняли великое множество раз. Что же касается пьес, сыгранных Иегуди, они не требовали серьезных обсуждений и детального анализа. Но когда прибыл Держвас де Пейс, ситуация изменилась. Мы играли Тему с вариациями Вебера для кларнета и фортепиано, это было самое длинное произведение на пластинке — оно звучало больше девяти минут. Последний раз я играл с Держвасом около десяти лет назад, когда мы с ним и с солисткой многолетним Гаспаром Кассисо исполнили Трио Брамса для кларнета, виолончели и фортепиано. Тему с вариациями Вебера и играл впервые, но Держвас ее прекрасно знал, блестяще исполнял и помогал мне во время репетиций. Труднее всего здесь добиться ансамблевой слаженности в быстрых вариациях. Нам не хватало ступенчатого часа, мы репетировали и репетировали, но не были довольны результатом (а разве когда-нибудь бываешь доволен?). Суви Грubb выкроил для нас еще немного времени после обеда, а свои сольные вариации я записал на следующий день.

На Новый год я должен был отправиться в Скандинавию для ведения Классов мастерства, а затем в Западный Берлин, чтобы записать пластинки с Дитрихом Фишером-Дискау. В Англию я предполагал вернуться только в марте. Все сложилось на редкость удачно: мы с Дитрихом записывали песни Рихарда Штрауса, и он предложил две из них использовать для моей юбилейной пластинки. Эти песни — "Свадебная песнь" и "Белый жасмин" — не особенно из-



вещицы. В первой — прекрасная мелодия и тихий, трепетный, тончайший (но весьма трудный!) аккомпанемент. Певец поет о благоухающей акации, распускающих розах, сравнивает доконы с ветвями бука, а аккомпанемент, как эхо, повторяет все эти прекрасные описания. А затем довольно неожиданно и настойчиво — причем, думаю, эта настойчивость вполне понятна слушателям — герой произносит такие слова: "Kommt, mein Kind, kommt, wir sehen zur Kuhl:" ("Пойдем со мной, дитя, мы отдохнем"). По-немецки это звучит поэтично, но в переводе он английской ("пойдем в постель") — несколько грубовато. Впрочем, в песне три строфы, так что нетерпение новообранного остается в рамках приличий.

В 1969 году мы с Дикером записали все песни Рихарда Штрауса — это было прекрасно, но довольно тяжело.

Мы с Суви никак не могли решить, чем бы завершить юбилейную пластинку. Кто-то (но не я) предложил, чтобы я сыграл *solo*. Но мне эта идея не понравилась, мое *solo* разрушило бы священное единство пластишки. Вдруг меня осенило: а не сыграть ли какой-нибудь дует с Даниелем Баренбоймом? 1 апреля мы с виолончелисткой Жаклин Дю Пре договорились были записывать "Элегию" Форе. Может быть, Даниил тоже смог бы притереть — и мы быстро подготовили бы Славянский танец Дюфайека? Так мы и сделали!

Пожалуй, трудно описать наш вечер лучше, чем это сделал Эдвард Гринфилд, поэтому процитирую его:

"Упружеская пара — Жаклин Дю Пре и Даниель Баренбойм — прибыла на студию фирмы М-Эм Ай, чтобы записаться на юбилейную пластинку... В тот день Баренбойм работал уже шесть часов, репетируя с Английским камерным оркестром перед гастрольной поездкой. Но когда он буквально влетел в аппаратную во время исполнения Жаклин "Элегии" Форе, на его лице не было и признака усталости.

На юбилейной пластинке Баренбойм выступал в лидирующей роли. Обычно, когда он играет фортепианные дуэты со своим отцом (который, кстати, присутствовал в студии и на сей раз), Даниель исполняет партию первого рояля, но на этот раз он настоял, чтобы эту партию играл Мур, а он играл партию второго рояля. (Они осваивали соль-минорный Славянский танец Дюфайека.) Даниель хотел, чтобы Мур хоть раз был главным. На первой же репетиции Барен-

бойм "отплыл" Муру; он уже давно задал этой минуте и готовил свою шутку. Повернувшись к Муру, сияя улыбкой, он задал классический вопрос, который Мур всегда задает своим партнерам: "Не слишком ли громко я играю?"

Эти записи, которые делались в такой суете, сами по себе блестяще характеризуют исполнительскую манеру Мура, и ни один музыкальный критик не сделал бы этого лучше. Во время одной из репетиций Баренбойм часто прерывал игру поспешными комментариями: "Какой великолепный звук!" Это было искреннее восхищение одного пианиста другим. На что Мур весьма прозаично отвечал: "Когда играешь на "Стейнвеге", такой звук всегда". Но он прекрасно знал, сколь чистосердечным было восхищение Баренбойма".

Мне доставляло наслаждение слова играть вместе с Жакоби, этой удивительной артисткой. Она влюблена в каждого, кто встречается с ней на творческом пути. Мы с Жакоби чрезвычайно удивились, когда Даниэль сказал, что слышит "Элегию" Форе первый раз в жизни.

Нас с Лжейки изобразили на карикатуре: ее сылок пронзает полную струну. Дыра на странице — след работы полилиц, а не результат ветхости нот (хотя при ближайшем рассмотрении заметно, что края нотных страниц потрепаны и облышены). Дыру сделал я: мне пришлось вырезать два такта, чтобы сфотографировать их для статьи, которую я написал специально об этом классическом виолончельном произведении.

На следующий вечер прибыл Николай Гедда. Его запись была тоже "буферным инскором": знаменитый тенор приехал на студию между двумя спектаклями в "Ковент-Гарден". Он спел два романса Чайковского (конечно, по-русски; русский — один из почти десятка языков, которыми Гедда свободно владеет) "Серенаду Дон Жуана" и "Среди шумного бала". Серенада, возможно, и не испанская, но бравада Дон Жуана блестяще передана в ней броским пением и бравадным аккомпанементом.

После трудов мы с Суви Груббюм, Николаем Геддой и Джермасом де Пейе отправились в ресторан "Женевье". И тут Суви осмыслила еще одну идею.

Не успели записать последнего исполнителя — моего давнего друга Леона Госсенса. Когда он был в расцвете своего таланта, его считали лучшим тромбонистом.

(Судя из его поклонников с восторгом сказавши мне: "Он держит гобой, как скрипку". Хотя, думаю, даже Леон вряд ли смог бы играть на гобою, пришло королевскую поху.) Как-то Леон пошел в автомобильную катастрофу, у него были сильно повреждены губы. Но как же восхищались мужеством Леона все его друзья-музыканты, когда он в блестящей форме снова вернулся на сцену!

Мы с Леоном когда-то провели прекрасные дни в Ростке вместе с делегацией, возглавляемой мэром Артуром Виллемом. Ли до сих пор не забыл, как я нахнул поддутил. Как-то он отложил к обеду после репетиции с Мейнградским оркестром; извинившись впоследствии, он сказал: "Из моих любимых духовики они хотели получить мои фотографии и мои старые лямочки". "Из твоих старых лямочек они собираются сколотить костюм?" — спросил я. Все рассмеялись, и Ли тоже.

Теперь, когда мы с ним записывали Спештану Паха (из Кантаты № 29), он мне отомстил. Вспомнил заглавную фразировку и *legato* лежал на гобое. Госсене великолепно исполнял свою партию. Аккомпанемент чрезвычайно прост. Однако, прислушиваясь, точен ли звуковой баланс, я случайно взял не ту ноту. Леон замолчал, повернулся к Груббу и прошептал: "Какой юбилей у Мура — восьмидесятилетний?" Это был мет!

Я бесконечно благодарен всем замечательным артистам за бесценный вклад, который они внесли в мой юбилей. И я бесконечно признателен Суте Груббу: он не только великодушно все придумал, но и блестяще решил кроссворд, составленный из дат и программ.

"Электрон" (филиал фирмы И-Эм-Ай в ФРГ) тоже выпустил шестинку в честь моего юбилея, благодаря усилиям моего друга звукорежиссера Фрида Ганса, ныне покойного. Эта пластинка включала записи, сделанные в Западном Берлине и Мюнхене за последние три-четыре года. Исполнителями были только девять: Виктория де лос Анжелес, Кристи Людвиг, Аннелизе Рогенбергер, Элизабет Швирикопф, Вальтер Герри, Диртх Фиппер-Дрескау, Николаи Гелда, Герман Прей. Пластинка называлась "Meister des Liedes"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> "Мастер песни" (нем.).

Год спустя после смерти португальской виолончелистки Густермины Сузвив в память о ней Союз Искусств Великобритании основал фонд для оказания помощи начинающим одаренным виолончелистам. Каждый год жюри под председательством Эрика Томпсона прослушивает молодых музыкантов. В жюри входил Джон Барбиролли (до того, как стать дирижером, он был виолончелистом), Лайонел Террис, Арнольд Трауэлл и другие выдающиеся музыканты.

В 1956 году ты прослушавшая впервые исполнившую Жаклин Дю Пре в свои одиннадцать лет она была еще видна за виолончелью. Буквально через минуту члены жюри были покорены ее игрой. Я увидел Жаклин впервые, когда она играла на этом конкурсе уже в третий раз, ей было тринадцать лет. Все мы понимали, что перед нами кивый гений. Я слушал эту удивительную дюпочку три года подряд, и талант ее продолжал расцветать и пламенеть. Это была кивый-то фейерверк.

Огромная ответственность лежит на музыканте, обучающем такого ребенка! Учил Жаклин Уильям Плит, она до сих пор благодарна своему учителю. Вот отрывок из письма Плита, в котором он рекомендует Жаклин Дю Пре первого прослушавшим на конкурсе имени Сузвив:

"Я впервые встречаю такой выдающийся инструментальный и музыкальный талант. К тому же она обладает по-настоящему зрелым умом. Я считаю, что перед Жаклин Дю Пре большое будущее и она заслуживает всемерной помощи".

Я цитирую это письмо не только для того, чтобы еще раз отдать должное таланту Джекки; я хочу показать вам, как великодушен и бескорытен Плит. Ведь болтает и так: в один прекрасный момент преподаватель вдруг замечает, что его кивый ученик необычайно одарен; случается, он не хочет расстаться с учеником, не желая терять и славу, которую тот приобщит не только себя, но и своему преподавателю. Несколько лет назад я рекомендовал Кэзарью одну кивую виолончелистку. Она тоже мечтала брать уроки у великого музыканта. Но мне пришлось выдержать настоящую битву, чтобы убедить ее лондонскую преподавательницу расстаться с ученицей. "Что нового может дать ей Кэзарь?" спрашивала меня пастыря. Ничего подобное произошло и с одной молодой

тадантливой певицей. У нее был прекрасный голос, который бы долго звучал на оперной сцене. Но когда я посоветовал ей пройти годичный курс обучения в оперной студии, она ответила: "Я никогда не покину своего учителя". Мне кажется, что вина здесь лежит не на ученике, а на учителе.

Уильям Плит был прекрасным учителем для Жаклин Дю Пре, он дал ей все, что мог, а затем, когда пришло время и появилась возможность, помог ей "выйти в открытое море" — чтобы расширить кругозор и обогатить душу.

Используя выражение "открытое море", и отнюдь не намекая на годы учебы Жаклин в Москве, совсем не хочу сказать, что ей пришлось тяжело. Когда она вернулась в Англию, перед ней открылись широкие возможности, ее ждала всемирная слава.

Она развивалась умственно и физически, музыкально и технически. За широким спектром скрытались богатейшие эмоции, тончайшие чувства, чуткость настоящего артиста. Кроме того, у Жаклин были редкие природные данные, исключительная рука — сильная и уверенная при безупречной интонации и удивительном звуке.

Я часто играл с Гилерминой Сужата (ее называли Терезой Карриво виолончели), мы дружили, и все же, на мой взгляд, у Джекки звук был более насыщен. Я совсем не хочу умалять достоинства португальской исполнительницы, она сама признавала бы справедливость моих слов, так как была сверхобъективна в оценке своих коллег. Сужата играла как женщина, а Жаклин Дю Пре обладала силой мужчины. (Некоторые виолончелисты пытаются любым путем сделать звук насыщенным — так некоторые певицы форсируют голос. Но таким образом ничего не добьешься. Например, Ганс Киздлер оставил инструмент и стал дирижером Вашингтонского симфонического оркестра, но когда он еще играл, то пытался убедить окружающих, что может узнать любого виолончелиста по звуку. Однажды я спросил Ганса: "Вы помните N?" Он принял глубокомысленный вид и ответил: "О да, я его вспомнил. Слабый звук".)

Я думаю, Джекки меньше всего думала о силе звука, когда играла. Она просто жила музыкой, самоотдаваясь погружаясь в нее. Я хотел написать "с яростной самоотдачей", но прилагательное "яростный" не подходит Джекки. Мне приходилось наблюдать, как во время концерта Жаклин и Даниель Баренбойзм

нежно улыбались друг другу, пока их инструменты сами двигались.

Даниэль Баренбойм познакомился с Жаклин Дю Пре на вечере у знакомых. Даниэль тогда сказал ей: "Вы не похожи на музыканта". Им ту же предложил что-нибудь вместе сыграть, чтобы рецензент обманули Даниеля. Меня там не было, но могу вам заверить, что Даниэль был "нокаутирован". Сейчас это уже факт тотальный: содружество Дю Пре — Баренбойм родилось в тот момент и перешло в постоянное партнерство. Больше того — они стали мужем и женой.

Жаклин ни в чем не признает полумер. К сожалению, полумер и оторошек не знали и болейшь, когда Жаклин заболела рассеянным склерозом. Это заболевание может развиваться постепенно, оно могло на какое-то время пощадить удивительные руки Жаклин, дать ей еще немного времени поработать. Но болезнь навалилась сразу, поразила полностью. И тут величие души Жаклин потрясло всех. Эта женщина сияет внутренним светом, ее дух преодолевает все физические страдания.

Однажды после концерта Баренбойм сказал: "Подождите, сейчас вы увидите очаровательную девушку". И вот появилась Жаклин в кресле-каталке. Она смотрела на Даниеля с любовью и гордостью, ее глаза сияли светом и радостью.

А Даниэль, всемирно известный музыкант выступал ли он как пианист или как дирижер, — всегда на первое место выдвигал свою любимую жену. Чтобы не расставаться надолго с Жаклин, он принимает только те предложения, которые требуют самой кратковременной отлучки (Париж, Берлин, Милан), концертирует в тех городах, которые находятся не более чем в часе летнего времени от Лондона. Короче говоря, Жаклин и Даниэль, несмотря ни на что, шестидесятилетняя пара. Даниэль достоин своей жены.

Недавно я включил радио и услышал мелодичный голос Жаклин. Столько в ней возмужалости, любви к красоте! Она рассказывала корреспонденту, что надеется в поэзии выразить те чувства, которые больше не может выразить в музыке. "Для виолончели написано не так уж много произведений, и я счастлива, что успеваю исполнить все, что хотела", — сказала Жаклин. Какое мужество!

В моем сердце навсегда останутся воспоминания о ших работы с этой удивительной артисткой. Не так уж часто были наши творческие восторг, но я горячо благодарен за них судьбе.

## ФЕСТИВАЛЬ "ЛЕТНЯЯ МУЗЫКА НА ЮЖНОМ БЕРЕГУ ТЕМЗЫ", 1971

Джон Денисон, прежде чем стать генеральным директором Ройял-Фестивал-Холла — а он занимал эту должность до 1976 года и точнее более чем десяти лет, — был музыкальным директором Совета Искусств. Будучи членом музыкального комитета (комитет входил в Совет Искусств), и благодаря удручительным даром этого человека к административной работе и его способности решать множество проблем, возникавших на этом сложном поприще. Одна модель с той работой, которую ему приходилось выполнять — и не только в рабочие часы, но даже дома, — заставила меня содрогаться. Джон бывший музыкант. В дни каникул он играл на валторне в оркестрах Би-би-си и Лондонской Филармонии. Почему я сказал "бывший"? Если человек был музыкантом, он ны остался павсетца. Именно поэтому все артисты во времена его "царствования" на фестивале южного берега Темзы чувствовали, что находятся под защитой коллег-профессионалов. Он патронировал концерты без нервозности, твердо и с шармом.

Фестиваль "Летняя музыка на южном берегу Темзы" был типичным плодом воображения Денисона. План его состоял в том, чтобы в августе в Куинс-Элизабет-Холле пролондировать королевский сезон хорошей музыки. Предполагалось, что этот сезон будет дополнить Променадные концерты, но ни в коем случае не конкурировать с ними. Денисон рассматривал этот фестиваль как дружеское "единение" ведущих молодых музыкантов и пригласил Давида Баренбойма в качестве руководителя на первые три года 1968-1970. Он объяснил мне, что художественного руководителя предполагается назначать на трехлетний период. Когда же Денисон обратился к Андре Превенсу с просьбой быть художественным руководителем фестиваля на следующий срок, Андре ответил, что может принять это предложение лишь в том случае, если у него будет достаточно времени продумать программы с 1972-го по 1974 год. В результате Денисон попросил меня занять этот пост на один промежуточный год.

"Мно до сих пор кажется, что ваш сезон 1971 года стал уникальным, — писал мне Джон, — поскольку он был посвящен вокальной камерной музыке и песне. Даже если вы скажете, что всего лишь "заполняли время" между двумя руководителями, я отвечу, что так было угодно providению".

Большая удача, что в качестве первого художественного руководителя Джон выбрал Денисона Баренбойма. Всеми миру известно имя Баренбойма — пианиста и дирижера. Кроме того, было件件, что любой музыкант будет счастлив принять участие в фестивале под руководством Баренбойма столь широко все мы ценим этого "выросшего вундеркинда", которому все еще около сорока.

На пресс-конференции перед началом своего нового сезона Баренбойм обещал собравшимся о решении Денисона риз в три года менять художественного руководителя. Когда он кончил свою речь, я задал вопрос: "Мистер Баренбойм, я бы хотел спросить вас: вы считаете себя слишком старым для того, чтобы продолжать руководить фестивалем?" Не припомню, получили ли я ответ.

Поскольку я стал художественным руководителем фестиваля в какой-то степени для рекламы, всю ответственность пришлось ваявать на свои плечи экономическому директору Энтони Стиллу. Правда, я постоянно был с ним в контакте, Энтони оказывал на всех самое благоприятное влияние — он всегда был невозмутим и корректен, и создавалось впечатление, что все идет по плану. Так казалось даже тогда, когда случались неизбежные накладки (которые он тщательно скрывал от меня).

Я, разумеется, присутствовал на всех предварительных совещаниях в кабинете Джона Денисона, где была также и Эмма Тиллетт. Но когда сезон начинался, я уже абсолютно не касался никаких административных вопросов. По правде сказать, мне и без того хватало трехчасовых звонков каждый вечер, как бы много удовольствия я от них ни получал. Конечно, было очень приятно проводить каждый вечер на концерте в Куинс-Элизабет-Холле.

В год моего "царствования" фестиваль переименовали, его назвали "Летний сезон на Южном берегу Темзы". Моя должность называлась "художественный консультант". Все, кроме одного-единственного человека, были довольны. Единственный оскорбительный голос — правда, это никто, кроме меня, не слышал — шелал мне, что я самое слабое звено в цепи выдающихся музыкантов. Но мне пришлось заткнуть уши и не слушать этот голос.

В книге "Не слишком ли громко?", рассказывая о себе, я утверждал, что слон никогда ничего не забывает. Поэтому, рискуя истощить терпение читателя,



и все же попытку его сделать вместе со мной шаг назад и туманное, удаленное прошлое — ни много ни мало на полвека, чтобы понять истоки моей толпкости и восприимчивости. Моя незамужняя тетка, чья шоболь иди даже страсть ко мне выражалась в крайнем преиспользоании, изела себе за привычку спрашивать меня с монотонной регулярностью: "Когда же ты станешь наконец солистом?" Этот укол — а это был именно сознательный укол — обычно сопровождался ангельской улыбкой, которая с еще большей очевидностью, чем слова, возвещала, что в город и не поедет. Но эти вылазды дали вовсе не тот результат, на который они были рассчитаны, так как я самым нелюбезным образом бросил ей вызов и остался "ясега лишь" аккомпаниатором. Однако и в этом качестве мое имя постепенно стало довольно-таки известным в музыкальных кругах. Десятилетнему тетка ничуть не смутилась, она сохранила весь свой заряд, ее нечто бодрствующий ум был готов ринуться в атаку в шоболь минуточку и без всякого предлога. "Я слышши, говорила она, — что такой-то дает скрипичный концерт в Куинс-Холле с другим пианистом. Как же случилось, — добавила она, усаживаясь поудобнее, со своей сладкой, но ироничкой улыбкой, сжарившей ее здоровое лицо, — что играть не ты?"

Моя тетюшка уже сонлила со сцены, но, так как мел ил мог раяить любой человек, едва и пытался проявить малейшие признаки самодовольства, следует признать, что незаменимых людей нет. Итак, старую тетюшку заменил мой старинный друг — разумеего, в жаском облике. Я выжусь с ней не слишком часто; думаю, она поставила себе ясную цель: обрывать в прик остатки моей уверенности в себе. Улыкаясь о том, что в 1971 году и должен стать художественным консультантом фестиваля, она сказала мне во время сезона Даниеля: "Сколь удивителен магнетизм мистера Баренбойма, ведь знаменитые музыканты со всего мира толпой стекаются к нему, восхищаясь им как человеком и желая походить ему должное как артисту". Все это великая правда, и я охотно подпущусь под эти же слова (ведь я и сам был одним из "команди" Баренбойма). Но затем последовал укол, который был рассчитан на то, чтобы пройтись мной до самого сердца. До несправедливого ангельской улыбки скрывали насмешку, которую мне надлежало оценить. Вот фраза, которая завершила тираду: "Ну уж к тебе-то они стекаться не станут".

Чарльз Моррис (тоже в возрасте девятидесяти лет) написал:

Эти басы по Лондону рыщут ордой,  
И яв смену хрылу уж сдает молодой.

У моей тетушки натпелся достойный последователь.

Да, мне доставляло удовольствие быть участником "команды" Баренбойма. В начале 1969 года он позвонил мне из Нью-Йорка и предложил провести в августе двухнедельный курс для певцов и аккомпаниаторов. Однако я вынужден был отказаться, так как в это время был занят в Дартингтонской летней школе и уже шла работа по отбору участников. Я пришел приглашение Дэниела на следующий, 1970 год.

Сезон 1971 года по предложению Джона Дешкопа был посвящен вокальной камерной музыке (ансамбли) и сольному пению. Не входя в излишние подробности, я бы хотел рассказать о программах. Начнем с сопрано, хотя это и не соответствует порядку выступления певцов.

Когда бы была композиторской,  
На петках вблывался родней.  
Я бы резвилась слюзаранку  
И лела лесни день-рельской.

*(Из цикла "Прелестная колокольница")*

Эти стихи Уильяма Смита были положены на музыку Бетховеном для вокального дуэта, скрипки, виолончели и фортепиано. (Есть запись, в которой это произведение исполнили Вигория де лос Анхелес, Дитрих Фишер-Дискау, скрипка Эдуард Дропк и виолончелистка Ирмгард Поппен. Я вспомнил эту запись для того, чтобы обратить ваше внимание на виолончелистку — ныне покойную Ирмгард Поппен, которую мы в Энци очень любим. Эти красивые женщины были преданной женой Дитриха Фишера-Дискау и матерью трех его прекрасных сыновей.)

Я не думаю, что колокольчик молочницы следует считать символом моих концертов, но хочу упомянуть его в связи с другим, певидей, который кажется мне современным воплощением Женни Лянд. (О Женни Лянд в музыкальном энциклопедическом словаре Гроувса сказано: "Сопрано яркой окраски, захватывающее слушателей и заставляющее острое сопереживать... Ее уважали, ее восхвалялись все, кто был зна-

ком с нею, миссерию большого семейства...") Я говорю об Элизабет Сёдерстрём. Панеттирик госпоже Линд и точности подходит к ее нынешнему двойнику.

Несколько лет назад я играл на фестивале в Кинту-Линне. Рут Фермой попросила меня встретить госпожу Сёдерстрём на вокзале; я довел певицу до своей машины и обернулся, чтобы проследить за погрузкой багажа, как вдруг услышал мелодию песни о коноплянке, переложенную мной для одного голоса и фортепиано. Пела моя прекрасная певица. Этот комментарий очаровал меня; и явельми нескромно решил, что Элизабет имела в виду Мура, а не Ветховена. С тех пор и она сама очаровала меня, а ее концерт с Мартином Изеттиом на фестивале "Летняя песня на южном берегу Темзы" привел в восторг, тем более что она специально приехала на это выступление из Стокгольма.

Концерт также дали Шейла Армстронг и Радугу Лупу, напомнившие мне дуэт Джеральда Инглиша и Джона Констебля. Лупу сыграл три интермедии Брамса, но особенно мне было интересно послушать, как он аккомпанирует певице. Я с огромным интересом следил за его карьерой с тех пор, как я качестве члена жюри был свидетелем его победы на конкурсе имени Нана Клейберна в Форт-Уорте. Шейла впервые вызвала мое восхищение, получив первое место на конкурсе имени Кэтилин Ферриер несколько лет назад. Лупу аккомпанировал ей безусловно; чувствовалось, что он получает истинное наслаждение от игры.

Из этого списка сопрано не заканчивается. Концерт дали также Хизер Харпер и музыканты Академии Сент-Мартин-ин-де-Филде под управлением Джорджа Малкольма, который исполнил также партии клавесина (музыка Баха). Слушая госпожу Харпер, я глубоко сожалел о том, что не имел возможности аккомпанировать ей чаще. Слышал я ее довольно много; никогда не забуду, как она вместе с Питером Пирсом и Дирихом Фишером-Дискау исполнила "Воспыйный реквием" Бенджамина Бриттена в соборе города Кентри. Зато я пережил вместе с ней по крайней мере один триумф. Это было, когда мы исполнили на радио цикл Уильяма Уолтона "Застольная песня для порты-мера". Харпер — один из самых знаменитых английских певиц.

После этих замечательных сопрано следует упомянуть mezzo-сопрано Тересу Бергансу, которой аккомпанировал ее муж Фелпкс Лангдья. В программу входили старинные арии и современные испанские песни.

Как педра Испания на выдающихся певцов — испанцем Викторио де лос Анхелос, Тересу Бергансу и Монсеррат Кабалье! С последней я не выступал никогда; с Викторией дал множество концертов, как уже знают мои читатели; с Тересой играл всего один раз. Ей всегда аккомпанирует муж; она нарушила это правило лишь однажды — для передачи в телевизионной серии "Великие певцы мира", которую веду я. Хочу добавить, что с тех пор мы поддерживаем добрые дружеские отношения.

Не забудем и о тенорах — их ряд открывается Питером Пирсом. Буду аккомпанировать Джулини Брам, который исполнил также несколько сильных номеров на долбе и гитаре. Стин в своей книге "Великая традиция" пишет: "Голос Питера Пирса — один из наиболее своеобразных голосов нашего века, и единственной причина (как и в случае Таубера), по которой его голос нельзя назвать неподражаемым, заключается в том, что у него было слишком много подражателей".

Роберт Тир и Томас Хемели — соответственно тенор и баритон — также являются выдающимися артистами, их отличает разносторонность интересов, и они одинаково успешно выступают в опере и в камерной музыке. В дуэтах и квартетах они пели с Анжелией Бил и Ордис Сазерленд. Последнее предложение может показаться удивительным по отношению к Тире или Хемели. Я уверен, что, попроси я их, они бы дали во сольному концерту, но с деликатным истинных артистов они согласились с нашими программами и приносили свои индивидуальности в жертву ансамблю. Мастерство Роберта Тира просто неправдоподобно. По случайному совпадению, когда я писал эту главу, мне довелось обедать с сэром Уильямом Уолтоном, который сказал, что никто никогда не смог приблизиться к Тире в исполнении партии чтеца в "Фасале"<sup>1</sup>. Утверждение сильное, так как произведение было написано в 1926 году и бесчисленные певцы и актеры пробовали себя в этой роли.

Томас Хемели — один из ведущих баритонов, тонкий и чуткий артист, с которым я записывали на пластишки, выступал на концертах и по радио в течение многих лет. В качестве аккомпаниаторов выступали Мартин Изепт и Брайен Лемпорт.

В этом ансамбле должна была участвовать также

<sup>1</sup> Одноактный балет У. Уолтона (1931). *Путь перел.*

Мэригарет Прайс, в прошлом тоже победительница на конкурсе имени Кэтлин Ферриер. Но она не смогла приехать, и в последний момент ее заменила госпожа Билл. (Это был тот случай, когда особенно четко проявилось *zeitgeist* Энтони Стила. Я вспомнил случай, когда жена тенора-премьера ворвалась в артистическую сэр Томаса Вичема за пять минут до поднятия занавеса в "Ковент-Гарден" с воплем: "Сэр Томас, у моего мужа пропал голос — он не может петь — голоса нет". "Я это отлично знаю, миледи леди, — не торопись изрек дирижер, — он что, наконец это пошевелит?")

С особым нетерпением я ждал концерта с участием Бендикамья Луксона и Дэвида Уиллисона. Они должны были исполнить Шуберта, Вольфа и Шумана. В последний период моей концертной деятельности я выступал с Луксоном всего один раз. Я много раз слышал его в опере, где тот пел и играл великолепно, но возможность послушать его в камерном репертуаре представилась мне впервые. Исполнение трех "Песен арфиста" Шуберта и шалтисского "Танго" было мастерским. "Песни арфиста" — трудное испытание для любого артиста. Исполнение Луксона тронуло меня, как и его пошное периодическое чувство пение в "Любви поэта" Шумана. Тонкий юмор Вольфа в песнях "Предостережение" и "Листовая почта" был передан осязочно очаровательно. Аккомпанемент Дэвида Уиллисона свою совершенство, и Луксон хорошо это понимал.

Самым последним стоил концерт Дитриха Финера Дискау, он пел в сопровождении Арибери Реймана. Шиконда не поверил, что он приехал на фестиваль только из-за меня; Дитер поставил одно жесткое условие: программу он выберет сам. Я сказал Энтони Стилу: "Пока он поет, он может петь что угодно — даже передовую из газеты "Таймс" или королевский указ". Не стану отрицать, что, узнав эту программу, я несколько ужаснулся: список композиторов состоял из Мендельсона, Берга, Вебера и Фортнера. Однако волноваться не стоило. Его, как обычно, ждал триумф. Все было оплодотворено, хотя трудно сказать, от чего больше — от понятия Дитера или от песни. Вышущим добавить: этот кошмарник оживил исполняемые произведения таким синишем, что даже столь консервативный человек, как я, обнаружил в них значительность и очарование.

<sup>1</sup> Хладнокровие (Финера).

О трех концертах надо сказать особо. Умомо подобрали италийские и швейцарские любительские песни предостойно своим почтенный концерт имени Пёрселла под управлением Грейстона Вёрджесса, затем ансамбль "Скюларс" исполнил религиозные произведения Вёрда — многоголосные песни XVI века; впервые прозвучали "Песни Геррика", сочиненные Кристофером Брауном. Специальный концерт был посвящен негр-тинским спиричуэлс и джазу.

О третьем вечере вряд ли стоит говорить — он именовался "Вечер с Джеральдом Муром", а в скобках под моим именем была "приманка": "Вам предлагают бокал вина". Я был поражен тем, какое огромное количество людей мучает жажда.

После "архивования" Андре Прюссин наступил эпоха Невилла Марриера — сейчас, когда я пишу эту книгу, ему осталось "царствовать" один год. Уже ведутся переговоры с наследником Невилла — Ицхак Шерман введет фестиваль "Летняя музыка на южном берегу Темзы" в восьмидесятые годы.

## КОНКУРСЫ

Уже давно при наших знаменитых музыкальных школах в Лондоне и провинциальных городах существуют курсы для повышения квалификации со стипендиальными фондами, что даст возможность продолжить самым способным ученикам; но, пожалуй, только после второй мировой войны в Англии возникли конкурсы в современном понимании этого слова — с их столь притягательными наградами и "пальмовыми ветвями". Самые знаменитые у нас — и я имел к ним особое отношение — это Конкурс имени Котти Ферриер, Конкурс пианистов в Лидсе и Премия Бецсона и Хеджеса для камерных певцов, присуждаемая в городе Олдборо.

В Европе уже многие годы существуют конкурсы пианистов, скрипачей и вокалистов — Конкурс имени Шопена в Варшаве, имени Чайковского в Москве, международные конкурсы в Вене и Женеве; сравнительно недавно учреждены конкурсы имени Листа — Бартока в Будапеште и многие другие. Все они очень престижны — либо благодаря солидным денежным премиям, либо благодаря их эквиваленту в виде прибыльных контрактов, которые получают победители и обладатели вторых призов.

Некоторые мои современники просто бесят меня своим отношением к бесконечным конкурсам. "В наше время об этом и не слышали, нам не давали огромных денежных премий, приходилось работать в поте лица, работать и терпеливо ждать признания". Да, это так. Но не станем судить опрометчиво. Ведь если премия и то, что ей сопутствует, — ангажементы, слава — позволяют достойному музыканту-профессионалу уже в юном возрасте "шьенко взлететь". В этом нет ничего дурного. Самое важное — подтвердит ли время решение жюри. Победители в таких конкурсах "возникают" как бы неожиданно для всех, но на самом деле это происходит после долгого периода ожидания "за кулисами". Если бы Кэтрин Феррарер не решилась — в самый последний момент (и в качестве стропильной "выходки": она была весьма порывиста и решительна!) — принять участие в Карлайлском конкурсе (где призом была Серебряная чаша с розой), может быть, мы вообще никогда не узнали бы ее имени. Победа на конкурсе стала поворотным пунктом в ее биографии — произошло это в 1937 году. К 1953 году слава Кэтрин была всемирной — но жизнь ее оборвалась. Снята была, ей не пришлось ждать "за кулисами" — ведь тогда мы бы ее не услышали.

В детстве я не блистал на прослушиваниях по классу фортепиано. Вообще-то я получал одну или две грамоты, но, пожалуй, на таких мероприятиях я выступал не лучшим образом, иными словами, играл исподрадково заунывно. У меня была привычка играть с открытым ртом, от чего на лице появлялось довольнокое выражение; в один прекрасный день мне был преподан спасительный урок в этом отношении. Мою возрастную группу — от восьми до девяти лет — изучал профессор Королевского музыкального колледжа Герберт Фрайер; и не замечая, как он подплыл ко мне и впустил в рот клубничину. Урок, который мне преподали, гласил: если правильно дышать и держать рот закрытым, не удастся покашляться отодой.

Испытав на своей шкуре все тяготы таких прослушиваний, я всей душой сочувствую бедным неудачникам, когда выступают в роли экзаменатора.

На мой взгляд — от циничного трещащего младенца с открытым ртом, который был дискантом в церковном хоре и был молодок, до строгого судьи с поджатыми губами, который знает практически все

на свете, кроме народных танцев, — ушло примерно сорок лет. Как могли заметить читатели, при помощи моего волшебного пера, я одним небольшим абзацем и помог им одолеть расстояние в четыре десятилетия — не прерывая дыхания и не теряя дышного времени. Вернемся к вопросу о присуждении награды конкурсантам. Члену жюри трудно поддаться под чье-то влияние: ему сразу же ясно, достоин ли кандидат семидесяти баллов из ста возможных (прика) или шестидесяти (огнев). Когда я говорю "сразу же", то имею в виду вот что: судья почти всегда ограничил во времени из-за огромного количества претендентов, поэтому есть вероятность, что среди тех, кого он вынужден будет отсеять, попадутся хорошие музыканты. Но при всяких обстоятельствах член жюри не пропустит "сомнительных" претендентов, а тем более просто плохих: у каждого конкурсанта достаточно времени для того, чтобы выявить свою индивидуальность.

Когда премия присуждается в виде стипендии или денежного вознаграждения, ответственность жюри возрастает. На лублинском конкурсе "Фанс Кеойл" по классу фортепиано из общей массы резко выделялись две девочки. Вопрос стоял о том, кому из них дать первую премию, кому — вторую. Я попросил их сыграть еще раз. У одной из девочек были длинные локоны, она же проявила некоторую неуверенность при повторной игре — я и присудил первую премию другой девочке. Шеле того как и объявил результаты конкурса и объявился уже через публикацию в выходу, на меня булыжились оброслилась какая-то дедя — явно это была мать кудрявой пианистки. Она и самых рвущих тошек обвинила меня в том, что я дал во девочке вторую премию из-за "пустячного, пустячного промаха".

У каждого конкурса свои воли. На Конкурсе, посвященном имени Кэтлин Ферриер, присуждают денежную премию, причем достаточно солидную, чтобы победитель смог прожить за границей по крайней мере год для завершения обучения. При этом люди, ответственные за выплату денег, проявляют самый здвой интерес (не натягивая поводья) к карьере победителя, пока он (или она) с успехом не "стартует".

Премия имени Ферриер я упомянул первой: этот конкурс особенно дорог моему сердцу — ведь я был близким другом Кэтлин и работал вместе с ней. Я с



самого начала вхожу в жюри, но возник конкурс только благодаря выпучей энергии Хамилта Хамилтона и его глубокой преданности памяти покойцы. Хамилтона морально поддерживали Уинифред (сестра Кэтрин) и Рой Хендерсон, который давал певиче уроки, когда она приехала в Лондон из Латгашира. Первой певичей, получившей премию имени Ферриер, стала Дженет Бейкер, но тогда конкурс проходит под эгидой газеты "Дейли мейл". Идея Хамилта Хамилтона состояла в том, чтобы победители конкурса получали стипендию; вскоре ему удалось организовать именно такой конкурс, и за последнее время детище Хамилтона твердо вошло на ноги.

Безусловно, победители подобных конкурсов сразу завоевывают себе определенное положение. Такая победа становится как бы стартовой площадкой для многих профессиональных певцов. Конкурс проводится уже двадцать два года (ежегодно), и почти все победители оказались достойными решения жюри, а некоторые из них приобрели международную известность. Певцами и разговаривал с двумя из победителей — Элизабет Харвуд и Шейлой Армистрэн, и обе сказали, что их репутации зиждется на победе в этом конкурсе. Можно не сомневаться, что при их таланте они бы и сами многого добились, однако без этой премии процесс восхождения занял бы гораздо больше времени. Вне всякого сомнения, то же самое можно сказать о Виктории де лос Анхелес и Джессифер Виван — победительницах Женевского конкурса, о Луизе и Персии — победительницах конкурса пианистов в Лидсе, об Отдоне и Дилле, получивших первые премии на Московском Конкурсе имени Чайковского.

Имена конкурсантов известны заранее; каждый идет под своим номером. На Конкурсе имени Франциско Виньяса в Барселоне — а я много раз был членом его жюри — устраивается предварительное прослушивание; мы сидим в конце зала, отгороженные занавеском, и не видим певцов, поэтому шепотные данные не могут очаровать наше зрение в ущерб нашему слуху. Скажем прямо, если бы не было занавеса, Софи Лорен штомнически была бы допущена ко второму туру. Игнорирование занавеса (погорячу — лишь при черном прослушивании) является особенностью Барселонского конкурса — больше и такого не встречал нигде.

Когда-то давно Харолд Самвол, великий знаток Баха (о нем рассказывали, что он мог сыграть любое

фортепианное произведение искуренного кантора по памяти в любой момент), говорил мне, что, по его мнению, нельзя правильно оценить достоинства исполнителей, если не делать подробных записей, особенно когда конкурсантов очень много. Я всегда следовал его совету. Однажды он прослушивал детей — в классе было около двадцати пяти человек. Экзамен уже близился к концу. "Спасибо", — сказал он очередному ученику и позвонил в колокольчик, давая знак войти следующему. Продолжая сосредоточенно писать, он сказал последнему, не поднимая глаз: "Сыграй, пожалуйста, гавот Баки". В тот же момент фортепиано издало какие-то непонятные звуки, раздался дикий грохот, и Самюэл поднял руку, чтобы остановить это чудовищное нагромождение диссонансов. Глаза его почти выскочили из орбит, когда он увидел Майру Хесс, склоненную над съездившейся от ужаса клавиатурой и подрагивающуюся от хохота. Самюэл и Хесс были большими друзьями; прослушивание пришлось прервать на несколько минут.

Одним делом ты делишься ты заметки или не делишь ошибки и оценок, неправильные реплики жюри время от времени неизбежны. Член жюри и конкурсант — живые люди; человек, конечно, волнуется больше, но оба они прекрасно понимают, что решение окончательно и обжалованию не подлежит. Помню, на конкурсе в Барселоне молодой человек из Дублина получил специальную премию. Я встретил ее позже присуждения награды и посоветовал ей принять участие в Конкурсе на стипендию имени Катлин Ферриер. "Но я была там этой весной, — ответила она, — и не прошла на второй тур". Тут уж мне ничего было добавить. Не стану называть вам имя этой певицы, рад только сообщить, что ее карьера — и на оперной сцене, и в камерном репертуаре — развивается успешно.

На Конкурсе имени Катлин Ферриер в хоре входят выдающиеся музыканты (состав меняется ежегодно), но, по совершенно непонятным причинам, и, кажется, его бессемпный председатель. Визкий раз, выравши принагательность Совету Искусств Веллхобритании за предоставление Уигмор-Холла, я благодарю аудиторию за теплое отношение к хору. Оно проявляется, когда мы выходим на сцену для присуждения награды (ошадды нам пришлось повторно заводить запись увертюры к "Мейстерзингерам", которая звучит, пока мы стоим на центральном проходе Уигмор-Холла). Я всегда сомневался, удастся ли нам

сохранить доброе отношение слушателей после объявления результатов. И действительно, бывший виолончелист недавно я поступил весьма безрассудно, пытаясь выйти из зала через главную дверь; в фойе меня встретили дикие выкрики: "Все в зале, за исключением членов жюри, знают, что победила певица, которая шла под номером 93, ей надо было присудить первое место! Кй клонали дальше и громче, чем всем остальным". К счастью, я уже сталкивался с подобными "протестами" публики на других конкурсах, поэтому ответил не задумываясь: "Мадам, мы не удосужились поставить на галерке специальные приборы для регистрации децибелов при измерении объема аплодисментов, нет у нас и таймера для учета длительности оваций". Мораль: надо выходить из концертного зала через служебный выход.

Международный конкурс пианистов в Лидсе был организован благодаря энергии двух неутомимых музыкантов — Маршон Торп, отец которой, Эрвин Штайб, был выдающимся венским музыковедом, и Фанци Уотерман, снискавшей репутацию одной из лучших преподавательниц фортепианной игры в Англии.

Этот конкурс известен во всем мире и обладает той же престижностью, что и Конкурсы имени Чайковского в Москве и имени Шопена в Варшаве. Конкурс основан в 1963 году и проводится один раз в три года; на него приезжают музыканты со всего мира: стоит просто перечислить имена победителей: Майк Рош (Великобритания), Рафаэль Ороеко (Испания), Радун Мулу (Румыния), Муррей Перкин (США) и Дмитрий Алексея (СССР).

Делегация премия, приходящая на конкурс в Лидсе, не является его главной "приманкой", хотя она довольно значительна. Более существенно для победителя (в меньшей степени для обладателя второй премии) то, что он (она) получает теперь возможность играть с первоклассными и наиболее прославленными оркестрами. Кроме того, победитель получает приглашения на сольные концерты в Англии и за границей. Лишь профессиональный пианист с талантом может мечтать об успехе — и он должен быть во всеоружии мастерства. Даже этап предварительного отбора представляет собой тяжелое испытание. Имя победителя конкурса за ночь облетает весь мир.

Быть членом жюри на конкурсе такого ранга — большая ответственность. Когда в 1976 году меня пригласили на этот конкурс, я почувствовал себе

должна быть признана. Я получил двойное удовольствие, поскольку и уже не в первый раз мне довелось работать под началом Эдварда Бойла. Музыкант-любитель, джорд Бойл обладает антиклерикальными взглядами, а его глубочайшая любовь к музыке всегда создает особую атмосферу в работе жюри. Несмотря на свою скромность, он был истинной душой "всей команды". Это он четко сформулировал, что жюри должно признать во всем мире профессиональную надежность исполнителя. В раскрытии Бойл учитывался не только выступления конкурента на разных турах (а на конкурсе его присутствуют минимум четыре раза). Жюри должно было также возгнать на себя ответственность и выразить уверенность в том, что победитель, которого неизбежно захлестнет волна контрактов и новых соблазнов, будет способен все это выдержать.

В 1975 году победителем конкурса в Лидсе стал русский пианист Дмитрий Алексеев. Никаких сороп в отношении первой премии не было — жюри голосовало за него единогласно. При распределении же остальных пяти премий пришлось проводить обсуждение, но могу сказать, что произошло оно весьма тихо<sup>1</sup>.

Однако вернемся немного назад: в 1966 году меня пригласили быть членом жюри на Международном конкурсе пианистов имени Вана Клайберна в Форт-Уорте, штат Техас. Это соревнование также предназначено лишь для исполнителей, демонстрирующих высший уровень пианизма. Хотя оно и не обладает престижем конкурсов в Лидсе и некоторых других состязаний, денежная премия здесь самая высокая.

В жюри я нашёл кое-кого из своих старых друзей; там были Бойл Шва, декан Музыкального Университета в Торонто, Беверидж Уэбстер, профессор Джульеттской музыкальной школы (Нью-Йорк), Фридрих Вюрер, выдающийся пианист из ФРГ, очаровательная Агнеса де Нарроча из Испании и другие выдающиеся европейские музыканты. По общему согласию председателем жюри избрали доктора Хауарда Хейсона из Истменской музыкальной школы города Рочестера (штат Нью-Йорк).

(Не будучи членом жюри, музыкальный критик газеты "Вашингтон пост" Пол Хьюм слушал всех конкурсантов. Это как раз о нем рассказывают следующее: после того как Хьюм поставил юной сопрано

<sup>1</sup> Безмолвно (итал.)

неудовлетворительную оценку, он получил кулаком по носу от отца певца, которым оказался не кто иной, как президент США Гарри Труман.)

Местная знаменитость — дирижер симфонического оркестра Форт-Уорта Эзра Рахлин — был из вежливости приглашен в третейские судьи; он был прямо-таки напичкан аргументами как "за", так и "против" и готов был заикнуть рот любому из нас. На первом заседании жюри он, кажется, собрался "узурпировать трон", и доктор Хенсон, опынейший, всеми нами уважаемый музыкант, грозился покинуть жюри. Но мы хором уговорили его остаться. После чего события развились уже более спокойно — Рахлин получил задание объявить программу каждого из выступивших для жюри и публики. Поскольку во время прослушивания звучал только его голос, Рахлин был счастлив и объявляет правильно и четко.

Парти оценен сводятся поочередно в компьютер; и впервые в жизни познакомились с компьютером, участвующем в конкурсе. Первый тур, если мне не изменяет память, включал пятьдесят (я может быть, и больше) двести мест. Еще три стадии оставалось до финального тура, к которому жюри и результате отбора должно было допустить шестерых пианистов. На последнем туре конкурсант исполнит концерт с оркестром; тут-то и определится победитель. По шест членом жюри каждая следующая стадия труднее предыдущей. Легко заметить, что я делаю акцент на работе жюри и ничего не говорю о каком-либо труде молодых конкурсантов. И дело не в том, что я не великодушен, просто сочувствие (или гуманность, если угодно) ни в коем случае не должно влиять на судью: об исполнителе надо судить только по его исполнению. Пианист из страны, находящейся на военном положении, который живет в постоянном страхе, занятия которого достойно прерываются, должен оцениваться по тем же стандартам, что и пианист из благополучной страны.

Победителем стал Ралу Лулу. С самого первого момента, как только он появился, я увидел в нем артиста нестандартного ума и воображения. Чем больше я его слушаю, тем более глубокое впечатление он на меня производит. Его баллы в компьютере были существенно выше, чем у всех остальных. Когда я теперь бываю на некоторых конкурсах, то вижу, как спорит член жюри, доказывая своим коллегам необходимость приурочения первой премии тому или другому конкурсанту. Ничего подобного в Форт-Уорте не

происходило; я лично ни с кем своего мнения не обсуждал. Когда результат работы компьютера был объявлен членам жюри, все исцельно удовлетворение, столь показательными были цифры, все, кроме Ээры Рахлина, который спорил со всеми, доказывая, что члены жюри сошли с ума и что премия надо было присудить другому. Я крикнул: "Решение принято, я все с ним согласен!" Рахлин отдала предпочтение очеп. толковому шашисту, обладавшему неординарной безностью пальцев, который получил вторую премию. Когда мы пествовали я зал для объявления результатов, я спросил у Рахлина: "Вам не нравятся результаты голосования?" "Вид правя, черт побери", — ответил он. Я всегда стремился утешить страдающего и поэтому добивал: "Вы знаете, ваш шашист обязательно получил бы первое место, если бы мы оценивали исполнителей исключительно по их скорости".

Мое пребывание в Форт-Уорте доставило мне огромное удовольствие и шутка не омрачилось небольшой стычкой с Рахлином. Кстати, мы стали друзьями после того, как она победила было нахано. Однако через пару лет я несколько охладел к Конкуру имени Нэнн Клайберна — и это связано с его административней (как вы знаете, это слово особенно дорого моему сердцу).

В 1966 году одним из организаторов была госпожа Ленкфорд, распорядившаяся работой жюри. Когда мы все собрались в Форт-Уорте, она стала нашей нагушкой: следила за тем, чтобы все были на месте и в добром здравии, в общем, выполняла функции директора-распорядителя. Я встречал ее и раньше на разных конкурсах в Европе. С сожалением и узнал, что госпожа Ленкфорд умерла, а кто же как не Ээра Рахлин, по всей видимости, займет ее место в руководстве — Ээра Рахлин, который так любит скорость! В промежутке между конкурсами а они проводились раз и четыре года — Рахлин развила бурную деятельность и исколесил всю Европу по следам госпожи Ленкфорд. И вот в один прекрасный день я прочитал в "Тайме" интервью с ним, где он с неслыханной пладом заявил, что на конкурсе 1966 года жюри было просто чудовищным. Я думаю, вы поймете мое удовлетворение, когда примерно через год был объявлен победитель Международного конкурса планистов в Лилсе — я тот год я не был в жюри. Кто же получил первую премию? Рату Луту! Наверное, все-таки в

1966 году в Форте-Уорте мой старый коллега не сошел с ума.

Каждый профессионал знает, что самое главное, когда ты идешь на сцену — еще до того, как света или сыграл хотя бы один нота, — максимум сконцентрироваться. Все мысли, не относящиеся к исполняемому произведению, надо выкинуть из головы. Музыкант должен передать послание — вот его непосредственная задача. Если бы он обращался к слушателям с лекцией, то мог бы сразу же захватывать внимание аудитории, рассказав что-то особенно интересное. Музыкали пограничник между композитором и слушателями — всегда имеет что сказать публике: ведь его текст написан мастером.

Зачастую разница между бойким художником и исполнителем среднего уровня состоит в том, что последнему требуется гораздо больше времени, чтобы достичь пика формы, — он не умеет быстро концентрироваться. Умение концентрироваться — вот алфа и омега исполнительства.

Можно провести параллель между исполнителем и комедийным пародом. У последнего выступление длится двадцать — двадцать минут; ему не позволено роскошь постепенного вхождения в форму (правда, в наши дни его задача облегчается микрофоном). Он должен сразу же "захватить слушателя за плечку".

Та же задача стоит и перед серьезным музыкантом: ему необходимо доказать свой авторитет с первой же ноты.

Многие артисты часто стараются объяснить неудачное выступление тем, что слишком потянулись и поэтому не смогли достичь своего максимума; им, видите ли, не удалось сконцентрироваться из-за скверного состояния перепол. Малодостоинное объяснение для профессионала — стыдиться искать в нем утешения. Можно завидовать артистам, которые конфиденциально рассказывают, что никогда не страдают от подобного рода трудностей, но трудно верить таким утверждениям. Я примет к заключению, что "от этой болезни нет лекарства", однако хочу внести поправку в этот вывод: при меньшей степени концентрации внимание как бы отстывает.

Почему я читаю подобного рода проповеди в главе, посвященной конкурсам? По той простой причине, что все это касается как ребенка, поступающего в дет-

скую музыкальную школу, так и блестящего музыканта, претендующего на победу в конкурсе. Необходимо с первой ноты вызвать интерес у жюри. Члены жюри — живые люди и так же впечатлительны, так же подвержены воздействию невооруженного чувства, как и все.

Дэниел Террис, когда ему уже перевалило за девяносто, сидел рядом со мной во время прослушивания молодого виолончелиста, на счету у которого было не более четырнадцати лет. Шел Конкурс на стипендию имени Суинна; мальчик не играл и минуты, как вдруг Террис в ярости повернулся ко мне и прошептал: "Мальчишка завыпает".

### РАДИОПЕРЕДАЧА "МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ", 1944—1973

В воскресенье 21 мая 1944 года радиопередача "Музыкальный журнал" впервые вышла в эфир. Одним из ее организаторов был Джулиан Хэрбедж, который скромно пишет о себе, что "играл довольно существенную роль в составлении музыкальных программ Би-би-си, отличаясь при этом католическим музыкальным вкусом" (на самом деле он был крупным ученым, большим авторитетом в шотландской музыке XVII—XVIII веков, издавал и ставил маски<sup>1</sup>, оперы, оратории Пёрселла, Генделя, Арне и других композиторов; сам был композитором и критиком редкой музыкальности). Вторым организатором была Анна Ингоуи — профессионал высшего класса, известный звукоинженер грамзаписей и радиопередат, она, можно сказать, жила среди пластинок в огромном хранилище студии Би-би-си.

С невероятным набором программ Би-би-си в виде брошюр прошли от времени к времени и нашу жизнь, но, пока не образовался тандем Хэрбедж — Ингоуи, они слишком часто скатывались в колею рутины. Джулиан и Анна, имея колоссальный практический опыт в музыкальной работе, прежде чем перейти к действиям, привычно под основательно продумавшая свои будущую деятельность. Они строили планы и обшивали программы смело, но тщательно.

<sup>1</sup> Цыганковский жанр, распространенный в Англии в XVI—XVII веках. — *Прим. перев.*



"Коллектом" Джулиана была разработка общей тактики, на Анну лежали обязанности по осуществлению задуманного. Они решили, что в "команде" не хватает третьего, и привлекли Алекса Робертсона. Алек был просто кладом для программы неофициального типа. Он обладал естественной контактностью и не образовался из слушателей, а наоборот богстал с ними.

Первый вопрос, который предстало решить: троице, касался главной проблемы выбора позышых. К единому мнению прийти не удалось. В конце концов выбор пал на триумфальной марш из "Карактакуса" Олгара, который был исполнен в первой передаче. История умалчивает о том, кто несет ответственность за это — Джулиан или Анна. С уверенностью можно сказать лишь то, что один из них был "за", а другой "против"; Алексу же досталась роль стороннего наблюдателя. При последующих дискуссиях было единодушно решено, что "Карактакус" слишком возмущает для такой неофициальной передачи, слишком энергичен для воскресного утра ведь надо достичь атмосферы доверительности, интимности. "В течение долгих часов, — пишет Джулиан, — Джеральд Мур выходил в студию Дома радиовещания, выигрывая на фортепиано. Он отработывал фортепианную транскрипцию "К музыке" Шуберта. С тех пор мы "забрали до дыр" много копий записи, которую он сделал тогда".

(Я сыграл тогда песню Шуберта как фортепианную пьесу действительно экспромтом, но это утверждение ни в коей мере не является свидетельством моих особых способностей. Просто п одной рукой играл покалькую партию, а другой — фортепианную, не меняя ни единой ноты авторского текста. Это мог бы сделать любой музыкант. Я действительно был тесно связан с этой божественной мелодией, потому что постоянно использовал ее в своих лекциях-концертах. В популярной телевизионной программе "Цифром к лицу с музыкой" участвовали узнавать ее без труда, хотя однажды Джозеф Кутер сухо добавил как бы про себя: "Всегда думал, что это сочинил Джеральд Мур".)

Предварительно записанные радиопередачи, как всем известно, можно выпустить в эфир, вырезав одни части, повторив другие. Однако вот что написал мне Филип Хоуп-Уоллес, который часто принимал участие в передачах "Музыкального журнала":

"Мы выходили в эфир "живьем", после изобрет-

сильных рецензентов, независимо от того, были ли мы уверены в высшем профессионализме исполнителей или надеялись на удачу, если имели дело с шобителыми. Мелочный пидантизм Джулиани, который он насаждал с пылом и нервозностью, соединялся с неулыбчивым рзтузлазмом Анны (особенно при проведении репетиций). Последний трюк перед телепередаточным выходом в эфир обычно бывал выше всякого совершенства. А уже потом начинались все наши обычные шумы, теплое, скрытое и скрыжеты".

Выступающим обычно давали время по их усмотрению, если речь шла о музыке. Обычно в одной передаче было три-четыре участника, каждому из которых отпускали приблизительно по четверти часа. Передачу всегда организовали так, чтобы соответствующие темы не пересекались. Например, если одну выступления проходило по типу странички альманаха в ознаменование юбилея (скажем, столетия) знаменитого музыканта (целомно выступление Скотта Годшарда, посвященное шестидесятилетию сэра Адриана Боулда), то следующее должно было походить на научный трактат, но опять-таки с музыкальными примерами, исполняемыми на фортепиано, или отрывками записей новых произведений — Бриттена, Гиппета или Леннокса Баркста. В конце мы обычно выпускали Джона Чисселл, критика газеты "Таймс", представляющую — с критическим разбором — недавно вышедшие пластинки (добытые музыка, оперы, концерты фортепиано или камерной музыки).

Темы могли быть и злободневными. Например, газета была полна сообщений об ужасном поведении публики в Риме, когда госпожа Мария Каллас на гала-представлении беллиниевской "Нормы", где присутствовал президент Италии, не смогла довести спектакль до конца. Великая певица мучительно продиралась через первый акт, чувствовалась все большее недомогание, и в третьем у нее поднялась температура и услышались крики. Объявили, что она физически не способна продолжить спектакль. Все это было вынесено в заголовки газет и едва ли представляло материал для комментирования в "Музыкальном журнале". Однако через три дня после описанного мною события из Цанозы прибыли другие певицы для исполнения партии Нормы в следующем спектакле. И вот тут-то микрофон взял Джулиан Хорбалж и в следующей передаче объявил: «Нам стало известно, что в Риме вошли в норму представления "Нормы"».

Нимор в передачах только приветствовался, а вот проявление высоколобости или покровительственно-го шлюхокомерил не поощрялось. Об этом хорошо пишет Марлин Купер, один из наиболее интересных участников передачи. В ответ на мой запрос он прислал мне записку следующего содержания:

"Участники передачи "Музыкальный журнал" воспринимали ее как своего рода клуб. Очень скоро все переженикомились друг с другом, и единственное, чего мог опасаться критик, — это оказаться в одной и той же программе с композитором, о последней работе которого он высказался без особого энтузиазма. Анна и Джулиан были по-настоящему любителями и радужными хозяевами. Вкусы их были католическими, но они всегда были готовы к восприятию чего-то нового. Понимая музыка, к которой они, может быть, и не испытывали особой любви, была представлена в передачах самым тщательным образом. Если их и можно было в чем-то обвинить, то, пожалуй, лишь в претенциозности.

Специфическая атмосфера и запрет, наложенный на ледянизм, — ставка делалась на самое обычное слушание, — без сомнения, были традиционными для передачи с самых первых дней, когда Алек Робертсон и Кристофер Стоун по домашнему боргали о музыке, и их аудитория могла слышать, как чиркиши слышали после чего следовали короткая пауза для раскуривания трубки. Этот стиль, вне всякого сомнения, принадлежит прошлому. Даже спустя годы "Музыкальный журнал" иногда включал программы, которые, пожалуй, с основанием можно было назвать старомодными, — например, дискомментари тех, кто с пятидесятых времен боролся за возрождение народных песен, или выстуления в высшей степени серьезных, прямо-таки безупречных специалистов в области музыкального образования; последние, как прахило, обличались полным отсутствием юмора (или, наоборот, что еще хуже, пытлились остроить). Однако, как бы то ни было, до сих пор не удалось найти новую модель, чтобы заменить старую. Я думаю, что и сейчас все дело в яркой индивидуальности — нужна "команда" людей с такими возможностями, как у Анны и Джулиана, — и тогда можно будет создать передачу, которая займет место "Музыкального журнала" и вызовет любовь молодого поколения любителей музыки".

Да, через двадцать девять лет "Музыкальный журнал" покинул эфир. За три-четыре месяца до послед-

ный перцачи мне все же пришлось сделать еще одну запись появивных, поскольку старал прийти в полную пригодность. Джулиан и Ашиа, разумеется, были в студии; я сыграл несколько раз, чтобы выбрать потом лучший вариант. Хорошо помню, как Анна тогда сказала мне: «Надеюсь, сильные выра чего не заметят, что мы существуем уже так давно, и не ренат, что мы "пересидели"». Увы, страхам ее суждено было обратиться в реальность, и, несмотря на растущую популярность, "Музыкальный журнал" закрыли.

Алан Блэк устроил завтрак, желая выразить восхищение великолепной работой, проделанной господином и госпожой Харборк. Джулиан и Ашиа похвалились за заре своей деятельностью и качестве организаторов передачи, и брак их был поистине благожелательным, хотя Джулиан не раз говорил: "Это брак по расчету". На прием в основном были приглашены музыкальные критики — естественно, те из них, которые образовывали костяк перелачи, и, если бы я был молодым музыкантом, меня наверняка охватил бы священный трепет. Но я вместе с "Музыкальным журналом" накопил немалый груз лет и перенес это мероприятие лично. К тому же там было много моих старых друзей: Джоан Уинстон, Алек Робертсон, Демонд Шоу-Геймор, Мартин Купер, Филип Хоуп-Уоллес и другие.

Единственную реву за завтраком произнес Филип, умно и красноречиво воздав должное двум почетным гостям, "Мне хотелось, — признался он шибобедствия, — сказать кратко и прочувствованно, и мне удалось таки расстроить самого себя". Но не только он был расстроен — все мы чувствовали памящую грусть, оропалась с дорожкой, которая считается исторической в ашиалах музыкального радиовещания.

## ОТСТУПЛЕНИЕ НА ПОДГОТОВЛЕННЫЕ ПОЗИЦИИ

В доисторические времена газета "Таймс" печатала четвертую передовую. Эта переловая доставляла читателям такое удовольствие и стала столь неотъемлемой особенностью газеты, что руководство решило от нее избавиться. В орбиту четвертой передовой входила любая интересная тема, но при одном условии:

она должна была обладать своеобразием и энергичностью слога. Авторы статей в то время оставались анонимными; так, например, четвертую передовую писал Бернард Дарвин, который параллельно вел раздел сообщений об игре в гольф. Его дочь Никола как-то сказала мне: "Вы в принципе можете легко узнать стиль моего отца по обильным цитатам из Диккенса". Стиль Дарвина действительно легко узнавался, потому что он принадлежал эссеисту высокой пробы. Его статьи отличали изящество, тонкий юмор и задумчивость, завоевывавшие сердца. В одной из статей Дарвин поместил кроссворд на яланную тему; теперь я ни на секунду не могу доверять и то, что Бернард Дарвин был склонен к такой страшной форме развлечения. Но однажды он рассказал анекдот или, скорее, правдивую историю, которую я никогда не забуду. Его воспитатель в Кембридже мастерски решал головоломки из "Таймс" (и он разу и жизни не довел решение кроссворда до конца заполнить клеточки мне удается, лишь если я пользуюсь разными справочниками). Кембриджский герой, по рассказам Дарвина, решал кроссворды каждое утро с необычайной легкостью, причем делал это во время приготовления завтрака. "При этом он любил, чтобы яйца были сварены всмятку".

Пикантная заключительная фраза, можно даже сказать — своего рода аппендикс, хоть и не является неотъемлемой чертой стиля Дарвина, завершает это логически безупречное объяснение.

Сер Уинстон Черчилль был непревзойденным мастером тактич. фраз. Сроженный приступом аппендицита во время предвыборной кампании 1922 года, когда он потерпел поражение, а его пребывание ушло в отставку, он оценил положение с должной мерой юмора: "В мгновение ока я остался без кабинета, без кресла, без партии и без аппендикса".

А теперь, отыграв побочную тему, вернусь к основной. Тот факт, что я отузился на покое, сразу подпитался вином в моем саду и Чилтерн-Хилл и вилложу эти бесмертные строки, непосредственно связаны с кроссвордом в "Таймс".

Когда мы жили в Лондоне, у нас вошло в привычку после ланча — если позволяли обстоятельства — пытаться решить этот орешек. У Олиг случались попытки блестящих озарений — только услышав свой собственный угадан, вы бы поверили, что такое возможно. Но даже когда они до предела напрягет

швом уменьшенные способности и ее глаза открываются от этих магнитических черных и белых квадратов, то отряхиваются они на благо, ибо именно таким путем в один незабываемый день Эндэ наткнулся на колодку объявлений, где говорилось о продаже дома в Букингемшире. На следующий же день мы сели в машину и отправились туда. С трудом нам удалось найти жилищную леди, причем в довольно шатком состоянии. Она скрывалась в зарослях чертополоха и крапивы; выходя из дома, вы попадали прямо в грязь. Но, повернувшись спиной к этому четкому сооружению, мы посмотрели — сквозь высокий подлесок и наводящие тоску жерди — на открытееся перед нами пространство, и вид этот покориł нас. Он продолжает покорять нас вот уже десять лет. Я люблю его с первого взгляда. Грива Саверлиц утверждает, что объяснить, почему ты любишь определенное место, подросту невозможно — это все равно что описать рисовый пудинг. Поэтому скажу только, что этот вид напомнил Эндэ живописца, изучающего различные оттенки зеленого: зелень бук, лип, дубов, зелень дуга шпанами покрывала линии холмов, уходящих вдаль. Большое поле на горизонте, как выяснилось впоследствии, местные жители именуют Подмостками. В давние времена там останавливалась почта с комедиантами на пути в Оксфорд. Ни дома, ни трубы не портили пейзаж, всюду был разлит покой. Ни одного лишнего звука — только деревья шептались под порывами ветра; ни одного движения — лишь медленные королевы в узкой дуге медленно передвигались *molto lento*, невозмутимо пощипывая травку. "Здесь я мог бы жить", — сказал я, обращаясь к Эндэ. Этого оказалось достаточно. Не успел я понять, как это произошло, а она уже обо всем договорилась с агентами и подписала контракт с архитектором.

Нашему дому из песчаника около двухсот лет. Как гласит история, первым его владельцем был разбойник с большой дороги по имени Шримптон, промышленник на торговом пути Лондон — Оксфорд, до которого отсюда примерно четыре мили. Дом Шримптона с его трофейным дом этот был столь же идеальным убежищем, как и для меня. Действительно, когда я получил во владение это "поместье", колесо истории совершило как бы полный оборот — домом снова владел искусный практик.

Сказать, что дом нуждается в ремонте и расширении, — значит не сказать ничего. Операция была нуж-

на те эластическая, а полостная. Что касается зарослей, то бушующую крапиву и перешедшие кустики черной смородины надо было искоренить и засыпать торфом. "Предстоит огромная работа в саду", — с удовольствием сказала Энид, ведь такое ей только и редкость: она искуснейшая садовница. Тут я вспомнил одного друга, который как-то чинил забор в своем саду и потому одет был во что-то несуетливое. Рядом останавливался машина с шофером, и покинул меня, выходящий из окна, спрашивал его, сколько он зарабатывает в час. "Мадам, — ответил он, — я тут на специальной работе. Дело в том, что я сплю с хозяйкой дома". Тем же привилегиями пользовался и я, это так, но мне не удалось столь быстро превратиться в садовника с головами по ног.

В это время мы уехали на гастроли в Японию и, нерадившись, с волнением отпривились выяснять, как движутся наши строительные дела. Не без трепета открыв входную дверь, мы увидели новую лестницу — громадную, претенциозную, совсем не подходящую для нашего дома, пригодную разве что для баронского замка. Лестницу пришлось снести и на ее месте построить новую — легкую и воздушную.

В 1965 году нам пришлось решать, станет ли Блеквуд-коттедж — так мы называли наше "поместье" — местом уединения, а дом на Хемилтон-Террасе останется главной квартирой или что было весьма заманчиво — мы оседем в "поместье", отдавая себя исследователям достойного Примитива, а в Лондоне у нас будет лишь пригласище для пасадов. Возможно продолжать концертную деятельность, релативизовать, вообще выполнять всю связанную с этим напуганную работу, безвылездно живя за городом. Это и целый примерно двадцать пять лет назад, когда мы жили в Бокс-Хилл (графство Суррей).

Бокс-Хилл был омароватеньким уголком, но подвез из Лондона в наш загородный дом занимала минимум много времени. Дом был расположен в эдак-менитой своими ландшафтами местности, перед нами открывались замечательные виды на холмы Саут-Дунс. Но, к сожалению, это имело и свою обратную сторону: миниатюрные пейзажи прилекали некончаемые толпы пешеходов, которых приходилось слышать вглубь. Извещая эти располагались как бы за кулисами, не портили пейзаж, но об их близости я с неудовольствием догадался, когда, доподархиваясь с до-своние утратами газет, услышал войном от зачарованной

почты: "В какой лагерь, голубчик?" Хладнокровному, флегматичному шотландцу, каковым я и являюсь, такая форма обращения неприятна; пожалуй, я допустит бы ее, лишь застряв с парой, которой не был формально предназначен.

Но неприятности на этом не кончились: мы были подвержены всем ветрам и с ужасом наблюдали (в буквальном смысле) за приближением непогоды. Неудивительно, что я питаю антипатию к песне Стэнфорда "Милый дядя", где есть такая строчка: "А дождик кш-кш-кш-кш с шесточком". Песец обычно воспроизводит эту ритмичность с таким отчаянием! Когда дождь приближается к Бокс-Хиллу, он ритмично шипит, залезая на дом снизу вверх. Кроме того, я убежден, что определенная высота местности не подходит для некоторых людей. Высота, соответствующая уровню моря, наделяет меня радостной беззаботностью, да и в горах я жил по нескольку месяцев. Но с нашего балкона можно было прочитать слоган: "Семьсот футов над уровнем моря"; с гордостью собственными и показывая эту надпись гостям, скрывая легкое недомогание. Скажем, шестьсот или восемьсот футов, может быть, и были бы для меня идеальными, но вот семьсот я переносил с трудом. (Неудивительно, что Вальтер Лейте называет меня "высочайшей прищипанной в нашем деле"; мне оставалось только напомнить ему, что и он находился на достаточно высоком уровне.)

Броккем-Уоррен на Бокс-Хилл всегда будет ассоциироваться у нас с Кэтрин Ферриер, потому что они любили его и никогда не уставали любоваться замечательными видами. Но, выбирая между ним и Бичвуд-коттеджем, я не колебался ни секунды. Тот, первый, дом был впечатляющим и довольно суровым, а во втором столько очарования, тепла, уюту.

Мне пришло в голову приобрести его, когда я уже был морально готов распрощаться с концертной деятельностью и заграничными турне: пятьдесят лет — по-моему, этого вполне достаточно для непреходящей профессиональной деятельности. Мне хотелось немного облегчить свои дни или по крайней мере постараться сменить образ жизни. Я вовсе не одержим честолюбивым желанием принять муку и испустить последний вздох во время концерта в середине одной из песен. Представьте себе недоумение цыца, которому во что бы то ни стало надо доложить: "Смерть есть хлад и тьма", а аккомпанемент уже иссяк. Такое проша-



ние с миром, не спорю, саксационно и не лишено известной доли водички. Но в этом есть один непоправимый недостаток: на следующее утро и уже не смогу прочесть заготовки газет, если они появились.

Уход на покой и отъезд из Лондона стояли на шестке дней; как прибежище для выездов мы нашли квартиру в Сент-Джонс-Вуде. В ней мы собирались жить, чтобы ходить на концерты, в театры и принимать гостей. Квартиры находились недалеко от центра.

За год мы поехали там всего три раза, так как предпочитали уезжать за город в шобор, даже самое позднее время. Поездка из Лондона в Бишуд-коттедж не составляет особого труда, и впервые за последние пятьдесят лет мы решили не иметь в Лондоне адреса для корреспонденции.

Большинство моих друзей, в особенности те из них, которые благовещали нас, одобрили наше решение отъехать в деревню на поиски покоя и незагрязненного воздуха. Лишь немногие не смогли понять нас; они не представляли себе, как можно жить на таком расстоянии от Изабеллы-Сёркуса. Соломон, хотя при первом посещении Бишуд-коттеджа и воскликнул: "Мне здесь действительно нравится!" (этот возглас до сих пор звучит в моих ушах), все-таки решил, что через два года мы не сможем противостоять прележению Лондона и покинем этот дом, как в свое время покинула Бокс-Хилл Импресарио Эмми Тиллетт, с которой я работал душой в душу почти шестьдесят лет (она обладает поподелением и внешностью женщины старше ее моложе), заинтересовываясь, чем же мы занимаемся целый день. Недавно мы спросили, как ей удается так прекрасно выглядеть. "Благодаря тщательной работе", — ответила она, мотнув суровой бровью; нам надлежало устыдиться самих себя.

Чем же мы занимаемся целый день? Терпеливый читатель, сопровождавший меня на протяжении стольких страниц, знает, что время мое за последнее десятилетие почти официально ушло со сцены не оставшись незаполненным. После переезда в Букингемшир я написал две книги, а написать книгу, независимо от способностей автора, — это занятие, требующее максимальной самоотдачи. Скажу честно, что дни, когда без заседаний жюри или поездки в Лондон, я отмечен в календаре красным. О, как они коротки! В это время я работаю в саду, шляю, слушаю музыку. Кроме того, есть ведь и наши прогул-

ки, своего рода тема с вариациями в пропорциях Дризелли. Куда бы мы ни шли, параванские жители и фермеры приветствуют нас, даже коровы на дугу не думают сторчать, настолько сроднились с нами. В одном глазе есть херефордский бык такого нрава и, насколько мы можем судить, весьма доброжелательный, но я не рискую повторять подвиг Вероники и прикоснуться к его лбу.

Дитрих Фишер Дискау, миссия приехал в Бичудкоттедж и осмотрев местность, исторично произнес: "Да, вы король". И я достаточно уважко мнение Литера, чтобы принять это высказывание без возражений. Королевство мое простиралось на два акра, больших территориальных амбиций у меня нет.

Итак, мы привратились в деревенских жителей, и в наших умах царит покой, которого мы не знали многие годы.

Не каждому такое подошло бы; юных, рвущихся к победам, это вряд ли устроит. Тот, кто хочет быть на виду при любом важном событии, будет чувствовать себя слишком сторчавшим от мира, а ко мне пришла удивительная гармония. И ведь возможным все это оказалось только благодаря тому подарку судьбы, за который и всегда, всегда буду благодарить провидение. Этот подарок судьбы — мой идеальный компаньонка.

# **Разборы и размышления**

Из книги "Певец и аккомпаниатор",  
1953<sup>1</sup>

ОТ ВСЕХ ЛЮБОВЬ ТАЛЗ  
(She Never Told Her Love)

Стихи У. Шекспира<sup>2</sup>, музыка И. Гайды

She never told her love,  
But let her countenance, 'Whore' write on a fool,  
Fence on his foolish cheek? She said, 'She'Pd answer  
On a thousand kisses, 'smile in a grief.

Она не сказала любви,  
По гнет лицеца, слыши: помы раковой,  
Имел румянец щек;  
Как изволят, безъ терен, бы в  
Кроткой и скорбей<sup>3</sup>

Эта блестящая поэма пишется с четырнадцать тактов фортепианного вступления, которые надо сыграть с бесконечной широтой и достоинством. Аккомпаниатор должен быть абсолютно уверен в себе, исполнители затем исполняются с контролируемой силой и мягкостью. Уверенность в себе позволила ему выполнить все оттенки гайдновской пометы: *Largo assai*, а сои *arrivando*. Играл вступление довольно медленно, шажок будет располагать достаточно протяженным отрезком времени, чтобы, например, в такте 5 *piatto* прозвучало отчетливо после *sforzando*, а в такте 11 криком блеснула особой красотой.

<sup>1</sup> Moore, Gerald, Singer and Accompanist, 1953.

<sup>2</sup> В русском и советских изданиях закрепилось название "От всех любовь", так<sup>4</sup> по переводу П. Михалевича.

<sup>3</sup> Цитировок из Мопсаля Вильяма к комедии "Цинцияття ночь", акт II, сцена I.

<sup>4</sup> Стихотворение перевода здесь и далее А. Паризи; английской обозначены русск: публиковались переводы.

Ex. 1 *Largo ostato con espressione*

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords. Dynamics include *p*, *f*, and *sf*. The second system (measures 5-8) continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system (measures 9-11) shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 12-14) concludes the piece. The tempo is *Largo ostato con espressione*.

Очень важно заметить все паузы, в тактах 2—5 и 12—14 певица вообще не исполняется. Эти разделенные аккорды придадут музыке особую значительность, а было бы непристительной ошибкой собрать их вместе при помощи певца. Но моим ощущением, в двух местах разрешается едва заметное *libato*; две восьмых четвертой доли в такте 6 можно продлить, а четвертую долю такта 11 стоит исполнить, не слишком уж педантично придерживаясь темпа.

Песня, по существу, начинается с такта 2; а никогда не мог понять, зачем Гайдну понравился гомогенный аккорд в такте 1; тем не менее он есть, и нам надлежит его исполнить. И играю его так, как обозначено, — с форматой, но потом делаю отчетливый разрыв, приступая к величественному ритму такта 2.

Вне сомнения, певица столь же заинтересована во выступлении, как и ее партнер; ей надо подхватить взятый темп, согласованный на репетициях, — он позволит ей пропеть каждую вокальную фразу на од-

ном дыхании, не испытывая неудобства. Певца надеется, что в такте 15 не придется ни в какой мере изменять темп. Она вслушивается во поступление и вместе с публикой проникается атмосферой этой сцены. Красивы и при вдохновляет певицу.

Ex. 2

She un-der-stand her love, she ne-ver told her...  
 love, for let her ex-press ment, like a worm in the bud,  
 feed on her ca-ress sweet;

Эти фразы выглядят на первый взгляд красивыми — они действительно кажутся красивыми всем, кроме певицы. Вследствие медленного темпа она пропеваются долго и требует жесточайшего контроля дыхания. Довольно-таки трудно сохранить устойчивость в слове "love", приходящемся на конец каждой фразы, ведь по весу это слово меньше, чем словообразующие "never told", но оно должно звучать чисто, и слушательское восприятие будет затруднено, если здесь почувствуется хоть какой-то трясоты.

Превыше всего для певицы должна быть гладкость линии, не замутненной никакими скользкими и *rolamenti*; певица должна заботиться об этом столь же тщательно, как Кизилье при исполнении медленной части сюиты Баха. Там, где вся поэма целиком состоит *legato* (как в нашем случае), певица должна неуклонительно вслушиваться в каждую пропеваемую ноту, потому что скольжение выкрадывается незаметно, и даже самые добросовестные художники могут не ощущать себе огрехи в совершаемом "грехе". Я видел выражение крайнего удивления на лице одной певицы, когда честно сообщила ей о том, что она "подъезжала" при переходе с одной ноты на другую в тактах 29 (четыренадцатая доля), 31, 35. Можно заметить, что у этих грех тактов есть одна общая черта — во всех случаях мы имеем дело с нисходящим мелодическим движением. Последние две ноты второй доли такта 32 попадают в ту же категорию; шестнадцатые только задерживают нас каждое,

Ex. 3

ра - тиско он а ми - у - не ст смил - лоу  
 смил - лоу  
 инг м. гинг  
 Смил - лоу

Возможность пропеть себе возникает для аккомпаниатора также и в тактах 24—26 и 33, 34. Приступо один из этих случаев с помощью Гайды, а в скобках два свои собственные, чтобы показать, какое нежное и вместе певное! — гайда можно здесь исполнить.

Ex. 4

(trio) (mf) (graduale slower)  
 (ritard.) (mf) (ritard.)

Группируя на первой и третьей долях такта 26 надо исполнять как можно медленнее.

То здесь, то там я говорил в своем разборе о третьей доле, о четвертой доле — к тшскому приближению и дрибегаи лишь для удобства. На самом деле во время медленного, величавого разворачивания этой песни пианист и певец должны различать и такте лишь две доли.

Исполнение песни должно занимать примерно три с половиной минуты.

МАЙСКАЯ ПЕСНЯ  
(Maidied)

Слова Н. В. Гёге,  
музыка Н. ван Бетховена, Op. 52, № 4

Wie herrlich leuchtet  
Mie die Natur!  
Wie glänzt die Sonne!  
Wie lücht die Flur!

Es duftet Blüthen  
Aus jedem Zweig  
Und rauscht fröhlicher  
Aus den Gestrüch.

Und Freud und Wonne  
Aus jeder Blume,  
O Edel, o Sünde!  
O Stark, o Lust!

O Lieb, o Liebe!  
So golden schühen,  
Wie Morgenwolken  
Auf jenen Höhen!

Du segnest herrlich  
Das lichte Feld,  
Im Blütenkranze  
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,  
Wie lieb ich dich!  
Wie blüht dein Auge!  
Wie lieb ich dich!

Sie liebt die Lerche  
Gesang und Luft,  
Und Morgenblumen  
Den Haarnadeln,

Wie ich dich liebe  
Mit warmem Blut,  
Da du mir Jugend  
Lach Freud und Mut

Как неле природы  
Красоты расцвела!  
Как блещет солнце,  
Как пышет трава!

Из каждого ветвя  
Цветов жужжит,  
И шумит веселый  
Из кустов.

И сердце хочет  
К каждой цветочку,  
О цвет, о радость!  
О сила, о восторг!

Любовь, любовь!  
Ты прекрасна,  
Как след небесный  
На облаках!

Ты благословляешь  
Чистое поле,  
Цвело-и-зеленая  
Вся наша земля.

Моя подружка!  
Ты так любима!  
Твой взор сияет,  
Как во цвете.

Моя ты любимая,  
Душа моя — песня  
И как нежность твоя —  
Роса небес.

Сколько ты любила,  
Сколько жарко ты —  
Я был ребенком  
В тебе открыл.



Zu neuen Tüchern  
Und Tänzern gibst  
bei ewig glücklich,  
Wie du mich liebst!

Две новых песен  
Сплотим с вами.  
Будь вы счастливы,  
Как и любимы!

Тот факт, что Бетховен в жанре Lied не освоил славы Шуберта и не достиг тонкости Воьфа, еще недостаточная причина для того, чтобы отвергать его как автора песен. Многие его песни — приходится с сожалением признать это — кажутся очевидными неудачами, поэтому принято считать, что этот жанр не был для Бетховена естественным способом выражения. И все же такими произведениями, как "Аделаида", "Радость печальна", "Ветичие божье в приходе" и целый "К далекой возлюбленной", каждому в своем роде, присущи величность, красота или выразительность; придающие им настоящую значительность. Они и по сей день не утратили значительности и трогают нас. Пожалуй, "Майскую песню" и бы помещен в ту же категорию, и признаюсь, что нежно ее люблю и убежден: при надлежащем исполнении она очаровательна.

Помню, как я исполнил эту песню с Александрой Тришты. Мы выбрали очень быстроту темпа исполнения занимало не более полутора минут, а ведь за такое короткое время пропелась немалый материал! Уже самой скоростью мы сражали публику шагов, и она просто не могла заметить эти радостные песни, напоминающие о золотом веке невнятности, обладает невероятной захватительностью. Простая аккордовая фактура выглядит крайне простой, но такты 19—22, шагирмер, "прожывающая" столь легко и быстро, что слушатель и не подозревает о простоте аккомпанемента.

Рк, 1

wie glänzt die Sonne, wie lacht die Meer!

Кто-то сказал: "Похоже на мелодию гимна", когда этот пассаж играл слишком медленно и слишком

плотно. Но так он не должен звучать никогда, а если это случается, значит, произведение исполняют неверно.

При очень быстром темпе петь не так уж легко, потому что слова должны звучать четко, а в каждой из первых двух строк дыхания беретем лишь два раза. (В первой строке дыхание в тактах 22 и 30, во второй — в тактах 59 и 57.) Если принять пожелание Бетховена *allegro* и считать по две доли в такте, то музыка неудержимо понесется вперед и певцу придется чаще брать дыхание. И бы добавили к бетховенскому *allegro* слова *con brio* и стал бы продвигаться вперед, считая одну долю в такте. Цифры 1—14 доступившая певичка и бы сырой небрежностью потоком; важно, чтобы этот поток захватил певичку — она должна "выскочить на ходу", без промедления. Наш автобус не остановится, чтобы дать возможность певичке сесть без суеты, — она должна "выоржукать" легко и озапно, когда автобус проезжает мимо. В такте 14 я поставил стрелку для того, чтобы подчеркнуть, что фортепиано не ждет возвращения голоса; певичка должна провалиться, нетерпение — ничего страшного, если она "вырычит" даже на такую то долю секунды раньше времени. Пожелаем ей удачи.

Ex 2

Wie lieblich leucht die Natur, wie

Певичка поет все время *legato*, все время улыбается, но при этом дикция сохраняет отчетливость, и фразы "Wie leucht die Natur" — "o Erd, o Sonne, o Glück, o Lust" полны шора и жара.

Она должна заставить нас почувствовать, как прекрасно жить на свете. Это чувство особенно отчетливо звучит в фортепианной интерлюдии (такты 38—51), где в пержем регистре слышно как бы птичья прикляе и показателны впечатлительно *forte* и *piano*.

Ex 3

Wie lieblich leucht die Natur, wie



С такта 108, чтобы помочь певцу сохранить текучесть, аккомпанирует в буквальном смысле «качет». Здесь все играет *allegro*, и, хотя динамика соответствует *piano*, а темп достаточно быстрый, и старайтесь после каждого аккорда поднимать руки как можно выше. Конечно, нет времени на то, чтобы поднять их больше, чем на несколько дюймов, но этот прием в сочетании с оттяжкой от педали обеспечивает обжаренность, интелектуальность каждого аккорда.

Ex. 4

Sie e - wig gluck lich, wie du mich -

lieb - est, wie e - wig gluck lich, wie

Вряд ли следует добавлять, что никакого *rallentando* в конце этой песни нет.

ОРЕШНИК  
(Der Nußbaum)

Стихи Ю. Мозено, музыка Р. Шумана, Op. 25

Es drüsel dir Nußbaum vor dem Haus,  
Duffig, laßig haeret er blätzig die Äste aus.

Viel liebliche Blüten stein dein;  
Linde Winde kummen, sie herzlich zu umfian.

Es hüsten je zwei zu zwei dorstul,  
Neigend, beugend zierlich zum Kusse die Hüpfelien zart.

Sie hüsten vor einem Mägdelein, des  
Dachte das Nichte und Tage lang, wüßte ich, selber nicht was.

Sie hüsten, was man versteht so da  
Eine Weile? Hastern von Brautgan und nicht zu laht.

Des Mägdelein Ländel, es lüschet in Baum;  
Selwend, während sieht es schelm in Schlaf und Traum.

Орешник у дома ссык и довер,  
Темных томных веток раскинет спонной квер.

Был в дудыл стелак донорид,  
Тыже, выже зыде коча шак ветру в лед.

Шеншакис токиви вояк лихов,  
Тынутик, жучик ласки, гурни па пачу ливот.

О дудутике все нестатиле; та  
Билорь, том, ливь, зыбыде сори, шушной? тожак шак.

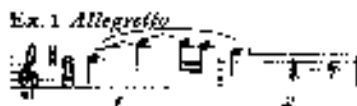
Их ливот — расив лаш ум поймае  
Оки, падаки? Шенот — о сяддиде, вето черев гот,

Орешник краше в сивых ветрыи.  
Грета, шема плаки — дудутику воп шворен.

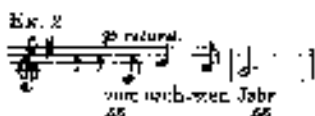
Лирика и идея орешника, нежно известное  
от дуновения ночного ветерка под окном у слышей

девушки, пытаются выдать ей какие-то слова. Девушка, томимая любовным ожиданием, не может понять смысла этих напеваний, пока наконец, после многих повторов, ей не становится ясным значение сказанного и она улыбается во сне.

Эта маленькая загадка задается и исполнителем и проходит через всю пьеску:



Мотив появляется много раз в разных обертках, но именно тогда, когда он звучит в основной тональности, желание быть понятым выражено сильнее всего. Разгадка дается лишь в самом конце, когда произносятся слова: "Пленю я свадьбу, всего через год". Но значение этой фразы в том, что и первый и единственный раз за всю пьеску певец поет ее в той же тональности, в которой ее столь часто играл пианино. Шуберт тонко и изящно показывает нам, что услышано и понято.



Задача композитора проста и изыскана; необходимо, чтобы певец и аккомпаниатор поняли смысл этой постоянно повторяющейся темы; обладая тайной, зная разгадку, они слышат и играют мягко и осмысленно.

Каждая фраза певца и ее эхо в аккомпанименте по форме напоминают истью черешку — она идет вверх, потом несколько опускается и, подобно ветке, конусом сужается к концу. Это означает, что мы даем *sfz* на входящей части кривой, и *diminuendo* — на выходящей. Тонкая трактовка придает правильное и стройное звучание фразе, но, кроме того, она позволяет певцу избежать резкого расхождения с пианистом и такте 5.

Es grü- ßet ein Nutt- baum vor dem Haus,

Получился уродливый диссонанс, если слово "Nutt" еще будет звучать, когда фортепиано переходит к такту 5. Есть два риторизированных способа избежать этого столкновения, и оба они для меня неприемлемы. Первый состоит в том, что певец приостанавливается и начинает такт 5 лишь после того, как певец уже разделался со словом "Haus", — такая мера, разумеется, приводит к нарушению стройности ритмического рисунка. В другом варианте певец резко обрывает ноту в конце такта, словно с греском отламывает ветку. Но, вне всякого сомнения, "нотным" надо позволить струиться внятно и непрерывно — это осуществимо, если певец как бы конусообразно сведет на нет слово "Haus". Согласная в конце слова может совпасть с первой долей такта 5, при том что пианино в этом такте не будет слышаться вовсе — тактым образом удастся сохранить текущий ритм. Начальные шесть тактов "Орешника" надо репетировать без конца, потому что описанная ситуация возникает в тактах 14—15, 24—25, 44—45, 48—49 и 40.

И вокальная и фортепиальная партии исполняются максимально гладко и мягко, но не за счет подтянутости; если играть слишком медленно, музыка утратит текучесть, струистость, которые важны для создания атмосферы ("neigend, beugend, zierlich zum Kusse die Häuptchen zart"). Особенно в такте 9 певец долже-

не следует за тем, чтобы ее голос не приобретал чрезвычайную плотность на высоком фидезе;

Ex. 4

er blüht wie die Blü - te: aus.  
zum Kuss - so die Mühl - stein. weht.  
S. 207 29

она должна помнить, что слово "flüßern" повторяется пять раз, на протяжении всей песни громкость не увеличивается больше чем до *mezzo piano*.

Иногда Шуман просит нас дать временное замедление; пианист выполняет это требование в тактах 31 и 49, играя соло:

Ex. 5

ritard.  
ritard.  
S. 207 31

Певец прибегает к этому приему в такте 39:

Ex. 6

ritardando  
wuss - te ach! Sel - ber nicht was.  
S. 207 39

и снова в такте 55, как показано на втором примере разбора, но каждый раз после такого *ritardando* аккомпаниатор восстанавливает текущий темп в непосредственно следующем за этими нотами такте.

Последние десять тактов песни отличаются по характеру и по форме. Это логично, потому что наконец-то мысленно сказанного поппа — в вот лаская переодели челестель. Слегка тремущее подводное течение уже больше не слышно; вокальная и фортепиальная партии умноженно затихают, после того как певец произносит: "Грэм, слыла мыща: девушку сон слорил".

## Ex. 7

Seh - neid, wöh - ned nicht es Scheid' n Schlaf und

Умно,

63 64 65 66

Любой аккомпаниатор, принимающий свою задачу в этой песне, стремится без искажающей доности свою концепцию до слушателей. Его небольшая тема (см. первый пример) тихо слышна сквозь нежные *legato* *arpeggiandi* и не должна быть навязчивой — иначе, звуча столь часто, она будет неприятно раздражать слух искусленного слушателя и станет монотонной. "Барabanить" нельзя даже в малейшей степени.

Эта досадная ошибка любима многими певцами. Рано же ее восхитительно поела Элизабет Шуман, и теперь с не меньшим успехом исполняет Ирмагарт Зеффрин.

### НАПРАСНАЯ СЕРЕНАДА (Vergebliches Ständchen)

Стихи из юнкерейвской народной песни,  
музыка Н. Брамса, Op. 84, № 4

"Guten Abend, mein Schatz, guten Abend, mein Kind,  
Ich komm' als Lieb' zu dir,  
Ach, mach' mir auf die Tür!"



"Mein' Tür ist verschlossen, laß laß dich nicht ein,  
Kutze, die zät mir klug,  
Wart da herein mit Fug,  
Weiß' und ihr vorbei".

"So kält ist die Nacht, an ewig der Wind,  
Daß mir das Herz erfrert,  
Mein Lieb erküschet wird,  
Öfne mir, mein Kind".

"Lieschet dein Lieb; laß die Bischen dort,  
Göschet sie immerzu,  
Geh' heim zu Bett, aus Ruch!  
Gute Nacht, mein Kind!"

— Дверца́ дверь, мой друг! — дверь — дверь, мой друг!  
Я всей душой — стою,  
Скорей мне дверь отвори!

На заперта дверь, и тебя не впусти!  
Меня ушла мать,  
Нару тебя дурачить —  
Мне конец придет.

— От стужа дрожу, дверь мне отвори!  
Дорог люблю до слез —  
Мой плачится плач!  
Дверь отвори, мой друг!

Пыл выжигать — тут так же, не бой!  
Стужа свой пыл стужит,  
Домой, в постель иди!  
До утра, мой друг!

И думаю, герой этой песни — мужикан, деревенщина, не стилиском отголосочный интеллекторм, — как мне вообще объяснить его малоземлячское эмигрирование? В самом деле, трудно не заподозрить, что, безгрешно проведя день за плугом, наш деревеняцкий пещак веренищ задремлет вечерком в мисный кубачок. Таким и предстивим его себе: он полон чувством прямотаки до краев, gut veramt — таким животниует его время. В подобном расположении духа он является под окошкó своей возлюбленной и ловит ее молящим шепотом, способным пропуть самое жестокое сердце,

а рыдания вошли бы во всю плотку, в результате чего девушка тут же оказывается у окна, ведь этот крик, того и гляди, перебудит всех вокруг. Мать девушки, как мы догадываемся, испытывает некоторое предубеждение к молодым людям, идущимся для бесед с конями леди в поздний час, ведь давно уже настало время сна — позже, ведь уже пять минут одиннадцатого! Мамаша, этот подремлющий страх, спит на всякий случай оставив один глаз открытым.

Важно переключившись, вытеснив в полный голос, на дуэлянке пошатнется наш молодой некатель:

Ex. 1 *Lebhaft, gut gelehrt*

Ga - bel A - bel! mel. Schatz, pa - lam A - Land zeh: Kahl,

Сразу видно, что парень злорядный и бодрый. Несмотря на всю веселость слов, в них отчетливо слышатся грубая мужская сила, и во второй строфе (когда отвечает девушка) мы поражаемся, насколько грациозно и воздушно может звучать та же самая музыка. Если предсбречь шмычками *ritico* и *ritissimo* в первой строфе, а во второй строфе исполнить все *ritico*, то получится гораздо более выраженный контраст — и здесь почитают такой подкол.

Предваряя появление девушки в окне, аккомпаниатор в такте 20, не делая *staccato*, играет мыско и палочко, на время как бы выходя в роль пианино.

Как все хорошенькие молодые женщины, героиня нашего рассказа является хозяйкой положения; она безотыбно опренивает ситуацию в матерински направляет ее в нужную сторону. Как умудренный тактик — можно даже назвать ее мышление генеральским, — девушка оставляет в стороне бурное прищисание киоши и его прищисание и любви ("Ich komm' aus Lieb' zu dir"), реагируя лишь на волюбу "Скорей мне дверь открий", поскольку считает ее более важной по содержанию. Отвечая с похвальной прямолинейностью, она говорит, что дверь залерта. В качестве *sond' de glace*<sup>1</sup> общаются наставления матери.

Несмотря на то что ее так грубо разбудили, девушка далека от дурного расположения духа и даже боуцует удовольствия, одурячает парит. Ну стрелфу, ста-

<sup>1</sup> Удар, возмущенный из милосердия ...облизнут пертту (франц.).

до бэры, надо петь легкими штрихами, подходящими для барышни, которой не хотелось бы оказаться ульпанной полторошником. В голосе должно звучать наслаждение, неизменно испытываемое любой женщиной, когда она наказывает провиннившегося мужчину.

Но посмотрите-ка, парень не так уж глуп — или, может быть, прохладный ночной воздух его отрезвил? Во всяком случае в третьей строфе он предпринимает новую попытку и жалуется на то, что мерзнет.

Ex. 3

39 \* *f* 40 41 42 \* *f*

43 44 45

*sempre forte*

46 \* *f* 47 \* *f* 48 \* *f*

Пианист здесь играет важную роль, поскольку от него исходит изображение ледяных порывов ветра и ему поручено дать представление о дрожащей фигуре. Пользуясь пиццато в тактах 43, 44, 45, а затем 47, 48 (разумеется, дается *forte*), можно добиться эффекта зыбущего ветра. Акценты на второй доле в тактах 52 и 54 (см. третий пример этого разбора) рисуют дрожь от холода, аккорды *staccato* усаживают это впечатление.

В такте 60 отказ нашему деревенскому Ромео отменить знаком *animato* перед последними двумя строчками текста, я опять-таки рекомендую отмену *forte* в такте 61, потому что девица в аккомпанементу целесообразно использовать легкий звук на протяжении всей тирады девушки.

Ex. 3

Помета *leggiero* в такте 71 имеет особое значение — благодаря ей мы осознаем, что за внешней суровостью своих нагашенной душики едла в саях скрыть довольную улыбку. Эти слова поют, улыбаясь искомид-поменту, который едва сдерживается, чтобы не захихикаль, мне придется здесь играть с более выраженным *allegro*, чем указано в нотях.

Ex. 4

Есть несколько способов петь такты 75 — 80, но предпочтительнее я отдаю следующему:

Ex. 5

Замедленная скорость в такте 75 и незначительное *tenuto* кокетицы, а восстановление темпа в такте 77 категорично и не лишено юмора. *Ritardando*, которое любят некоторые исполнители в тактах с 77 и до конца, представляется слишком прозяклым.

Вне всяких сомнений, своим *sfz* в такте 82

Брамс показывает нам, что девушка закрывает со слухом отца.

Ex. 6



Во всяком случае, так я лично читаю это место. Возможно, тут проглядывают последствия тех удивительных снов, которые позволяет себе разгадывающий юноша в тактах 83—84. Хочу объяснить читателям, которые могут понять меня слишком буквально, что я не проигнорировал ни слова ослух, припав аккорды в конце послесловия, но в моем уме они все-таки позшикают.

Макс Фридендер пишет, что в подходе к "Напрасной обрядке" Брамс предполагал серьезность, но я никак не могу рассматривать песню в этом ключе. Пожелания Брамса — исполнять "с оживленностью и тонким юмором" — определяют мое отношение к этой песне. Она должна вызывать улыбку.

### ЗАТРА (Morgen)

Слова Дж. Г. Маккен,  
музыка Р. Штрауса, Op. 27, № 4

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen  
Und auf dem Wege, den ich gehen würde,  
Wird uns, die Gäste hier, sie wieder einen  
Jüngling sitzen schüchternhaft Erb...  
/

Und zu dem Stand, dem weiter, weiterbären,  
Werden wir still und langsam niedersteigen,  
Stumm werden wir nur die Augen schenken,  
Und auf uns sinkt des Glückes stummer Sch...  
/

И являя солнце вновь, убожил я сонные,  
И на пути, куда вым делюсь день.  
Осветивших нас содрогам, как раз,  
На лоне этих сонных дивящихся дель.

И к берегам широким, к гирям обитам  
Спускается медленно и плавно с небом  
Маяк до зорю одиношь безжалостно,  
И смысл выйдете на нас молчаливо.

Я знаю, что смысл тихие и спокойные песни, как правило, рождают в исполнителях меньше всего раздумий. Акомпаниаторов я вижу больше, чем певцов: последние, едва завяжет дирижированную, шаблонную линию *legato*, начинают думать, что предстоит исполнить нечто совершенно замечательное, позволяющее им продемонстрировать блестящую технику и требующее красивейшего звука, который приберегается для такого случая. Но когда я говорил акомпаниаторам, что именно к этим песням опущусь с наибольшим вниманием, именно их обдумываю серьезнее всего, они смотрят на меня в замешательстве, а то и просто не верят моим словам. И не устаю повторять эту мысль в книге, но нельзя же твердить без конца одно и то же.

"Завтра" — одна из драгоценнейших жемчужин Рихарда Штрауса; к ней надо бы приклеить ярлык: "Стекло! Не касаться!" И это слово — рисовать лицо тончайшей кистью, передавая прекраснейшие оттенки одного тона. Никаких кричащих красок, никаких резких колористических контрастов — всего этого надо остерегаться, потому что "Завтра" написано покоем (*Adagio*), песни течет то чуть-чуть поднимаясь, то чуть-чуть опускаясь в рамках этого крупного мажорса.

Интродукция занимает чуть ли не половину песни. Обратимся к вступлению, сыграем его, все время в уме повторяя слова песни, убеждая себя в том, что мы бредем по дороге, купаемся в золотом силдлай солища, туда, где ждет любимая: там, изнывшие за руки, забыв все на свете, мы будем смотреть в глаза друг другу в невыразимой радости. Все проникнуто мажором и просветленностью.

Ex. 1 *Lungata*

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes the instruction 'sforzando' and a circled plus sign. The second system has a circled plus sign. The third system has a circled plus sign. The fourth system has a circled plus sign. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include 'sforzando' and 'p'.

Если эта музыка что-то значит для артистов, они отдадут ей всю свою любовь, все душевные силы с первой же ноты, пропитаются мыслью, что время то, которое измеряется стрелками часов, — просто не существует, и потому здесь не может быть никакой суетки. Пианист проявил бы маперность и неискренность, если бы вздумал идруг произвольнать руками ненужные пассы. Нет, его руки как бы поспе не должны двигаться — пусть у ступателей создастся впечатление, что на сцене вообще нет никакого движения. Ступая, погрузившись в себя, певца стоит как статуя, с закрытыми глазами. Легко нарушить тишину, ускорив ногу или звучащую ноту, испол-

нители часто впадают в этот грех из-за своей беспечности или самоуверенности. Победить эти слабости помогает строгий самоконтроль; в вышеприведенном примере п. крестиками указаны те места, где обрывистый строй песни столь часто и столь легко разрушается.

Можно заметить, что наиболее подчеркнута непервному исполнению последовали долгие тасты, но это касается лишь вытиснения: в дальнейшем мы увидим, что певичка может правильно следовать нотному тексту и подышать искусственно только тогда, когда нестерно играет партнер. На самом деле та доля, которую мы склонны укорачивать, должна быть продлена. Продление это лишь частичное; в своей партии певичка избегит утрирования, если его мелодия будет непрерывно "петь" и, согласно пожеланиям Штрауса, у него получится одна длинная фраза.

Фраза, занимающая такты 1—4, восходящая, и потому на перлите ее, прежде чем двинуться по нисходящей линии тактов 5—8, надо подождать; такт 8 представляет собой приятное место для отдыха — и здесь мы задерживаемся, чтобы схематически убедиться в завершении мелодической цепи. Кивается, века проходят, прежде чем мы покидаем такт 12, подготовительный по отношению к той извращенной нисходящей фразе, которая "выходит на сцену" пелому. Однако все ли длины, параболы столь изящно, образованы мелодией верхнего голоса, а не "перлетым" ее сопровождением. Выше я сказал, что мелодия "поет", это могло ввести читателя в заблуждение, потому что как раз здесь обычный "певучий" звук фортепиано желателен. Верхние долгие ноты берутся осторожно и мягко; они создают впечатление невзвучности лишь по контрасту с напоминающим арфу артедживированным и живым голосом.

В такте 16 певичка начинает повтор текста, который составляет такты 1—15, только теперь к нему присоединяется голос, в котором отчетливо звучат мысли поэта. Поскольку мы уже погружаемся в эти мысли на протяжении тринадцати тактов выступления, нас не удивляет, что певичка начинает как бы с середины фразы; это кажется естественным, единственно возможным, особенно если певичка, считая свой голос с менутом фортепиано, заставит его "прорастить" из альтового фадига аккомпанемента (такт 14). Она словно всплывает импровизированное *obligato*, накладывая его на уже знакомый нам рисунок. Певичка по-



ет ровно *ritardando* без подъемов и спусков, не прибегая ни к каким усилениям в поисках броских эффектов. Музыка — это то, что надиктовано на полном шее; она сама за себя говорит — надо только позволить ей высказаться.

Ex. 2

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen und auf dem  
Weg, den ich gehen werde, wird uns die Glücklichen  
wie wieder einen im ersten dieser Sonnenstunden den Frieden

Здесь опера-лаки крестиками указали предостережения против стремления к спешке. Певцы должны проявлять стойкость по отношению к любым признакам нетерпеливости со стороны партнерши, а рольные вокалы сопальной партии не должны нарушаться триолами фартивано.

"Sonne" в первой доле такта 15 не предполагает акцентирования; "den" в такте 17 не должно исполняться "с налета" — с торжествующим размахом. Нигде нет ни следа акцента.

В двух местах у певицы возникает искушение вылезти из "скордуна" *ritardando*: первый раз на слове "Glücklichen" (такт 19), второй на слове "wieder" (такт 25).

Ex. 3

und zu dem Strand, dem weissen weissen blauen

Конечно, гораздо легче (так это и принято) взять к этим верхним нотам на крыльях *staccato*; но если устоять против таких соблазнов, можно добиться большей красоты.

Магический конец песни, который словно устанавливает, переходя в безмолвие, не следует трактовать как свободный речитатив, что позволяют себе многие певицы.

stumpf werden wir uns in die Au - gen schneien, immer ruhiger  
 uns sieht der Göt - terkainismus Schwe - gelte

31 32 33 34 35 36 37 38

Действительно, повторяющиеся восьмые такта 32 эллипсны, но другие ноты надо сделать полнозвучными. Прежде всего, певица должна терпеливо считать. Буквально длиннее паузы в тактах 31 и 34; одноклассно не происходит, и желательно вступить, не дожидаясь истечения этих трех долей, не так-то легко противостоять. Тут нужен самоконтроль. Некоторые певцы и аккомпаниаторы так же психически боятся безмолвия, как дети — темноты. Гораздо лучше ждать слишком долго, чем слишком мало: тогда себе предоставляется возможность постепенно перейти в экстазическое молчание.

Поскольку две последние фразы имеют тенденцию к замедлению, они требуют большего дыхания. У вышеприведенном примере я указал места, где более длительное, но только надо помнить, что судорожного дыхания следует избегать, и медленно, осознанное дыхание будет гораздо менее заметно, если оно будет спокойным.

Я предложил басовый аккорд в такте 33, передав правой руке нижнее ля, поскольку оно требует от левой руки непритянутого напряжения. Что касается шестого регистра в такте 36, при небольшой руке лучше опустить ля, чем позволить себе аляповато растянуть аккорд.

Следует как можно дольше растягивать пежней-  
путью постепенно, пусть музыка умирает, превращаясь  
в шепот, а последняя каденция едва коснется слуха.

Ex. 5

### МОГИЛА АНАКРЕОНА (Anacreon's Grab)

Слова И. В. Гёте, музыка Х. Вольфа

Wo die Rose hier blüht, wo Kober von Löbchen sich winden,  
Wo die Turtelchen lockt, wo sich das Grillechen ergötzt,  
Welch ein Grab ist hier, die alle Götter mit Leben  
Selbst bepflanzt und geziert? Es ist Anacreon's Ruh.  
Fühlbar, Spürbar und Harter genüß der gutliche Dichter;  
Vor dem Witter hat ihn erlöset der Hebel geachtzt.

Здесь, где роза цветет, где лозы вокруг лиры обвиты,  
Тут же турчанка дух, и где цикада поет,  
Кто покатся здесь, богами в эскюнный щиро  
В гонцах чувных цветов? Великий Анакреон.  
Он вкушал от плодов весенних, летних, осенних —  
От ямы вышел он ныне на легкий домик.

Конечно, когда Гёте читал вступя эти простые и тро-  
гательные строки, они звучали в том же благозвучном  
ритме, с теми же ударениями, модуляциями, паузами,  
которые есть у Вольфа. Мне приятно представлять се-  
бе, что, когда Гёте писал стихотворение, в его ушах  
звучала именно эта музыка. Если певец и акомпаниа-  
тор пройдутся моей верой, это поможет им при  
исполнении, придаст дополнительные краски удиви-  
тельному, почти неправдоподобному единству слов  
и музыки этой песни. (И, конечно, понимаю, что Гёте,

скорее всего, не понравилась бы музыка Вольфа, прощая он подольше и услышь ее, потому что музыкальный вкус великого поэта не отличался тонкостью. Даже музыкальные интерпретации его стихов Шубертом оставили Гёте равнодушным. Он предпочитал опыты второстепенного композитора по фамилии Цальтер, произведения которого лично мне просто неизвестны.)

Нет ни одного композитора, который был бы столь дотошен в своих пометках, как Вольф. Среди двадцати одного такта песни лишь два он оставляет без поясняющего слова или знака, но даже в них есть указания относительно фразировки. Композитор ждет от исполнителей особой тонкости нюансировки — это ясно уже при изучении двухтактового фортепианного выступления.

Ex. 1 *Sehr langsam und ruhig (very slowly and quietly)*



Здесь все играется *legato* — пальцами, как бы приляпывая к клавишам. Ни один аккорд, ни одна проходящая восьмушка по длительности не рваны своим предшественникам, *Diminuendo* в самом начале; повышение звука вплоть до такта 2 (тем не менее надо избежать чрезмерной акцентировки сильной рукой до-диез в партии левой руки); постепенное затихание — все это требует самой тщательной игры.

Но так уж легко передать аромат роз, которым насыщены летний ветерок, при помощи прикосновения пальцев к клавишам, но, если игрок погружается в поэзию слов, игра его будет овеяна нежной и мягкой меланхолией. Пятая строка приходится на такты 15—16; я думаю об этих словах, уже когда играю выступление, потому что они не только дают мне плавный ритм — эти слова вместе с музыкой, сопровождающей их, согревают мне сердце и, надеюсь, сообщают тонкую теплоту.

Выступление подготавливает слушателей, и, когда пейзаж начинается пометками в такте 3, кажется само собой разумеющимся, что тема его связана с красотой природы (здесь и розы, и виноградная лоза, и голубка, и кузнечик).

Zart *ritardando*

Wo die Re-see-her nicht — wo Re-bee um Lor-bee küh-vel-dingen

an das Tür-tel chie-cke — wo secht das Gril-cher er gü-ter, — wechelt

*sehr laut (very loudly)*

С каждым тактом вокальной линии поднимается все выше в рвущемся озвучении вплоть до слуха в такте 6. Переход, означающий восходящую природу этих фраз, не должен усиливать звук, если не считать едва заметного *crescendo* и *diminuendo* в такте 4. Вольф знает стремление вокалистов петь громче по мере восхождения по нотному стволу, поэтому в такте 6, там, где потенциально парадоксальная пога, он пишет "очень тихо".

Образ листьев, нежно шелестящих под дуновением легкого ветра, возникает в верхнем регистре фортепиано (третья и четвертая доли каждого такта в последнем примере), но особенно подчеркивают его не следует.

На словах "wechelt ein Grab ist hier" (3 строка) — при помощи *ritmo* на фоне *ritardando* аккомпаниментиста — певцу будет легче обрести "темный" тон удивления, если он послушается явный регистровый контраст между высокими аккордами в такте 6 и низкими в такте 7.

Нас охватывает восторг перед обиталищем красота, столь щедро высканшим богами. — Вольф передает это настроение синкопированием в тактах 8—9. Синкопы — опасное место для исполнителей, тут им надо быть осторожными. Энтузиазм и энергичность — это одно и то же.

welch ein Grab ist dies, das - al - le Got - ter mit Le -  
 - be - sen schön te - pflanzt - und ge - ziert?

Если ноты, помеченные крестиками, будут акцентированы, то утратится контрастный настрой песни. Будьте на страже! Маскируйте синкопирование втрой *legato*; помните, что на слово "Leben" хоть и приходится самая длительная нота в песне, звучность ее не превышает *mezzo forte*; пойте всю фразу от одной восьмушечной ноты (такт 7) до другой (такт 9) на одном дыхании, (последняя рекомендация представляет собой трудную задачу — если это не удастся, дыхание можно взять после слова "Götter".)

Со своей стороны пианист, заботясь о том, чтобы поддержать своего партнера в тактах 8—9, должен все же избежать удиряка эффектов; намек на акцент нельзя давать нигде. Игра должна быть абсолютно гладкой. Лучше, чтобы *mezzo forte* было недоуtracted, чем переиграно.

В тактах 11—12 звучит ответ (четвертая струна стихотворения).

Ex. 4

Пауза после слов "Es ist" (лир. 11) это немое свидетельство благоговейного молчания певца. Паузе отдается целая доля, и, хотя здесь необходимо взять дыхание, никто не должен догадаться об этом: вдох надо сделать незаметно, не шевеля губами. После произнесения последней согласной в слове "ist" губы остаются слегка открытыми: это дает возможность сделать нужный вдох; любое движение лица нарушит волшебство. Слова "Anaklons Reh" произносятся тепло: певцу дается полная свобода, лишь бы только *ppp* аккомпанемента ему не мешало.

Хотя "завязка" в конце такта 12 принадлежит не Вольфу, небольшой разрыв перед началом последнего отрезка густощеи. В этот миг молчания то же очарование красоты окружающей природы, которое захватило исполнителей в начале песни, снова берет над ними власть — с той лишь разницей, что наслаждение теперь обогащено опытом. Сравните такты 15-16 (пятая строка стихотворения) с тактами 3-4.

Затем с невыразимой нежностью пропеваются последняя строка:

Ex. 5

Дыхание надо брать после слова "Winter", а не после слова "Hügel". Пауза в одну шестнадцатую должна быть соприкоснута, потому что она делает слово "geschützt" нежным и запричитанным, а дыхание исполнило бы его смысл.

После этого в тактах 18-21 аккомпанемент становится. Чтобы достичь долгого *finitissimo*, pianисту не следует играть слишком тихо в такте 18. И наконец,

каким образом правая рука может помочь левой в финальном басовом аккорде; последний не надо растягивать.

Ex. 6

Эта фортелившая полифония наскоро "берет нас за руку" и уводит прочь. Мы уходим в незнакомой, то и дело оборачиваясь назад (затитованные ноты верхнего голоса в такте 20), чтобы еще раз взглянуть на место упокоения поэта.

## В ТИШИНЕ (En sourdine)

Стихи П. Верлена, музыки К. Дебюсси

Calmes dans le demi-jour  
Que les branches hautes font,  
Pénétrons bien notre amour  
De ce silence profond.

Calmons nos âmes, nos cœurs  
Et nos sens extasiés,  
Pénétrons les vagues langoureux  
Des pins et des albatrosiers.

Мнея средь зыбких теней,  
Брошенных крапней рожной,  
Есть-ль любовь сияет  
Сладким немым типичной.

Целый дубняк растерзанной мной,  
И сонливо все разошлось тут,  
И дух любви омышился  
В зыбкую пень обманит,



Ferme tes yeux à demi,  
Croise tes bras sur ton sein,  
Et de ton œil embourbé  
Chasse à jamais tout dessein,

Jabotéousny pamyat  
Au souffle heureux et doux  
Qu'il vient à tes pieds rider  
Les ongles de gazon roux,

Et quand, solennel, le soir  
Des cœurs noirs karibou,  
Voix de rotte désespoir,  
Le rossignol chante.

Ты виле полуоткрытой,  
На груди руки скрести,  
Мгновен возвращенных зорей  
Длин ищи вывети.

Путь к нам сойдет пестрок  
И, нежно нас укажи,  
Пыль-чужбей у юных ног  
Вздох крылатых трав

Коль-тошноту поет,  
Крепись, ночь-рабочая,  
Души похрипых друг,  
Или-отечкой-защит.

Всегда увлекательно и поучительно сравнивать различные музыкальные версии одного и того же стихотворения. Скажем, в стихах Джона Фитчера "Сон" Айвор Герни обнаруживает мучительное беспокойство, а Питер Уорлок — безбрежное спокойствие. Шуман смело бросает в воздух звук своей песни "Когда по Пляцетте" и ловит их со смехом, а то время как Мендельсон прикладывает руку к сердцу и всем своим видом выражает нечто противоположное. Две версии одной из "Испанских песен" Гайбеля и Хейзе, созданные Брамсом и Волфом, демонстрируют столь же разительный контраст. Брамс подложил слова на мелодию старинной колыбельной "Иосиф, Иосиф, милый мой", в которой Святая Дева указывает по рукам младенца, Хуго Вольф сожалеет больше таинственно обращает на лобный шепчет и качание пальмовых ветвей. Им шепчет страх, что они забудут шпатель дитя. Нам следует как можно зорче всматриваться в эти контрасты — они дают ключ к уму и сердцу композитора; умело сравнивая их, мы видим, что там, где один композитор только предпочтения какому-то широким мысли поэта (более не обязательно властно привлекая наше внимание, а, может быть, наоборот, рождающая палец к губам с просьбой хранить тайну), другой эту самую мысль, уводит на второй план и выносит на поверхность совершенно иную поэтически идею.

Эти мысли пришли мне в голову, когда я изучал песню "В тишине" Дебюсси и сравнивал ее с произ-

исшедшем того же названия, сочинителем Форэ. Последняя строка этой утопченной лирической миниатюры овладевает мышлением Дейюсси, он показывает нам птичку-соловья в первом же такте аккомпанементов и оставляет ее на протяжении почти всей песни, а голос певца использует как *obbligato*.

Ex. 1 *Réponse au chant* Debussy

*PP Doux et expressif*

C'est sur dans le ce-nt-jour Qui les

leur chez lui - re-ek font, Ré-mi-tions Les sont

... шны Де-ев-и-ле-се про-сод

Solo part for Piano

Выдохновенный воист в полузабытии и слышит неутомляющий вост пища (в фортепианной партии).

Ударения дают словам смеловые дуэты, но не уменьшают крайней томности настроения, томности и размягченности, которые сгущаются особенно очевидно рядом с полнотой звука у Форте (см. следующий пример).

Порывистость, которую не может свести на нет авторская рекомендация *dolce*, еще более усиливается пугливым шепотом, поскольку в нем звучит страсть, едва сдерживаемая в рамках приличий (см. последние строки следующего примера).

Cal ... dans Je de-til-

Solo part for Piano

... yre Qui les branc

Solo part for Piano

*And.*  
 PE-mi-tru-a, li-zu, nu-tru-a, mi-er.

*p* *pp*

Ex. 3 *Andante* *And.*

Her me the year A thine  
 Com' ce ark heat sur the sea.

*p* *pp*

В этом отрезке разливается пламенный, трепетный, благоговейный страсть Форте — те же самые строчки на Дебюсси подобног действия не оказывают.

Ex. 4 *Debussy*

Ec-ce tu-um a di-vo Spi-ritu

*Delicatissimo!*

Deu sur tuo celo,

*f* *pp* *mf*

Здесь мы видим любовника, стору нет, искренне увлеченного, но уверенного в том, что призыв его не останется тщетным: тихо двускупный аккомпанемент — не что иное, как перчатка ласка.

В тактах 18—31 соловей у Дебюсси молчит, но это место в целом удачное: зашарошьная слух, мягко шуршат в аккомпанементе травы и листья.

Ex. 5 *Le Minuet d'oise* Debussy

Et le minuet d'oise

qui ne va-cet et dola

Настроение столь умиротворенное, что нарушить его может разве только нежная жалоба соловья перед наконец обрывается к пику во фразе, не расширяющейся в памяти слушателя еще долго после окончания песни.

Ex. 6 *Voix et l'oiseau* Debussy

Voix de ma-tre de-ven-pati, La ma-tre



Восхитительно! Наконец-то, после длительного медитативного полутона, который иногда даже кажется скрытым от слуха фортепианной партией, голос измывается вверх над аккомпанементом. Здесь сокрыт *legato*, но Дебюсси "вскрикнул" голос резко вверх, сделал эту фразу эмоциональной кульминацией. А вот у Форе кульминация совсем в другом месте; наибольшая звучность дается в фразе "Когда темноту вокруг, // Красуясь, ночь рождает"; здесь у певца — широкое мелодическое движение, а фортепианное сопровождение напоминает величавое звучание органа.

Обе песни требуют самого тонкого обращения; у Дебюсси небрежное, беспечное исполнение фортепианной партии заставит певца увеличить звучность, и это разрушит ту атмосферу сонного покоя, которая нужна композитору. С другой стороны, певец, поющий слишком громко, заставит пианиста играть резко. При спокойствии и сдержанности обоих партнеров, при их внимательном отношении друг к другу оба голоса будут ясно слышны.

В средней части песни, в тактах 18—31, певец получает менее подцензурную роль, но ему по-прежнему надо заботиться о том, чтобы вокальная линия была глаткой; пианист здесь едва касается клавиш. Надо как следует выучить такты 29—30 — изящество переходного пассажа полностью исчезает, если не добиться совершенной интонации: ноты должны быть отделаны с любовной тщательностью при полном соотнесении *legato*.

## Ex. 7

Qui vient à ces pieds ca- dé: les au- des de pa- ri-

*Solo voce*

*Poco mosso*

29

30

При правильном педальировании аккомпанемент будет стоять же шашным, как и вокальный шашня. В пред-последнем примере голос парит с прозрачной чистотой, и мы жадно вступаемся в ностальгические аккорды на последних слогах слов "bénezroît" и "sval-teta".

Как я уже говорил, изучение песни Форе позволит вам более понять мышление Дебюсси воирести или как раз благодаря огромной разнице между этими песнями, если и в чем-то и предпочитали вершню Форе, то вовсе не собираюсь худить сочинение Дебюсси — его приятно слушать, петь и играть, и слова в нем волшебство соединены с лотами. Такой коубища чувств, как у Форе, здесь, может быть, и нет, но песня все равно очаровывает нас.

ОБ АННЕ, ИГРАЮЩЕЙ НА СПИНТЕ  
(D'Anne jouant de l'espinette)

Слова К. Маро, музыка М. Равеля

Lors ce je voy encor la bouffée,  
Jouer un bon point de la ligne des Dieux,  
Et que sa voix, ses doigts et l'espinette  
M'ont un jour baigné d'eau et d'oiselets,  
J'ay du plaisir, et Cœurilles et Cyeuls  
Plus que les ans en leur gloire immortelle  
Et autant qu'en les je baignai, j'entends  
Dès que je pense être un peu aimé d'Elle.

Вот я вижу лезать на струянке это,  
Вигрушу оживившая струя!  
Тонко ее, неслышно и звук слышен  
Дружно ведут садовника и журу.  
Зренье и слух мир устал несут внутри,  
И — как святой, торжественно помыслил.  
И, как святой, с торжеством уму.  
Если любовь хоть чуть-чуть ко мне.

Поньзи оказал, что легче всего на свете изметалить огромный современный концертный рояль звучать как спинет. Но Равель сделал аккомпанемент к этой песне столь крупным и так умно подобрал tessitura, что создать такую иллюзию оказывается вполне возможно. Кто-то предлагал использовать для исполнения этой песни настоящий спинет. Трудно вообразить нечто более далекое от замысла Равеля! И представляю себе, какая первобытная скука бы воцарилась! Нашему современному роялю под силу такое широкое разнообразие колористических оттенков, что можно черпать огромное удовольствие в поиске звучаний, похожих на старинный инструмент. При этом удается сохранить что-то от богатства и тонкости тона, которые не может обеспечить ни один спинет. Только используя педаль, которой требуют некоторые из фраз legato, можно добиться этой цели. "Tous deux"<sup>1</sup> — указание для вокальной партии; как бы ни был резок аккомпанемент, он должен всегда быть грациозным за счет мягкой педали; Равель подарком пишет "en sourdine"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Двое, вместе (франц.).

<sup>2</sup> Шепотливо (франц.).



Ex 1. Très léger et d'un rythme précis

The image shows a musical score for a piece titled 'Ex 1. Très léger et d'un rythme précis'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Allegretto' and includes dynamic markings 'p' and 'f'. The second system has a 'Tutti' marking. The third system features a 'Crescendo' marking. The fourth system includes a 'Pizzicato' marking and dynamic markings 'p' and 'f'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is characterized by light, rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

Попробуем сыграть шестнадцатые *sixte*. По-  
 иногда необходимость мелодического подъема и спус-  
 ка заставляет исполнить это предписание: см. такты  
 3, 4, 5, 6. Было бы невозможно имитировать пожелания  
 Равера *legato* без расчетливого использования педали  
 даже оверзастательные мелкие изгибы в такте 6 вполне  
 бы без педали сохранили. Что касается последней доли  
 такта 6, то педаль, и вообще, полагать лишь одна слыш-  
 ное эхо этих четырех нот, потому что они играют  
 тончайшим *tutti* и едва слышны высоко в верхнем  
 регистре такта 7. Этот аккорд, безусловно, был напи-  
 сан скорее для левой руки, чем для правой, чтобы со-

удалось впечатление, что он играет пиццо, как на струне арфы. Я думаю об арфе, как бы пиццо беру аккорд, потом поднимаю руки над клавиатурой.

Поэти как я *obligato* голос вступает на октаву ниже, чем Фортепиано, которое более или менее точно повторит рисунок интродукции. У певца нет никакой охоты раствориться в аккомпанементе, потому что вокальная линия должна неизменно вытравиться *legato*.

Ex. 2 *Trois voix*

Lors que je voy en sa che la beau-té de son Oeil et les points de sa Paupière des Étoiles, Et que sa voix, ses yeux et ses sourcils me font voir un monde de gloire et de beauté.

Певец избегает в означенную ошибку, если сделает шестнадцатые "détaché"<sup>1</sup>; кто угодно может спеть их так. Хорошее дело, они исполняются достаточно быстро и дирижер отточившую дикцию; но все их очарование произойдет в полной мере, только если достигнется гладкость линии. Посмотрите на такт 11 с его *crescendo* и *decrescendo*; если не соблюдать волею композитора, пение здесь может стать просто невыносимым. Короче говоря, означенная линия должна характеризоваться твердостью и весомостью, но даже все время обязано оставаться мягкой. Одно не противоречит другому.

Хочу обратить внимание певца на фразу, в которой от *ritando* переходят к *ritto* (но не зрелище, чем *ritto*) в тактах 15--16.

<sup>1</sup> Гашеппингем (франц.).

Ех. и

Et tant qu'est-ce que de-vien, glo-ri-ous Dès que je re-vien-ai

В октавном скачке с верхнего соль-диеза, исполненном *fortissimo*, которое производит сильное впечатление (особенно если еще исполняют иллюстри). Немного замедляется темп, чтобы дать время певцу для такого эффекта. А на словах "Dès que je reviens est-ce un peu d'être d'elle" ("Если любовь хотя чуть-чуть во ста-ну") фортенинно подхватывает мелодию певца на октаву ниже вокальной партии, что придает словам особую нежность.

Песня кончается в том же стиле, как и началась, последний исполняющий звук является повтором щипкового аккорда, которым мы начинались в начале.

## ЛУННЫЙ СВЕТ

(Menuet)  
(Clair de lune)

Слова В. Вердана, музыка Г. Форе,  
Op. 46. № 2

Votre âme est un pays choisi  
Que tout le monde désire et n'ose saisir  
Jeu de l'œil et d'amour et d'orgueil  
Toutes sous l'air déguisé des fantasmes.

Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie ouverte,  
Ils n'ont pas l'air de penser à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune.

Au clair de lune triste et beau,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau mêlés parmi les arbres.

Твоя душа — изысканный сад,  
Где пастуху котен малое и комедиантом,  
Что пастухот, струны гитары, терзает  
Грустно срьдц нестрою шнщой в бонзох,

И, те кнпорный нестрою паг,  
Ноде у падет и веридеть себе сам,  
Она поверит в ое слде не мого,  
Синдш рокоз гезан и струнам слогом.

И тмкн друтой дел гмо обмкн,  
И плцы грлыт, на ветках выгаса,  
И шана сдрогаетс филтан —  
Тогтан гн анх, и вразкрякой чане маян.

При исполнении такого романса, как "Прекраснейшее из деревьев" Джорджа Баттеруорта, мне кажется, индивидуальность певца может сыграть решающую роль в создании обшей атмосферы песни. Певец может пустить и ход воc свое воображение, максимально провить понимание колорита, чувств формы, поэтическое чутье. Баттеруорт дает исполнителю большие права — разумеется, при условии, что доверие его не будет подпользоровано по тому, что исполнительская свобода не выйдет за рамки хорошего вкуса и музыкальности. (Певцов, лишенных этих качеств, вообще-то и слушать не стоит.) Но я думаю, есть и другой род музыки, которой надо дать возможность самой говорить за себя, игнорируя слишком яркой исполнительской индивидуальности ей только повредит. Как раз к этой категории и принадлежит "Лунный свет" Форе.

Загипнотизированный очарованием этой песни, самый добродетельный певец испытывает искушение напичкать звук излишней теплотой, расклевывать гласными излишние подъемы и спуски в музыке, выделить какое-то слово и поставить под ударение какую-нибудь ноту. Для большей части песни требуется *voix blanche*<sup>1</sup> и максимальное *legato*, на которое только способны певец и пианист. Слушая "Лунный свет", мы хотим забыть о том, что этот романс для нас "интерпретируют". Здесь нет места ни для каких личных идеосинкразий, поэтому темна надо придерживаться очень строго, исключив самую идею *rubato*. Короче говоря, петь

<sup>1</sup> Белый звук (франц.)

надо помни без выражения, потому что, сколь это ни парадоксально, только при таком исполнении песня установится по-настоящему выразительной то есть точно передает смысл, заложенный в ней поэтом и композитором.

Форте, как все крупные авторы вокальных произведений, придает аккомпанименту то же значение, что и голосу, — в "Лунном свете" мелодия часто ведется фортепианной партией, а на долю певца приходится *obbligato*. Очаровательная фортепианная партия не ставит неразрешимых проблем перед аккомпаниатором, потому что написана очень удобно для пальцев, но она требует чуткого отношения. Настроение и темп задается и интродукцией. Играет, я думаю о луне, которая своим холодным светом серебрист бесшумно движущихся тащорок в мисках. За исключением тактов 7 и 8, где есть незначительный подъем и спуск, звучность должна оставаться ровной на протяжении всего выступления.

Посмотри на *legato*, швабису следует промолчать величайшую заботу о том, чтобы певец не приходила к расплывчатости очертаний и чтобы в верхнем голосе была ясная артикуляция. Левая рука осторожно аккомпанирует мелодию "исаццзыша" после безакцентной доли. Еще раз подчеркну, что вступление (включая нисанс в тактах 7—8) исполняется в строгом темпе.

2. 1. *Andantino quasi allegretto*

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino quasi allegretto". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system includes a piano introduction with a 7-measure rest for the voice. The second system includes a section marked "more forte". The score is written in a key with one flat (F major or D minor) and a 4/4 time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together.



Надсечь, певец не обидится на меня за то, что я говорю, будто его партия представляет собой *obligato*. Мне, может быть, удастся реабилитировать себя в его глазах другим утверждением: со всей твердостью заявляю, что задача у него куда сложнее, чем у пианиста. Ему надо сохранить чистоту и безэмоциональность тона, а звук должен быть неточечным, как бы бесшумным, литься ровным потоком через все длинные фразы; слова, требующие почти жеманно-утрированной артикуляции, не должны вступать в конфликт с общей *legato*; с другой стороны, стремление к гладкости не может ставиться под угрозу отполированной лезвием дикции. Внимательное вслушивание в текст оградит певца от желания утрировать небольшие *staccato* и *diminuenti*, применяемые Форэ весьма экономно. В самом деле, в вокальной партии есть определенная доля *massiveness*<sup>1</sup>.

Все это надо осуществлять с абсолютной свободой и раскованностью; во всяком случае, именно такое впечатление должен производить на нас певец.



Когда певец поет вышеприведенную фразу, мы должны чувствовать, что он "выскакивает" в нее без всякого усилия. Было бы очень просто дать *staccato* вплоть до этой верхней ноты, но фраза имеет пометы *dolce* и *ritissimo*, и чем и заключается ее трудность. Певец ведет ее размеристо, так, чтобы мы и не догадывались о концентрации сил, столь часто сопровождающей эту же ледяную ноту или начию кульминации; контролируемое выражение лица, индивидуальность тона должны соответствовать исполнению этой фразы.

<sup>1</sup> *Massiveness* (франц.).

Видно, что Форэ хотел бы внести голос и музыку такта 12 как бы незаметно. Певцу надо вступить без напряжения, так мягко, будто он уже пел в предыдущие такты, но мы просто этого не замечаем.

Ex. 3

Voilà, voilà, voilà un peu de soleil.

При всех обстоятельствах слушатель не должен по движению губ или вздымающейся грудной клетке узнать во время тактов 11 и 12, что певец скоро вступит (на его месте заставую бывает написано: "Выходите! Я начинаю петь!").

Только в такте 16 композитор уходит от строгих восьмушек и шестнадцатых и вводит триоль в третьей доле.

Ex. 4

Que suis-je avec ces yeux si beaux - ma - que

Это вообще единственная триоль во всей песне. Я обращу внимание на этот факт потому, что некоторые певцы совершают ошибку и поют слова "maître vaillant" (см. второй пример этого разбора), как если бы там тоже была триоль.

Странным образом зачастую слышишь великоленно исполненную триоль на словах "maître vaillant", то есть там, где ее не должно быть, а триоль такта 16 оказывается непреодолимо сложной.

Замедленно темпе при окончании вокальной партии нежелательно; лучше же не следует давать обычного *ritardando*, завершая постепенно. Эта "незаметность", которая может показаться несомыслимой с характером музыки, только усилив фантастическую природу произведения.

К. П. Poco f. & c.

Let grands jets d'eau courir sur

Les \* jets \* d'eau \* cour \* rit \* sur \* les \* jets \* d'eau \* cour \* rit \* sur \*

66 67 68

69 70 71

Линии "Лунного света" нельзя назвать ни броскими, ни яркими: они отличаются холодностью, отчужденностью, строгостью, но оставая места для малейшей безвкусыты. Это песни, наполненные тусклым мерцающим, умиротворенной красотой.

## БЕЗМОЛВНЫЙ ПОЛДЕНЬ (Silent Noon)

Стихи Д. Г. Россети, музыка Р. Воан-Уильямса

Your hands lie open in the hot, dead grass,—  
 The finger joints look through like rose stems  
 Your eyes smile naive. The pasture gleams and gloms  
 North following skies that scatter and unsets.  
 All round our nest, in, as the eye can miss,  
 Are golden kinsey-fields with silver ooze  
 Where the row parsley skirts the bay-thorn hedge.  
 The visible shines, all as the hour glass.

Deep in the sun-ashed rowls the day-daily  
 Hangs like a blue thread knosed from the sky:—  
 In this wing'd hour is dropt to us from above.  
 Oh! sing we to our hearts, for dearthless lover.  
 The close-sung-piped heart-kindle to men  
 When twofold silence was the song of love.



Река ж-я лежит в гране как гроздь.  
И каждый кенек пятац — это цветы,  
Пеней и глыбы. Целуют друг в рот,  
А обаяка то истрень лоски, то врозь.  
Вот же, кель ты глыбы, рожькошь  
Кауэспит зотото таймон аныт,  
Бодрышник расквита укрить.  
Тут зрима тышь, как оводка оль.

Вот страсти, сквозной пролив осок,  
Наша аз злино поахтом с ахот  
Крыль тыи зоточе нам злыих дан.  
Прижмет к сердцам, без смертии дор тилжук.  
Принималую з нам тышну дывеую —  
Ведь неи по-кой был страстиа овок.

К сожалению, у нас в Англии эта прелестная песня слишком популярна — ее можно слышать с шубертовской "Чернядой". На свете, наверное, живет не одна сотня певцов, исполнивших не одну сотню раз "Безмолвный полдень" на публике; они знают песню вдоль и поперек, как свои пять пальцев. К сожалению такой популярности не стоит, потому что она приносит песне неособую любовь, но и популярность кроется вот какая ошачность: неинтересность, бездумность со стороны исполнителей. И пеликом и подпосраю за то, чтобы дать музыке говорить самой за себя (эту мысль я не раз повторял на страницах книги), но я ни разу не замкнулся о том, что в какой-то момент певец может позволить себе забыть о собранности, критическом отношении к самому себе. Певцы бывают самоуверенны, невинно от качества своего голоса, зачастую они свито убеждены в том, что стоит только открыть рот — и произойдет чудо. Тот факт, что большинство слушателей знает песню почти так же хорошо, как исполнитель, должен заставить воца песь с максимальной отдачей.

Тем, кто убежден, будто английский язык невыносим в пении, я предлагаю "хорошую дозу" "Безмолвного полдня". Глазные и лирические согласные — наслаждение для голоса. Эти дружелюбные удивляют покышную дышю, дышю благородной широты, если и исчезающую вообще в произведениях Ноан-Уильямса, то лишь ненадолго. Вылевал их, певец чувствует гордость за свой язык. Эти звуки пьют с

собой вдохновены! насколько это они выжимают песня, зависит от тонкости его вкуса.

Атмосфера "Тяжелого полдня" — ясность и умиротворенности. Песня предъявляет вполне однозначные требования к вокалисту со вкусом: певце должно быть гладким, дикция четкой. Но тонкий художник с большим опытом и без напоминания, без осознанного усилия выполняет эти требования; для него невозможно спеть эти фразы *non legato*, потому что тогда артикуляция станет небрежной. Слушал Хейрли Нэнси или Харолда Уильямса, можно убедиться в том, что они делают нечто большее. И бы сказал, что они сосредоточены на поиске точнейших звуковых градаций.

Все их *crescendi* и *diminuendi* вводится очень тонко, так что звучит тактово 4 и 5, 7 и 8 лица, еле заметно поднимается над общим *mezzo forte*; *pianissimo* на словах "Your eyes" дается не *sabito*, а подготавливается постепенным снижением громкости на слове "blooms"; более выраженным *crescendo* вплоть до *sfz* "smile and shine" опять-таки достигается весьма постепенно. Эти певцы трактуют всю песню как бы инструментально, вокалы были, даже вслух иногда представляли себе, что ее играет скрипка. Музыка не должна вызывать удивления, а тем более встревоженности вследствие бурных контрастов или резких акцентов; никаких углов, острых дощаров: "сглаженная гладкость".

Ex. 1 *Largo sostenuto*

Your hands lie a pea in the long fresh grass. The fire  
prints look through like so as blooms; Your eyes smile print.

Но будем думать, что эти вокалисты легко выполнить: фразы протяжены и должны интонироваться ровно. Когда мы слушаем певца, утрирующего ясность, громкоголосого Дедмон на Осеу, мы не только сожалеем об отсутствии у него вкуса, но и печальнее сомневаться в правильной опоре дыхания. Часто на моей памяти такая трактовка уничтожала красоту самых лучших голосов, еще когда певцы фактически и не

бачивалась — виное: была мотрая волна звуков в *sempit* тактов 4 и 7, после которых следовали соответственно резкие *diminuendi*.

Кривизны эффекты, о которых и говорим, двойные ужасны, если к ним добавляются растяжки гласных, и бы хотел отметить, что два "я" в словосочетании "eyes smile" (такт 10) не разделяются — как я решил они звучат несделанно, так они поют и в песне.

Существует тенденция делать некоторые из восьмьюшек в этой песне слишком плотными, но это придает музыке нежелательную прижимку. Не отклоняясь от заданного *largo sostenuto*, не уминая вырванной серьезности, эти восьмые должны быть гибкими. Вторая восьмьюшка в такте 3, певец думает о слове "open"; в такте 6 — о слове "through". "Заблажище вперед" прилетает музыка движомии без внешнего убыстрения темпа. Менажно, насколько медленно исполняется музыкальный кусок — в нем так при итаче должна быть мера. Пещу, хорошо ориентированному в тексте, умекшему заглянуть вперед, будет нетрудно избежать вдоха в такте 57.

Он задержит звук в паузе, но, повторю, дыхание не возьмет. Если он не в состоянии свезь огромную фразу на едином дыхании, то лучше вить его по слову "So" (такты 53—54), и здесь певцу может помочь аккомпаниатор, если он понимает, что две восьмьюшки в фортепианной партии (первая доля такта 57) не "оканчиваются петарическим сном", а движутся вперед, подгоняя друг друга.

Ex. 2

So — this winged hour is draped from him a lust...

53 54 55 56 57 58

Это "понузание", исходящее от аккомпаниатора, играет большую роль во всей песне, даже в ее разорывающей части.

Ex II *Quasi recitativo*

Deep in the sun-search'd grounds the Am-gun-ty large  
 like a fine thread has ruff from the key:

*pp ma cote*

40 41 45 46 47 48 49 50 51

Алек Робертсон, один из самых тонких музыкантов, задох я только знаю, настаивает на том, чтобы эта часть была исполнена по одному дыханию, и я соглашусь с ним; да, такой подход сделал бы интерпретацию идеальной. Действительно, если рецитировать слова, смысла в этом не будет никакого, хотя паузу не понадобится; пауза для законченности легких. С другой стороны, желательно ли петь этот рецитатив в быстром речевом ритме? Сознаюсь, я бы предпочел, чтобы это место пели с огромным спокойствием, а паузу для неторопливого вдоха делали после слова "thread"; дыхание и по смыслу должно быть неторопливым, если вспомнить о тяжести стрелы безжизненно провисшей в воздухе, окруженная тяжелой типичной. Но в тактах 46, 47 аккомпаниатор не должен безжизненно пошевелить, ему следует по-прежнему легко и быстро "плыть" вперед так, чтобы в конце дороги появился певец.

Сопереживание о пластичность рассмудшек шипит со всей торжественностью сообщает куплике в начале песни. Интродукцию можно было бы исполнить следующим образом:

Ex. 4 *(soft)* *(forward)* *(soft)* *(strong)* *(soft)* *(forward)*

Музыкальный пример Ex. 4. Две системы нот (верхняя и нижняя). Динамики: *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*. Темпы: *Andante*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*. Инструкции: *Andante*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*. Под нотами указаны ритмические знаки:  $\text{p}$ ,  $\text{f}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{f}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{f}$ .

Но и из всех сих чому внушить исполнителям, что всего этого можно достичь, избавил публику от излишних волнений: слушатели не должны догадываться обо всех удивлениях исполнителей.

Такты 19—22 и 30—34 надо тщательно отретировать. Композитор ясно показал, какая нота должна превашировать над всеми остальными в аккорде.

Ex. 5 *Poco più mosso* *Andante*

Музыкальный пример Ex. 5. Две системы нот (верхняя и нижняя). Динамики: *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*. Темпы: *Poco più mosso*, *Andante*. Под нотами указаны ритмические знаки:  $\text{p}$ ,  $\text{f}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{f}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{f}$ .

Технически это непростое, потому что аккорды не растягиваются (как пугливо это звучало бы!), но было бы музыкальнее (и при том удобнейше) сыграть акцентную ноту *prima* остальными. Я пришлю здесь шпичкатуру ради акцентной ноты; она будет "превашироваться", чуть-чуть превашируя над остальными, если палец слегка задрет.

Сомневайтесь, что найдутся песни, которые наши публики любят больше, чем "Безмолвный подвиг". Ваш Уильяму ушлось связать нечто поистине прекрасное. И сохранить эту красоту доверено певице.

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга эта написана по воле сердца, по велению любви — любви к Францу Петеру Шуберту. Я просто не могу уйти от него, на сломе дней все чаще и чаще обращаюсь к творчеству мастера, про которого Артур Шнабель сказал, что он из всех композиторов ближе всего к Богу. Никому не удалось выразить себя с таким неправдоподобным отсутствием искусственности; его песни столь непосредственны, что процесс ее "переноса" из головы в рукопись без утраты свежести и шипящего прозата представляется чем-то магическим. Сердце Шуберта было наполнено музыкой, и ее абсолютная стихийность, непреодолимая естественность и врасная выразительность влекла душу ввысь. Пудные часы за чистым листом в ожидании вдохновения, равно как и мучительные потуги вместить идеи в стройные пропорции, — все это было ему неизвестно, потому что идеи разрастались и цвели, как пышные травы по берегам обожженного Шубертом ручья.

Мы снова и снова наслаждаемся мелодиями разных композиторов, но у Шуберта мелодия получила особое значение, беспрецедентное по глубине и тонкости. Какой бы она ни была — скорбной или веселой, умиротворяющей или возбуждающей, — мелодия шлет с неизменной срочностью, "лабушки" ритмиче-

<sup>1</sup> © M. A. G. Smith, The Schubert Song Cycle. Harlow, Hants. London, 1975.

ским напором и подлинностью. Она живет благодаря изобретательным поворотам, которые лишь на первый взгляд могут показаться Несоблюдениями, а при более внимательном рассмотрении оказываются неизбежными. Шубертовская мелодия сама по себе есть сочетание со свободой и разнообразием колорита, идущее от "мелодней слов" и ставящее эту последнюю стрившимся.

Кто более непосредственно, более широко, чем молодой мальчик в "Любовлетстве", полагается на судьбу, задает извечный вопрос: "Любит ли она меня?", и постулет, что "цветы и звезды не смогут ответить"?

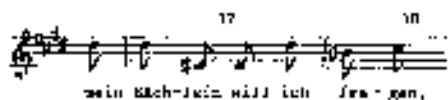


Уже сама высота этого маленького пассажа с его торжественным скачком вверх, а потом вниз выражает неопределенность. Но посмотрите, какой вера в себя приходит с ретивием искать ответа у преданного друга — ручья:



Здесь удивительный порыв, пыл, которого нецелю не найти, как бы он ни старался, в первой тростниковой жалобе.

Как же это достигается? Убавем молнии<sup>1</sup>. Мы получим:



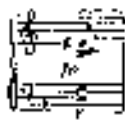
Все излучение, весь пыл исчезли. Мелодизм — вот где собака зарыта.

Это упрощение вот на один слог текста представляет собой прием столь же древний, как и вся музыка в целом; но если мы обратимся к музыке девятнадцатого века, возникнет вопрос, имел ли мелодизм какое-то отношение к ситуации или использовался просто-

<sup>1</sup> Пог. мелодизм Лх. Мур понимает где или более посты, относится на один слог. — Ирак. пера

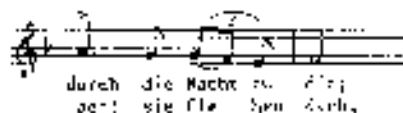
напросто для демонстрации вокальной виртуозности? В отношении Шуберта подобного рода сомнения ни у кого не возникает, потому что его мелодизм всегда целесообразен, он придает слову нужное значение и сообщает интонационно нужный колорит. Решение этого вопроса полностью зависит от того, как обрабатывается медленная часть: "келье" или пульсарные "Модерато" (в отличие от последовательно проведенного *legato* и итальянского *romantico*) не могут иметь места в шубертовском метизме.

В дальнейшем певец и аккомпаниатор убедятся в том, что я пытаюсь обсуждать проблемы по мере их возникновения, — займемся вопросом о различии между *sf* (или *fp*) и знаком  $\gt$ , который мы называем акцентом; и поскольку последний встречается в песнях чаще всех других знаков, хорошо было бы разобраться сразу, как мы предлагаем его трактовать. У Шуберта акцент вовсе не обязательно используется для обозначения повышения громкости или резкого удара. Это свидетельствует о том, что данный знак не соответствует акценту в привычном понимании.



Этот аккорд появляется в третьем такте песни "Спокойно спи", первой в вокальном цикле "Зимний путь". Ясно, что пометы *fp* вполне бы хлякло, а знак акцента (если его рассматривать в привычном смысле) кажется чрезмерным по. может быть, здесь этот знак понимается по-особому? Да, я прихожу к такому выводу. Мне кажется, он подразумевает незначительное продление этого аккорда, следовательно, что оно не должно нарушить всю форму шестака; исполнить его надо так тонко, чтобы прием оказался почти за пределами восприятия. И называют это "временным ударением". Так данный знак понимается, и так надо его интерпретировать. Само собой разумеется, иногда этот знак действует как акцент в обычном смысле, но с силой, вне всякого сомнения, меньшей, чем *sf* or *zando*. Мы научились читать между строк, нацелились на сообразное переобразование, поэтому когда в "Серенаде" мы встречаемся с таким текстом:





то видим, что децимитовый такт и тона на слове "ach" имеет смысл тем, где он был бы бесмысленным на слове "durch". Пусть этот "durch" — охраняя свое качество *mallo* все — прозвучит чуть дольше, с большей лирической свободой.

По тут читатель, после моих замечаний о "времь-ных ударах" и продолжении слога, вправе заинтере-соваться, не шло ли и у рубликом защитником *libato*. Его подозрения оправданы: да, и поклон-ник *libato*. В первом абзаце книги я сам себя загнал в ловушку, забыв, что по мне у уйра от Шуберта. Ведь такое утверждение неизбежно рождает вопрос: "А поче-му, собственно?"

Дайте мне возможность объяснить свою позицию. Я аккомпанировал многим певицам в течение пяти-десяти лет. Меня часто критиковали по тому или ино-му поводу, но никогда не обвиняли в чрезмерной при-дирчивости к свободе и раскованности исполнителя. У меня никогда не возникало никаких разногласий в этом вопросе и с моими партнерами. Таковая черта сделана не из железа, и певец не должен быть из плен-ником. Исходя из первостепенного значения фрази-ровки, один такт может занять больше времени, чем другой. Часто это вызвано тем, что данный такт со-держит высшую точку фразы (вовсе не обязательно самую высокую ноту). Точка эта становится вы-пей из-за тонкого поворота мелодии, или из-за важ-ности определенного слова, или из-за перемоны зар-монии и аккомпанемента. Значение высшей точки можно "показать" очень мягко — и это будет убеди-тельно — или его необходимо "пояснить" более явно. Все зависит от обстоятельств.

*libato* буквально означает "покинутый", а не "вялый ваятый". Ошибочно полагаю, что "покинут-ное" время необходимо наверстать и что замедление должно потом компенсироваться ускорением. В дан-ном случае то, что берется, уже не возмещается. Музы-кант, играющий *libato*, действительно схож с чем-то с воровом: его "зроек" не должны быть обнаружены.

Ритм означает нечто бесконечно большее, чем меха-нический подсчет ударов, тактов, подчиненность метро-

исполнению. Как можно было понять по небольшому фрагменту из "Чернышка", дух слова иногда принимает на форму методический лексики, и эта лексика, при условии, что она не противоречит хорошему музыкальному вкусу и стройности формы, поощряема и свободна.

Интерпретируя песни, я всегда рассматривала исполнителей как неделимую пару, и это было бы правильно, если бы какой-нибудь певец решил, что я уделяю слишком большое значение фортепиано. И постоянно подчеркивала огромную роль аккомпаниатора, но ни на секунду не сомневалась, что более важное время ответственности лежит на плечах певца, ведь именно он "представляет" песню, берет на себя труд соединить слово с музыкой. Без всякой гиперболы можно сказать, что в выражении его лица отражается настроение песни: так, при исполнении "Естественна" на лице певца нет скорби, а если он поет "Охотничка", то, естественно, лицо его не выражает печальности. На лице сосредоточены взоры слушателей, а пол слух их открыт равным образом и тонкому, и звукам фортепиано.

Это истинное партнерство, потому что певец знает каждую ноту аккомпанимента, точно чувствует каждую ноту фортепианной партии; ему не надо беспокоиться о технических сложностях, встающих перед аккомпаниатором, — если только он не требует невозможного.

Со своей стороны пианисту не обязательно быть в курсе вокальных проблем, но он до тонкостей знает мелодическую линию, способен предвосхитить любой ее нюанс, любой изгиб. Кроме того, аккомпаниатору необходимо изучить текст, так как чаще всего именно это выступление должно создать определенное настроение ("Праздничный вечер", "Злой цвет") или обрисовать место действия ("Миша", "Город"), еще до того, как певец откроет рот. Задачу и постигнуть фортепиано должна вынести на своих плечах бремя смысла, когда певец уже все сказал. И не надо "приберегать" выразительность лишь для этих моментов — пианисту остается "на веслах" на протяжении всей песни. Фортепиано должно идти. Даже в медленно движущихся песнях — нет, особенно в медленно движущихся песнях ("Постоялый двор", "Ее портрет") — аккомпаниатор должен быть оживленным. Тот, на чем замечаю инчертан делам "Держись в то-ля!", не вдохновит никого. Сбросить стеснительный все двужылы шлы робости, ялетый ты добродольно или под воздействием окружающей, думаю, может

помочь вот какое соображение: бескомпромисс, ведь самые блестящие сочинители лирических Lieder или романсов — жанр элемент от индивидуальности автора — в одном отношении одинаковы: все они — немцы.

Из великой когорты композиторов шлого, кроме основателя жанра Франца Петера Шуберга, не вылез бы за стихи "Мельничиха" — с их певучим струнным они бы стали сушим продуктом для Шумана, Вольфа и Брамса. А для Льева, находящегося на периферии жанра, отсутствие в стихах внешних эффектов могло бы являться непреодолимым препятствием. Вероятно, Грин с его упорядоченными мелодиями и плоскими ритмами сочинил бы еще один цикл "Девы гор", в котором бы действовал какой-нибудь троль или подякой. Но Шуберт с его неслучайной интуитивной интуицией принял стихи всем сердцем, буквально повна все, что в них написано, — он поверил, что ручей дал успокоение бедному подмастерью. Поэтому, слушая строки:

Но если сраженные шайбы превратили,  
Звезда шаршилась и небо прожгла,

ставшие небесными благодаря крыльям Шуберга, мы тоже верим в происшедшее и не стыдимся, если наши глаза увлажнятся.

Да, это был гигант (как бы его перелернуло от этого определения!) — пройдя рука об руку с великим Гёте по семидесяти песням, исполнившим драматизма, глубины и величия (вспомним "Прометей", "Танкмеда", "Лесного дара", песни на тексты из "Вильгельма Мейстера"), он был способен слова пережить в неслыханности.

Шубертовские песни "Маргарита за прялкой", "Лесной дар" и другие педантично несут непроверяемую печать гения, а напечатаны они были в юности, когда композитору не было и двадцати лет. Само собой разумеется, не все сочинения, выходявшие из-под его пера, соответствовали этому сверхъестественному уровню. Если бы все двадцать лет, составляющих "Мельничиху", были положены Шубергом на музыку и исполны, цикл как целое не стал бы чудом, каким он нам предстает. Но волей providentium Шуберт не взял в руки стихи Кюллера, пока не достиг вершины своих возможностей. Ему было двадцать пять лет, он прожил уже три четверти жизни, когда начал сочинять песню "В путь".

<sup>1</sup> Пела (бронца)

В цикле рассказана история, которая развивается весной и летом; история о любви чувствительного юноши и о непостоянстве девушки. Через весь цикл проходит сквозной образ маленького ручья. "Liedes Wechseln", — он один оказывается преданным другом влюбленного юноши, в его преледьяны глубины бросается в конце герой и там находит забвение, печально упреждаемый долинами.

В противоположность подмастерью мельника, после которого проходит всю гамму чувств от восторга до отчаяния, зимний путник не знает надежды; иногда ему приносит облегчение сон, погружение в самообман дает временное забытие, но моментов радости изведать ему не удается.

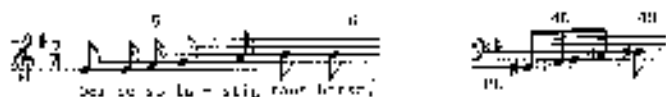
Одним из волшебных свойств этого цикла является то, что Шуберту удалось создать чрезвычайное разнообразие интонационных оттенков в столь ограниченном эмоциональном диапазоне.

В "Прекрасной маленьком" главные герои истории — юноша и ручей; мы встречаем девушку, видим мельника, мы знакомимся с охотником в зеленой куртке и начинаем его ненавидеть, ведь он завладевает мыслями девушки. А в "Зимнем пути" мы не обнаруживаем ровно никого — до самой последней песни и цикла нет ни одного человеческого существа. Отметив недружелюбие пернатых, лавящих прося в песне "В деревне" (даже утальците, пустивший путника на ночь в свой приют, остается "за кулисами"), мы обнаруживаем хоть какой-то намек на человеческое участие лишь с появлением шарманщика. Хотя старик и виден где-то далеко, "на краю деревни", мы знакомимся с ним и испытываем к нему благодарность, потому что это слабая рука поддерживая зыбкого стывшим человеком.

В некоторых песнях, где изображается движение путника по дороге, кроме размера 2/4, отчетливо присутствует лодье, есть сходный ритмический рисунок. Он настолько ценен, что остается только гадать, сознательно он был использован композитором или нет. Слишком слабо выраженный, чтобы стать лейтмотивом, отчетливо он ощущается в самых редких случаях. Я запомнил этот мелодический цикл долгое время, прежде чем обнаружил то, о чем говорю.



Эта фигура проходит восемь раз в аккомпанементе к "Спокойно спи" и остается почти неизменной. Но в песне "У ручья" она становится темной вокальной партией и выходит на первый план:



Фигура повторяется четырнадцать раз. Следы ее можно найти в аккомпанементе песни "Воспоминание" (вступление, такты 1, 3, 5) и в вокальной партии "Блуждающего огонька" (такты 17, 18), а затем и кульминации (такты 31, 32) "Шора". Очеловечив всего она присутствует в "Путевом столбе", где слышится восемь раз в фортепианной или вокальной партиях.



Эта маленькая фигура вряд ли может считаться "пуло-китой" цикла, но она указывает на взаимоотношения между отдельными песнями.

На одну из песен в обоих дуплах нельзя рассматривать отдельно и оценивать в отрыве от остальных, потому что каждая является живым звеном величественной и бессмертной структуры, представляющей собой нечто большее, чем простая совокупность частей.

А вот "Лебединое песню" считают циклом лишь для удобства; так она была названа издателем, который выпустил под одной обложкой все четырнадцать песен, оставшихся неизданными после смерти композитора. Хотя стихи, стихотворец — Фейне, и нет, все же четыре стихотворения Фейне и большая часть стихов Рельштаб посвящены одной теме — теме тоски (Schmerz); к ним примыкает восхитительная "Голубиная почта" на стихи Зайделя, которая действительно воспринимается как лебединая песня самого Шуберта.

Для Рельштаба же особенно выгодно соседствовать в этом цикле с Фейне, и все же здесь есть песни на тексты Рельштаба, радующие сердце каждого шубертиада, — прелестные "Вестник любви" и "Отъезд", поразительный "Прюи" и, конечно же, "Серебрида" с ее легкими порывами и красотой (правда, покладливо песню часто недооценивают из-за ее немалой популярности и запыленности). Три остальные песни

Независимые и скучные.

В последний август своей жизни Шуберт положил на музыку шесть симфонических Гейте, и каждый акт композиции стал парадигмой совершенства жизни. Смерть маэстро опередила, ему было исполнено всего три месяца, а Мастер прокладывал новый путь, хотя казалось, что ему известны каждый дюйм этой непроходимой дороги; все ненужные украшения отодвинулись, и оставалась одна суть — правда. Исконно возвышающая, иногда возвышающая, но всегда потрясающая душу своим открытием.

Об этих трех циклах красноречиво сказал Мартин Купер: "В последних творениях несравненный гений Шуберта вознес песенные *Lieder* на недоступные высоты. Композитор достиг глубины чувства, которую не удалось превзойти ни одному из его последователей в этом жанре".

И привыкнув к вышнему за постоянное исполнением терминам *forte*, *piano*, *rallentando*, *accelerando* и тому подобное, но согласитесь, что любая попытка найти им замену лишь приведет к путанице. К такому же выводу помог прийти музыкантам некий дирижер во время репетиции. Несколько раз он останавливал оркестр на одном и том же месте и кричал: "Нет, нет, здесь надо передать биение сердца!" "Чего он хочет?" — возмущенно спросил кто-то из оркестрантов. "Он хочет, чтобы мы сыграли *piuissimo*", — ответил его коллега.

Мой друг Невилл Хардус в течение двадцати лет писал по восемь тысяч слов в неделю для "Манчестер гардиан" по поводу крикета. Хочу вам сообщить, что крикет — это своего рода кабалистический ритуал, характерный для Англии и осуществляемый на открытом воздухе в летние месяцы при условии отсутствия осадков. "Вполне возможно, — признавался сам Невилл, — что в конце сезона в моих статьях появится подзаголовок".

Спасибо, что мои тоже могут обмануть в походах, но надеюсь на великодушное снисхождение.

В заключение несколько слов о тех, кому я посвящаю эту книгу.

Я всегда считал Ричарда Коппала одним из лучших авторитетов среди специалистов по творчеству Шуберта; его книга "Песни Шуберта", написанная с тончайшим пониманием, неподдельной страстью, живо и красочно, не чинит себе рабских и украшает библиографию всех любителей музыки. И поэтому научился у автора этой книги и с удовольствием цитирую ее, пользуясь любезным разрешением издателей.

В мире музыки Дитрих Фишер-Дэскау превосходит многих исполнителей. Его гений проявляется и в Педер, и в опере, а в последнее время также и в дирижировании. Одной из страданий моей жизни стало общение и сотрудничество с этим человеком; работа с ним всегда давала мне творческие импульсы. Я могу сказать, что, вместе работая с Дитером, я глубоко проник в сердцевину великих циклов Шуберта. В шубертовском искусстве "многое кроется во взаимопонимании между друзьями" (Климент). Точно так же взаимопонимание между коллегами-музыкантами лежит в основе плодотворных репетиций, разработки исполнительской концепции, но в конечном счете исполнение не должно носить отпечатка продуманности. Вот и это-то и велик Фишер-Дэскау: он поет со свежестью, свободой и восторгом человека, приближающегося к тайнам.

Он лучший шубертовский певец нашего времени.

КС) (А?)<sup>2</sup>  
(Wohltu?)

Ich hört' ein Dächlein rauschen  
wohl aus dem Felsenquell,  
hübsch zum Tale rauschen  
so frisch und wunderbar.

Ich weiß nicht, wie mir würde,  
nicht, was der Rat ich gab,  
ich möge auch hinunter  
mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter,  
auf hochem dem Bache nach,  
und immer fröhlich rauschte  
und immer heiter der Bach.

Ist das denn meine Straße?  
O Bächlein, sprich, wohin?  
Du hast mich demogen Rauschen  
mir ganz benehmt den Sinn.

Was sagst du denn vom Rauschen?  
Das kann kein Rauschen sein  
Es singen wohl die Nixen  
tief unten durch den Stein.

Ich sägen, Gesäß, laß rauschen,  
und wandre fröhlich nach!  
Es reißt ja Mühschäden  
in jedem klaren Bach!

Услышал я журчанье:  
Ручей с журчаньем течет  
В долину плещет журчанье,  
Как прилив по камням.

Не знаю, как бы мне было,  
Кто дан такой совет,  
Я с посохом дрожжию  
Почти ручьям в след.

Куда спускаться дальше, скажи,  
К ручью за ручьем спешай,  
Без дробной стружки,  
И ты в журчаньи ручья.

К чему мне к долу спускаться?  
Ручьи, куда твой путь?  
Дурно тебе журчанье,  
И шлово не жуть.

Что скажешь журчанье?  
Как звать журчанье по вод?  
То нести растекает  
Ручеек по камням.

Мы станем журчать по камням,  
За нами в путь пойдут все!  
Всем маленьким колесом  
Скажут журчанья.

В первой песне цикла "В путь" подмысленно, соби-  
рающийся в дорогу, охвачен радостным предчувст-  
вом. Во второй и третьей песнях ("Куда?" и "Стой!")  
это предчувствие оправдывается. Здесь безмятежная  
радость достигает апогея. Конечно, предстоит еще  
счастливые пурры и песни "Петерлине" и "Моя",  
но, когда мы подойдем к ним, юности уже будет нахо-  
даться во власти сильного чувства. А можно ли быть  
совсем уж беззаботным, отдав сердце другому наполе-



ку? Это зависит от природы. Мне лично кажется, что наш юноша не принадлежит к тем, кто способен в такой ситуации к безотчетной радости. Мы видим это в "Благодарности ручью" (здесь тонина понимает, что сердце его принадлежит девушке) — и песне, дышащей спокойствием и довольством, но не лишенной мягкой грусти, неопределенности, неуверенности и будущим.

Песня "Куда?" пронизана солнечным светом. На струнный ансамбль (ritornello в правой руке поддается ритмично, чем в левой) накладываются простые, счастливые мелодии вокальной партии. Но песня не столь проста, как может показаться. Нам не хотелось бы подвергать прелестное произведение эпиграммической операции: вынуть того, чтобы сделать каждую фразу юнически определенной за счет целого. Петь песню надо так, как будто это самая легкая, самая естественная мелодия на свете. Но, не лишая пение свободы, надо разобраться с фразировкой. Что, например, составляет кульминацию в тактах 3 и 4?

Ex. 1

Ich kenne dich doch nicht, wie du dich kennst

Кульминация приходится на первый слог слова "kennen"; это подчеркивается тем, что предшествующие четыре восьмые "горизонтали" к кульминации. "Kennen" выделяется не усиленным звуком, а энергичным произношением. Надо поработать, чтобы это вышло: нельзя нарушить общую линию legato и характер аккомпанемента. Эта фраза с небольшими изменениями часто звучит как это; повторяется и звукообразное слово "kennen".

Ex. 2

Ich weiß nicht, wie wir werden, nicht, was du bist

Надо показать тонкую разницу между "улыбчивым" смущением ("Не знаю, как случилось, // Кто дал такой совет"), которое передается особенной легко-

ство нежит, а реальностью последующих слов, требующих большого звука.

В издании Мажельчевского первые доли тактов 11 и 12 имеют форшатаж, но эти трактуются так же, как обдуманное выше.

После слов "Все яростней журчанье, // И все певучей ручей", помеченных *pp*, композитор дает *sfz sfz sfz*, и слова повторяются — создается ощущение, будто мы подошли к самому краю поднятого потолка и слышим его рокот; и вдруг, на *subito pp*, звучит вопрос: "К чему мне к дому мчаться?"

Ex 3

The musical score for Example 3 consists of three systems of music. The first system (measures 15-17) features a vocal line with lyrics "Is- dex omu-xi-ne sluz-hi" and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 18-19) continues the vocal line with lyrics "deti chislo-let, so - lin". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Это первая встреча виолли с ружьем — тем самым ружьем, который станет его преданным другом, поддержит во всех радостях и печали. Вопрос, в котором звучит неподдельное удивление, изысканно определен в музыке сменой тональности (ля мажор — си минор).

Как бы в благодарность за то, что всеобщее журчанье воды оклодывало его,

do hat er ei-ner Pan-ther für die Bekanntschaft des Sten,

басовый голос фортепианной партии идет в унисон с вокальной.

Шуберт, зная, что энтузиазм заставит исполнителей усилить звук, дает помету *pp* на словах "То песни распевают", и легко заметить, что это придает всему музыкальному отрывку непривычную особенность; все равно что добавить "Этого не может быть".

Особую любовную заботу надо проявить в отношении следующего пассажа:

es ge-ht kü-ten - der, er je die ge-tes 70.

Здесь подразумевается красная линия *legato* без подкрепляющих самых высоких нот.

Наконец, вы заметили, что, несмотря на наличие динамических подъемов и спусков в вокальной партии, я ни разу не указывал на усиление звучности во *forte*. Все сосредоточено в небольшом динамическом диапазоне, и иногда, даже в минуты наибольшего воодушевления, звучность не должна превышать *mezzo forte*.

У Шуберта думать о *ritardando* в конце песни почти бессмысленно, однако это вовсе не означает, что он полностью отрицал такой прием. Но в песне "Ку?а?" привычное замедление покажет картину, ведь ручей продолжает течь столь же радостно, как и прежде. С такта 74, где начинается *diminuendo*, пианист играет с постепенно уменьшающейся звучностью, пытаясь войти в финальный аккорд, помеченный *pp*, и держит его; ручей и не собирается замедлить свое течение.

БЛАГОДАРНОСТЬ РУЧЬЮ\*  
(Dankbarkeit an den Bach)

Was es also denn ist,  
mein rauschender Fressant!  
Dein Singen, dein Klingen,  
was es hier gemeint?

Zur Müllerin ich?  
So lautet die Sine.  
Gelt, hab ich's verstanden?  
Zur Müllerin hin.

Hat sie dich geschickt?  
Oder hat dich begier?  
Das wüßte ich noch wissen,  
ob sie dich erschickt.

Nun wie es mich mag sein,  
ich gebe mich dreier  
Was ich such, hab ich finden,  
wie's immer mag sein.

Nach Arbeit ich lang,  
nun hab ich genug,  
für die Hürde, fern Herze  
vollant genug.

Значит, та это мило,  
Коль в путь жана зван?  
Смуток, стращаща,  
Звонит, да это зван?

Там мельника дочка?  
Та шла, как поведь,  
Я шито ли повед?  
Где мельника дочь.

Есть ли ты прова?  
Или сам зван по?  
Мне бы знать бы хотелось,  
Какого ты прова.

Что и ты было прова,  
Здесь ты, о заморь,  
Что зван, то слышавось,  
Что бы ты были прова.

Некогда тебе труд -  
Довел и в тот.  
И для рук и для сердца  
Нашелся еще труд.

Последние слова песни "Стой" повторяются и начале "Благодарности ручью", поэтому между этими двумя номерами цикла мы делаем едва заметную паузу.

Юнона поддается очарованию дочка мельника, и поэма выражает сердечную благодарность ручью за то, что тот ухаживает юнону к позвобленной.

После интродукции певец вслушивается без паалома, как не должны почувствовать, что он сделал глубокий вдох: он все время поет в мягком полутоне *legato*, почти везде *pu* или *p*. Пытается и певец внимательнейшим образом слушает друг друга, потому что вокальная линия и верхний голос фортельмано связаны в тропательном дуэте.

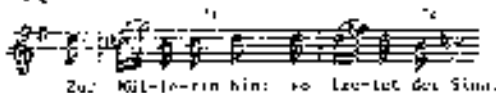
kag ek ai an tei-let, kag iu - schen-det die ad' to-  
 die dach-ten. Pflügen, was da a - ber ge-heit, kag ek a' so ruck-lich

Чтобы донести это убедительно, певцу мало обладать только на свое чутье. Чувство и темперамент, конечно, незаменимы, но для "инструменты" самит по себе недостаточны для того, чтобы сделать фразы по-настоящему выразительными. Поищем здесь кульминации — кульминации, определяемые либо словами, либо мелодической линией, либо фортепианым сопровождением, либо их сочетанием.

Гибкость и свобода — под контролем хорошего вкуса — вот что необходимо, но прийти к этому можно лишь путем поисков и экспериментов. Певец прежде всего должен любой ценой добиться отсутствия механического акцента на первой доле каждого такта, рвущей приשרальность этой ритмике, порожденной ленью (просто потому, что первая доля ударная), лишит музыку ее ровной прелественности. Как бы ни была, для того, чтобы опровергнуть мое утверждение, в тощко что приведенном примере первые доли тактов 7 и 9 имеют абсолютно равные акценты, но такт 5 надо петь абсолютно ровно; шестнадцатые, на которых поется "tauschender" в такте 6, столь же важны, как и "Freund", и ни в коем случае не должны замазываться. Петь в такте 8 имеет тот же вес, что и पहले со-д. в такте 9: здесь *словами* создается впечатление усилии.

Начальные фразы вокальной партии помечены др; в этой тихой звучности первый акцент приходится на такт 7 ("Смутил, прельщая") вовсе не потому, что здесь сосредоточены самые высокие ноты, а потому, что эти слова очень важны. Интонация, в тактах 8 и 9 не слова определяют ударение ("Значит, ты это знаешь?"), ведь на протяжении полуминуты они повторяются шесть раз; здесь ударение определяется особенностями мелодической линии: две шестнадцатые фре-диез должны быть пероразрешены.

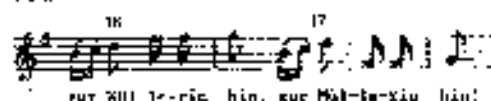
Певцу надо объяснить, как бы его высокие ноты не были полностью-сильными просто потому, что это высокие ноты.



Высокие ноты в такте 11, фа и такте 12 почти незаметны.

Только методом проб и ошибок молодой исполнитель откроет эти секреты для себя. Но это ценные секреты, потому что пение в "Благодарности рукою" (как и в "Куда?") должно звучать естественно, неаффишированно.

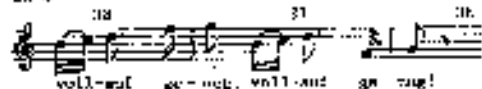
Fr 3



Шуберт указывает на усиление звучности (*mf*) в конце стиха "Там маленькая дочка"; это определяется и спелым, и энергичной вокальной партией, все доля такта 17 столь же полна энтузиазма, как и в такте 16.

Минорная тональность ("Есть ли ты повод? Или сам мери повод?") сохраняется на протяжении лишь нескольких тактов (22-24) вплоть до мажорного "Что искал, то сыскалось", где все более приглушено, чем в первом стихе. Но в такте 33 ("Искал себе труд") необходима большая оживленность не в ритме, но по духу; последние же такты — "Нашелся мне труд" (с пометкой *mf*) поются от всего сердца, щедро, и на первый слог слова "зеник" доказывается "отсутствие" уйму времени.

Fr 4



Добавьте только вот что: музыка пропета буквально по повторениям и между срафами, и в последнем.



Не стану испытывать терпеливые читатели, повторю, насколько гладко надо это играть. Ни одна из нот не должна несколько вылезать из поверхности в этом пассаже, а на мелодическом подъеме такта 2 ни в коем случае не должно понижаться привычное *glissando*.

Ноты орнаментики, сыгранные без должного внимания, могут создать впечатление гонимости и трагизма; наоборот, наобороту в таком странном грехе, я бы посоветовал зашлестеть чем-то другим; эти ноты надо играть медленно и мягко, не делая акцента на второй доле такта — не делая вообще никаких акцентов.

И все же есть в этом четырехтактовом куске ноты, за которые надо обратить особое внимание. И имеют в виду двенадцатые перед сильной долей — если их сыграть поторопливо, полновесно, они существенно усилят выразительность пассажа и целом. Пусть означит *подчеркнет* об этих нотах, когда станет играть. Ни вышеприведенном примере они отмечены крестиками.

#### ВКЛЮЧЕНИЕ\* (Ungeduld)

Ich seh' oft es gehn in alle Rinden ein,  
 Ich müß es sein in jenen Kleinsten,  
 Ich möcht es sein auf jedes frische Beet  
 mit Kirsensamen, der so schnell verrot,  
 so' je die weißen Zotten eiser ich's seh' stehen:  
 Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

Ich seh' oft mit zusehn einen jungen Star,  
 bis daß er spüßet die Worte rein und klar,  
 bis er sie sprich mit meines Mutes Käse,  
 mit meines Herzens vollem, heißem Drang;  
 O du sieh, er soll durch die Fenster stehen:  
 Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

Ich mein, es tück't in weichen Augen steh'n,  
auf meinen Wangen nicht man's breitem sein,  
an jeden Wüß' auf jedem grünen Mund,  
ein jeder Atemzug gib's laut ihr kund;  
und so markt nichts von all dem hangen Treiben:  
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

Во всех дареных выростах бы ред,  
Из слов на всех буныжниках подрид,  
Своя токм мочасть на кою, речеб,  
Чтоб нелик вперех рости на всех дарих,  
Словои ненести листков буныжних струду:  
"Твой до конца, твоим павечю буду".

Дривлен баче скважи и материлва  
В умении пропознати слова,  
Чтоб тышою к мону он говора  
И речеи рече мой сарачивый стан,  
Чтоб к милой мчались клки олонскоу:  
"Твой до конца, твоим павечю буду".

Пусть душа твоя в утробу рече притру,  
Пусть вилит, как слезы мои слезы жу,  
Пусть будет смык скомкуют губа перил,  
Пусть каждый вздох твой павечю ниворит:  
Видеи павече мой параш покурт:  
"Твой до конца, твоим павечю буду".

По словам Ричарда Кэпелла, "Неперлетное" можно сравнить с маргариткой. А я бы назвал эту песню итицей! Юноша преобразился от нахмуривших на него надежд. В конце каждого шестистишия располагается столь частый в музыкале рефрен: "Твой до конца, твоим павечю буду".

Как можно объяснить это волшебное преображение, если только что, я "Любопытстве", тотоней владено настроение мягкой грусти? На самом деле в цикле Вильгельма Мюллера "Цыгиркишо" предшествовало стихотворение "Жизнь на мельнице", в котором рассказывается о том, как на мельницу захотело девушка и приватливо улыбадала подмастерю. С инициалом большого художника Шуберта ощущаи пролог и эпиклог Мюллера, а также еще два стихотворения цикла. Когда композитор наделян божественным даром, его муза может себе позволить устремиться от скорби к радости



с той непредеказуемостью, какой никогда не передать никакими словами.

Хотя радостное возбуждение и шлетелся каждым всей песни, певец должен поискать средства и способы, которыми можно было бы более выразительно донести слова. Композитор дает лишь помету *ritto*, после нескольких тактов добавляет *espresso* и *diminuendo*; вероятно, он ждет от нас изобретательности. Я бы сказал, что первую строфу певец должен спеть торжественно; вторую примерно так же, но только по фразе о скворце не должно быть слишком много молчания. (Когда эту фразу поют чересчур громко, я вспоминаю слова тлака Ованды: "...я сумела так переделать свой голос, что буду рычать песню, что твой пинчак-голубежок; буду вам рычать, что твой соловушка!"<sup>1</sup>)

Третью строфу надо петь как можно нежнее. В двух первых строфах фразы куплета должны быть идеально "подогнаны" к будоражающему припеву. В финальном стихе надо отбросить всякую сдержанность; чтобы усилить возбуждение, можно ускорить темп. Пусть и такте 17 следует вернуться к строгой точности, чтобы слова "und sie merkt nichts" прозвучали со всей определенностью.

Ex. 1

17 18

und sie merkt nichts von all den her-gen Irri-ben:

Шуберт испытывает некоторые затруднения при выражении своих пожеланий в вокальной продукции.

Introduction.

Ex. 2

Stimmführung

<sup>1</sup> Шексピア У. Сильва великие вещи. Действие II, сцена 2 — Ноты, собр. соч., т. 3, с. 146, перевод Г. Шекстовой Купершиц.



Все прощивно легкостью, грацией; отчетливая граница проходит между *zincato*, будто приветавшему на зупчюкки, и линиями *legato*. Мотивы перебираются и? одной рукой и другую, левая рука захватывает поддержку на переломе двух долей такта 2, но уже на третьей доле выманиваем заставляем правой рукой, и пианист получает время для осязательной крошечной мюзикантской ноты (играемой перед басовой октавой); такта 5 и 6 следует трактовать схожим образом. Помета *ff* в такте 8 требует большей отдачи, чтобы достичь полного эффекта. Пианист собирает все эти детали в единую систему, принимает их как должное — тогда ему удастся сыграть интродукцию с жаром и неаффектированным изысканным чувством.

Ситуация, которая возникает в "Честервилли", должна быть рассмотрена подробно, так как она характерна практически для каждого такта вокальной партии и, кроме того, встречается снова и снова в этих циклах и вообще во многих шубертовских Liedern.

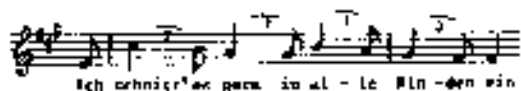
Ex 3

В двух словах дело вот в чем. Как должна поступать шестнадцатая вокальная линия за дошедшей восьмьюшккой триоли и фортепианной павли или одновременно с ней? Певец должен решить этот вопрос раз и навсегда, ибо фигура возникает примерно тридцать раз на протяжении этой строфической песни из трех куплетов. *Etwas geschwind!*<sup>1</sup> как-то темпа по метрному; скажем, ♩ 112. Если петь быстрее, то слова превратятся в скороговорку. К тому же ясно, что при

<sup>1</sup> Довольно быстро (там-д.).

таком темпе просто невозможно ухватить шестнадцатую между группами триолей. Некоторым артистам, кому п искренне восхищаются, *думают*, что они действительно поют шестнадцатую, но они обманываются. Вот как они поют:

Ex 4



Я целиком и полностью на их стороне. Таким образом понимается возможность четкой артикуляции, а оживленность не утрачивается ни на йоту. К тому же певец не "заработает" головному боль.

В песне "Весенние мечты" (цикл "Лабодиная почва") у Пикассона есть такое место:



Верхний голос движется триолями — что же делать пианисту во второй половине такта 44? Помяв, что это играется в быстром темпе (*Allegro*), очевидно, шестнадцатую надо играть как восьмую с триолой. Попробуйте сыграть по-другому — выйдет неаккуратно и бес-связно.

Не стану утверждать, что я последователен всюду и везде: и шурушничано, служу и вашему и нашим. В "Водном потоке" (цикл "Зимний путь") есть склад-ная проблема:

Ex 6



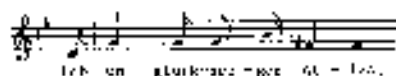
Шестнадцатая идет после триолы на протяжении всей песни — не просто потому, что темп замедленный; здесь возникает образ усталого путника, который с трудом волочит погон, а взор его увлажн слезами.

Я всегда играл "Водный поток" именно так, и ни

один певец не высказывал мне возражений. Такая трактовка представляется вполне логичной.

В "Ахидатте" чрезвычайно важно, чтобы певец, задавший с самого начала железный ритм:

Ex. 7



сохранил его при триольном аккомпанементе в той мере, которая называется так:

Ex. 8



и последовательно цел шестнадцатые после триолей фортепианной партии. Если спеть это место, превратив шестнадцатую в восьмую, то и триоли изменят свою ритмическую форму; такое исполнение не согласуется с характером слов и музыки и прозвучит очень странно. Да, в этом месте необходимо, чтобы шестнадцатая оставалась шестнадцатой и целая после фортепианной триоли. "Привет" и "Горю" я отношу к той же категории.

Подводя итог, хочу сказать, что в этом вопросе никак нельзя идти на поводу у минутных капризов настроения. Не следует отбрасывать все правила, считать их излишними. Целесообразно соединять шестнадцатую и восьмую триолой там, где позволяет темп, например, в "Нетерпеливых" и "Веселых мечтах".

Отделив друг от друга шестнадцатую и восьмую триоли, мы вызываем ритмический сбой — и тогда надо делать на этом ударение, передавая страдание в "Водном потоке" или напряжение сил в "Ахидатте".

ДОЖДЬ СЛЕЗ  
(Tüänenregen)

Wir saßen so traulich beisammen  
In kühlen Kirschnacht,  
Wir schauten so freundlich zueinander  
Hinauf in den rieselnden Bach.

Der Mond war auch gekümmert,  
Die Sternelein hinterdrein,  
Und schauten so traulich zueinander  
In den silbernen Spiegel hinein.

Hinauf in den Bach versunken  
Der ganze Himmel schimmert,  
Und wolle mich mit himmlischen  
In seine Tiefe ziehn.

Auf über den Wolken und Sternen  
Da rieselte munter der Bach  
Und rief mit Sinnen und Klängen:  
Gesells, Gesells, mir herbei!

Da gingen die Augen mir über,  
Da wart es im Spiegel so kraus;  
So sprach es komisch am Regen,  
Ach! ich geh nach Haus.

Мы ржком уютно сидели  
В туги ошан, чюлк,  
Мы, вдвднм, вдвдте гляднм  
На рьб-озернго руча.

Луна из черной тли  
Извечный хоронит  
Нес, рбутьяк, вдвдте шльемн  
На мрщавшо зрелмо вод.

Набесный стол, каласося,  
Полн нцрмо уютнм,  
В глубнмо реку зеркнлмо  
Мнм м собой тнмт.

Над шндржкн в обнжкнм  
Кнждк рчкй сторнм,  
Журчм чнм стлдм укрдкнм:  
"Да мнм, подмжкнрм, м мнм!"

И ошн мжк мнм тнтнм,  
Пнлрншо рьбднм.  
Подрчк нчмт: — Джднс!  
Шрдн! Я домм полтм.

"Дождь слез" — это веки в судьбе подмастерья, потому что, добившись расположения леопарка, он с сердечной болью начинает замечать злобные проявления ее непостоянства. Песня начинается оптимистически, а заканчивается дурными предчувствиями.

Шуберт в первом же такте дает команду *ritardando*, за исключением случайных *crescendo* и *diminuendo* в фортепианных интерлюдиях, он более никак не выражает своих пожеланий; следовательно, *rit.* по всей видимости, преобладает. Однако, ограничивая себя таким образом, певец лишь проявит недостаток воображения — даже если допустить, что здесь необходима такая эшкн-манера импророзант. Отсутствие — вплоть до последней строфы — какого бы то ни было эмоционального напряжения не препятствует изменению колорита или добавочной глубине тона, когда это необходимо.

Наше образить особое внимание на очаровательные подъемы и спуски в вокальной линии первой и вто-

рой строфы: в тактах 5—11 линия пружинисто взлетает по-  
 зверху, то вниз, а в тактах 15—21 постепенно движется  
 кверху. Это пюньва, восторгу, весьма поощряюща.

Ex. I

Mit so-ßen so trüchlich zu-er-ker-ten in sil-ber-ten Spie-gel-dach, die  
 sil-bernen so er-schlein zu-er-ker-ten über-der so-ßen sil-bernen Bach.

Ex. II

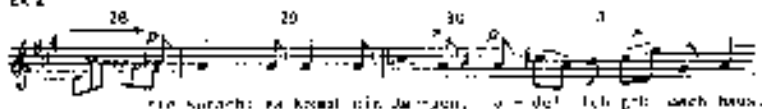
Der Bach war auch so-ßen er-ker-ten die trüchliche sil-ber-ten-dach, die  
 schauten so trüchlich zu-er-ker-ten in den sil-bernen Spie-gel-dach.

Такт 21 следует считать кульминацией строфы. Слова "In den silbernen Spiegel hinein" ("На мерцающее зеркало вод") надо смаковать, ибо это счастливейшие моменты для героя.

Другого подхода требует третья строфа. "Und in den Bach versunken der ganze Himmel schien" ("Небесный свод, казалось, // Под главою утонул") — сужие преобладающей большую экзальтованность, требуют настоящего forte, а потом совершенно удивительным образом в такте 15 настроение меняется — это воды журчат над отраженным звездами. Но вот река зовит пюньву: "За мной, подмастерье, за мной!" — здесь содержится важный смысл, потому что в один прекрасный день юноня откликнется на этот зов. Смысл слова надо значительно донести до воображения слушателей — но усилением звука у певца, а совершенно противоположным приемом. Здесь дается *ritardissimo*. На словах "tief mit Singen und Klingen" делается незначительное *staccato*, а затем в вокальной линии ставится отчетливое "запятая" перед словами "Geselle, Geselle, mit Bach" (такт 21), которые пропеваются так тихо, что должны прямо-таки зачаровать слушателя. (Фортепиано звучит во время безмолвной "запятой" в вокальной партии — пюнькиет ждет, не отпуская педаль.)

Внезапная модуляция в минор вызовет дрожь, ведь глаза юности затуманились слезами; здесь надо дать глубокий толчок, спеть с мощным резонансом, чтобы полностью выразить эмоцию и обнаружить контраст с последующей фразой: "Подруга шепчет: - Дождик! Прощай! Я домой пошла". Удар наносится столь беззастенчиво и бесчувственно и к тому же с такой неожиданностью, что певец должен словно бы не заметить его — спеть легко, просто соединив сам фразис. Ему поможет и этот аккомпаниатор, если пассаж восьмых в партии фортепиано (такты 28) будет сыгран без задержки.

Ex. 2



Как бы то ни было, в фразеологической фразе не надо давать *rallentando* — ее надо петь, как будто ничего не произошло, просто девушка собралась уколоть и проронила слова прощания, едва повернув голову в сторону юности. А то, что юности утрачен, видно из послесловия. В который раз наш верный Шуберт прибегает к драматическому акценту для последних тактов!

Ex. 3

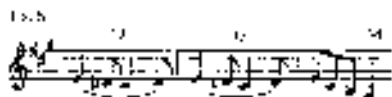


В этих четырех тактах — и надежда, и отчаяние. Надежда в тактах 33, 34; обозначение действительности, прерванное отчаянием, — в тактах 35, 36. Певец дает нам возможность услышать это драматическое изменение, словно колеблется перед минорным аккордом, как бы с неохотой принимая неизбежное.

На протяжении всей песни фортепиано переждает журчание ручья между строфами — при помощи легких волшебных фигур, изобретенных мной.



В третьей строфе певец может ответить на увеличение звучности вокальной партией, акцентировав последний голос в ансамбле.



Безусловно, если певец решит дать больше звука в минорной строфе, что казалось бы мне правильным, партнер должен на это ответить *staccato* в последнем такте (24) интерлюдии.

В "Дождь слез" есть одна загадка. Знак *da capo* в конце каждой строфы ясно показывает, что повторяется повторение интродукции. Но на практике эту интродукцию никогда не повторяют: ни-да, никогда. Сколько я ни слушал песню, она неизменно начиналась со скупленного голоса, а पहले четыре такта опускались. Но если верить Эрику Блому ("Музыкальный словарь Гроувс"<sup>1</sup>), "...когда композитор просит повторить часть музыкального текста, не следует считать это обязательным, но во всяком случае повторение воле композитора должно быть обосновано исполнителем... следует также помнить об опасности, что любой повтор грозит исцощить терпение слушателей — либо текст окажется слишком длинна, либо музыка просто надкушит".

Интродукцию играет лишь один раз, а затем ее материал повторяется в постлюдии, где в двух последних тактах происходит модуляция в минор.

Не приходится говорить, что ни одну из строф "ократить" невозможно.

<sup>1</sup> Слов: из компетентных музыкально-историко-эстетических изданий Вестминстерских. — Прим. перек.



МЯЛЪИПАК И ПУЧЪИ\*  
(Der Müller und der Bach)

Wo ein liebes Heide in Liebe vergeht,  
da welken die Lilien auf kalter Heer;  
da muß in die Wolken der Vollmond gehn,  
seht seine Franen die Menschen nicht seh'n;  
Da halten die Kagelein die Augen sich zu  
und schluchzen und sagen die Seele zur Ruh!

Tod wenn sich die Liebe dem Schmerz entriegt,  
ein Steinlein, ein Samen, am Himmel erblüht,  
da springen drei Rosen, halb rot und halb weiß,  
die welken nicht wieder, als Dornroseis;  
und die Englein schreiden die blüht auch ab  
und gehn alle Morgen zur Erde berab.

Ach Büchlein, liebes Buchlein, du meinst es so gut;  
ach Buchlein, aber weißt du, wie Liebe tut?  
Ach unten, da unten die kühle Rufe!  
Ach Buchlein, liebes Buchlein, es singe nur zu.

Там, где влюб сердце, крушась от любви,  
Устаивают лишь головки слезы.  
Ижедутся ли чужды все гниют луны  
Свой план от людей укрывает оны.  
И вышло в сновень ослепит свой взгляд,  
Подант к пенлам страдания цента.

Но если сказать мучил любовь проща,  
Знаешь ли родилась к небо прощана.  
Там белая в ахвой трехдверный из рот,  
Нуждуца вечно, ны терпеть возрел.  
Там и ангелы, спроси небесный парит,  
На утренник дорог меж бшертмах гостят.

Ручьи, ах, мой дружок, тебе вся жизнь была.  
Но знаешь ли, малыш, как быть суровна?  
Может по, полове трехдверный гайкой.  
Ручьи, ах, мой дружок, отдашь ли свой.

Звуки ручья надолго умолкают в лесных "Прекрасной мялъяипак" — но вот юноша с разбитым сердцем снова обращается к своему единственному другу, сохранившему ему верность на протяжении всей повести.

Маленькая эта песня (пытает употреблен здесь во-  
дое по в уничтоженном смысле) столь проста, поэма  
столь вымысл чувствования, что невозможно понять,  
почему она нас так трогает. Другие композиторы  
дошестым держат нас во власти своих чар, но рацио-  
нальную сторону этого подвига можно объявить.  
А в чем секрет Шуберта? Мы второй раз дычу даем —  
и всякий раз не в силах разгадать загадку.

Эта песня — беседа между юной и мельничным  
ручьем.

Ex. 1

M 3819

Для первого минорного фрагмента нужны ясные,  
нежные тона. Никакого насилия после обычных поды-  
мов и спусков эти тонких шансов, низкого *staccato*  
на слове "Liebe" в такте 5! Боль выражается диссо-  
нирующим *mi-bemol* в аккомпанементе. Строфа де-  
лится на мелодические фразы по четверке такта, дыша-  
ние берется лишь там, где есть пауза. Тембр голоса  
смягчен, даже вымучен: парадоксальным образом для  
достижения этого певцу необходимо огромное техни-  
ческое мастерство, так как у голоса должна быть хо-  
рошая опора, а артикулировать нужно мягко. Не бу-  
дем забывать, что волею делом до роковой черты,  
устал и душевно и физически, и чем больше нас убе-  
дит в этом певец, тем большим будет контраст при  
модуляции в мажор: здесь ручей обещает утешить раз-  
битое сердце девушки.

30 31 32 33

was sich die Liebe das Schwert sel'zingt, sie sterben

34 35 36

nennt, an Himmel er - lichte,

С этого момента "ожие воды" текучиемелодии текут без остановки до самого конца песни; до такта 311 чувствуется большее оживление. (Бальф обозначил бы этот такт *nicht scherzend*!)

Вокальная партия насчитывает восемьдесят тактов; неизменной остается фразировка по четыре такта. Как ни странно, никакой утомительности в этом приеме нет. Похоже с живым воображением может еще больше подогреть наш интерес; например, в тактах 33—34 он заметит "занятые" в словосочетании "an Himmel erlichte" — он подчеркнет их, конечно же, не тем, что возмывает здесь дыхание, а просто небольшим разрывом в звуке. Перед фразой "an Himmel erlichte" (такт 39) певцу, видимо, придется взять дыхание, потому что этот такт состоит спокойно и может занять больше времени.

1) Не спешком вылетело (рус.).

## Ex. 3

39 40 41 42 43 44

da springen drei Rosen, da sind halt weiße,

В такте 41 правая рука, продолжая играть безмятежно *ritmo*, обретает жизнь и движение, здесь нужна некоторая томность и мягкое *non legato*. От страха показаться кокетливым можно побайбелами, подбавив педалью в каждом такте. Здесь должна чувствоваться почти что живость, слышаться выскочка, идущая от слов "da springen drei Rosen"; под этой улыбкой — плаванье вокальной линии.

## Ex. 4

45 46 47 48 49 50

als wir uns nicht wir der, was hier sein mag; und sie da ge lübt schneiden die Flie gel nicht ab

Где брат, дыхание пещу? Если сделать это после "Dünnweib" (такт 48), плавность линии нарушится, между двумя шестнадцатыми неизбежно будет слышаться рывок. В идеале такты 47—52 должны идти единым потоком, дыхание берется после "wieder", причем последний слог в этом слове ускоряется по такт, чтобы этого никто не заметил. Если с таким приемом согласятся, то и предложение сделать темп побыстрее не будет принято в штыки; но мы в каком случае нельзя взять этот отрезок мелодической линии поспешно — гораздо лучше, если так уж необходимо взять дыхание, сделать это после слова "schneiden" (такт 50).

Во второй строфе появляется пять верхних соль (такты 34, 38, 46, 54, 58); не стоит усложнять по их поводу — из-за того, что эти ноты расположены высоко на нотном стане, они не становятся важнее. В са-

этом деле, "Stetlein" (смы второй нотный пример в разборе песни) более важно, чем "пение": первый слог слова "Morgel" (такт 54) поется с большим пристрастием, чем второй слог.

Итак, мы подошли к последним словам юноши; он пришел к своему ружью за утешением и понял, что найдет покой лишь в лоне дождя, в прохладных глубинах потока.

Надежда, что боль утихнет, ясно слышна в словах подмастерья. Иппонэ произносит их мягко, но с внутренней решимостью: это требует твердости влечения вокальной линии, патеткой по характеру от скорбной расслабленности, присутствующей первой строфе.

В фортепианной партии швейцарский трюк: ладовая измененная — после мажора в такте 61 похлынет минорная терция. В этот момент мы снова переходим к замедленному темпу, дающему в начале песни, который по-прежнему напоминает о тихом струении воды.

В такте 68, на словах "как быть странно",

Ex B



мы сталкиваемся с той же ритмической фигурой, что и в такте 39, — как как бы снова напоминают о связи между юношей и ружьем.

"Манит под водою промывший дождь" поется *ritardando*, это несомненно (несколько заметит, что в такте 73 стоит чистое до там, где в такте 13 — долнее). Но слова "Ручей, ах, мой дружок, отходную стай" исполняются двукрат. К ним можно подойти по-разному.

Ex B





Давайте посмотрим, как будет выглядеть, если такты 75—78 будут настолько тихо, чтобы было едва слышно, а затем такты 79—81 — “перетолкнутым” сердцем, более экспрессивным звуком, как будто юноша, бросая последний взгляд на деревня и поля, прижимает к груди всю природу. Изумительный эффект перехода из соль минора в соль мажор несет большое успокоение из-за отсутствия экзальтации.

В качестве альтернативы естественным образом: усилим звук в тактах 75—78, а после окончания вокальной партии ослабим его.

Прямо скажу, я не знаю, какой из вариантов предпочесть. Наверное, это должен решить певец: пусть он последует за своим вдохновением.

В постлюдии нам напоминают, что ручей летит о новой звезде, мерцающей в небесах (см. во втором примере этого разбора такт 35), — это как бы подразумевает, что юноша найдет в конце концов покой, которого он ищет.

2x7



Здесь нужно достигнуть музцирования, особое же внимание должно быть уделено предпоследнему такту, где квазиволонтеальный пассаж содержит в качестве кульминации ноту ми. Все идет на *ritissimo*, а переходные ноты к тоническому аккорду исполняются с лобовой заботливостью.

КОПИЛЕНТИЯ РУБИЖА  
(Das dachtes Wiegenlied)

Gute Ruh, gute Ruh! In die See, so auf  
Wander, du müdest, du bist zu Haus.  
Die Trenn ist hier, müßt liegen mit mir,  
bis das Glück will trinken die Bäume mit.

Will betten dich kuhl auf weichen Pfad  
In dem Blau, Kristallenen Kämmeln,  
Daran herab, was wiegen kann!  
Waget und wiege den Knaben mit ein.

Wenn ein Jagdjahr volld! aus-lege pincken Wind,  
will ich sausen und brausen wein um dich her,  
Blicket nicht herein, hinaus Bäumelein?  
Ich mach' gelbem Nebel die Lüfte so schwer.

Hinweg, hinweg, von dem Müldensteg?  
Hinweg, hinweg, müßes blagelich,  
daß du dem Schatten, kein Schatten nicht weßt  
Wilt mit herein dem Nichten sein,  
daß ich die Augen dir lach bedeckt.

Gute Nacht, gute Nacht! bis alles wacht,  
schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!  
Der Vollmond steigt, der Nebel weicht,  
und der Himmel dir über, wie ist er so weit.

Зудит покой перелетов? Ты слышишь зной.  
Ступая усталый, лезь твой тут,  
Демерьса мне, проложив на шне,  
Взвиз и горе ружья так один не видят.

Проложишь оловца, постелью жидка,  
В твой келье хрустальной страшно спать.  
Сила света! тучакая, вода!  
Вдохну мне похотом указать.

Коль в охотничий рот изтрубит стравок,  
Звонкую я, будуща, ларю обид.  
Сильный звонок, не гляди в оклово!  
Нель, все стовидеция твой в хор стравине

Иди, иди! Шел жалеет колдани.  
Уди, уди, гадский выгеток,

Ленно своим не вдумай бушью!  
Брось мне в посок свой тонкий шашок.  
Они от света мигу, поглядить.

Сон тебя где-то? Уши скорей!  
Все чувства встанут, и станет легко.  
Туман пордеет, и след зардеет.  
Небеса так выскок — до вид делю!

Строфическая песня из пяти четверостиший располагается в относительно узком диатоническом диапазоне; ритмическая фигура  $\downarrow \underline{\underline{\quad}} \downarrow \underline{\underline{\quad}} \downarrow$  постоянна, монотонна. Неужели такой должна быть последняя песня цикла? Да, она монотонна. Но нельзя забывать об одном важном моменте этой монотонности.

Никто, кроме Шуберта, не способен вынести такую ритмику и мелодию из столь скудного материала. Повторю еще раз: кто в состоянии обвинить его магию? По словам Жоржа Брака, "в искусстве действует только одно: то, что нельзя объяснить". "Только одно", может быть, слегка преувеличено, но, рассуждая далее в том же направлении, хочу отметить, что есть определенное сходство между "Кольбельной" (стихи Байрона), "Милой звездой" (Шульце), "Песней на сон грядущий" (Майнхофер) и "Звездами" (Лейтнер), сходство не поэтическое, а музыкальное: повторяться ритмы, естественные модуляции оказывают гипнотический эффект — "музыка волшебной властью гонит мысли о несчастье"<sup>1</sup>.



Здесь дается основной ритмический рисунок всей песни, отличие наблюдается в четырех тактах до такта 16. Певец и пианист могут задаться вопросом, как им действовать, чтобы внести контрастные краски в ровное течение этой музыки. Ответ таков: они не смогут добиться в этом направлении интересных результатов, не нужно тратить на это усилия,

<sup>1</sup> Шекспир У. Генри VIII. Акт III, сцена 1. Полн. собр. соч., т. 8, с. 211. Перевод Б. Уоллештадта.

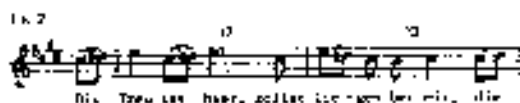


Первые две строфы посвящены умиротворяющим заклинаниям ручья, который укачивает угоняемого вьюшу в своих глубинах: "Шурик утешай, дом твой тут".

В связи с пометой *alla breve* действительно, чтобы почти все доли были подчеркнуты, за исключением тех мест, где ноты верхнего голоса аккомпанемента записаны, как в такте 2. Иными словами, первая и вторая доли наиболее заметны. Кульминации в этих тактах приходятся на начало тактов 2, 4, 6, 8, 10.

В этих строфах средние голоса аккомпанемента не должны выделяться, они нежно и плавно раскатываются в токе ручья, расплываюсь, как зеленые волосы нанды.

Если не считать ритмических ударений, певец должен в этой части волею продолжать петь *ritando*, но во фразе "Die Tren ist hier".



можно дать более сильную интонацию. И вьюшу *molto legato*. В такте 16 фактура обогатится.

17.

18.

19.

So das Meer will trüben die Nach - tern aus, bis das er sich wieder - ger de - klar wie ein, ihr nach dem - sel - ber die Tren - ne so schwer, ihr das ich das zu ren ihm hat so be - deckt, und der Hie - nel da er - leuchte ist er so hell, um die

20.

21.

22.

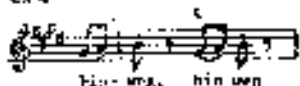
Meer will trüben die Nach - tern aus, er - ger und wie gel den klar - bei dir erst, macht wei - ßes Schilf - fer die Tren - ne so schwer, das ich die zu - gen die hat - re be - deckt! sie - selbe so - ber, was ist er so hell!

на слово "inken" в такте 17 приходится несвязанная<sup>1</sup>, так же слово "will" во второй строке получает полноту длительности. Логика этого явления отчасти вытекает из такта 19, где формулы являются полными.

"Кость в остинтий роуг..." — в третьей строке можно увеличивать звук до *mezzo forte* и несколько ускоряет темп. Мы теперь отмечаем слышимое среднее состояние фортепианной партии, напоминающее о звуках несмысленного окладываемого ролика. В такте 12 пианист возвращается к исходному *tenero pianissimo*, как был готовясь к стиху "Синий цветок...". Но в следующем такте акцентированные аккорды в аккомпанементе должны звучать тяжело, их необходимо исполнить чувством беззаботности — для этого их надо продлить, ускорить последующие восьмые. Исполнители не растянут длительности, они будут старательно набегать утрированно: слушатель не должен догадываться, каким способом певец и пианист достигают ощущения беззаботности.

В четвертой строке можно придать большую убедительность слову "Himmel" путем укорочения второго слога:

#### Ex 4



Этими простыми словами можно пропеть все закончившее — безумьями и даже без части *legato*.

Для финальной строфы певец прибегает к самым тяжелым краскам — слова "Gute Nacht" произносятся с бесконечной мягкостью.

Здесь замечает ироничность транзакционального дождя, родившегося в такте 12 (см. пример 2 этого разбора). *Schwerelos* растет на словах "Der Vollmond steigt", пока не наступает кульминация в фразе "Der Himmel da oben". Здесь певец шикует, поэтому не будет выглядеть естественным, если верхняя нота — соль-диез проявит чуть больше, чем прежде. Фраза "Der Himmel da oben" тихо повторится и усиливает (такты 19-20), но знаком *forteriano*, желательным в предыдущих строках, здесь придется преобрести: ощущаемое покоя увеличивается в этой фразе, звучащей как эхо, и шепот не должно нарушить его.

<sup>1</sup> Равновесность формулы.

В постлюдии фортепиано эта сцена замечает ту повторющуюся ноту в первом голосе, которая своим мрачным смыслом определяла настроение в вокале "Злой цвет". Теперь она превращается в сладостный колокольный звон, что раскаты убедительно: милую кнопку на его последнем ложе.

СПОКОЙНО СПИ\*  
(Gute Nacht)

Freund bist du ein empfindsamer,  
Freund zücht' ich wieder aus,  
Der Mal war mir gewohnt  
Mit n' zartem Rhodentraut  
Das Mädelchen sprach von Liebe,  
Die Mutter gar von Eh'! —  
Nun ist die Welt so lüthig,  
Der Weg gefällt in Schicksal.

Ich ka'm zu deiner Reisen  
Nicht ad' aus auf der Zeit,  
Muß selbst den Weg mü' weiten  
In dieser Dunkelheit  
Es weht die Mondschatten  
Ab mein Gefühl mit,  
Und auf den weißen Mädel  
Such' ich des Wädel's Carr.

Was soll ich länger weilen,  
Daß man mich rief hinaus!  
Laß ihre Hände heilen  
Von Fies' Herren Häs;  
Die Liebe heilt das Wandern —  
Gott Laß sie se' gesund —  
Von einem zu dem andern,  
Gut Lieben, gute Nacht!

Will dich in Traum nicht stören,  
Wä' selbst' auf deine Kuh',  
Solst meinen Fitt nicht hören  
Nacht, mach die Türe zu!  
Selbst' in Vor'ergehen  
Ans Tor dir: Gute Nacht.  
Darin du mügest sehen,  
An dich hat' ich gedacht.

Чужим приде - сродн' я,  
Чужим ушел казал.  
Минут мени, изстали,  
Цвету траф' кайфе кайф ели,  
Сли в моем влюбилась,  
Сидели нас в свадьбе мать.  
Но в стар' гаска неспичал,  
Повелю сест' сызъ.

Вреду я без разбора  
Влюб'ю в лору инь.  
Во время пути нескорай  
Сим патенет' меня  
Нужа дери, зове друга,  
Со зною сест' знои.  
Были быш' вперуд,  
Иду сест' вперуд.

К чему мне меника доне,  
Ваш мать и знои в перуд'  
Пусть дон повое знои.  
Где суруд' шил.  
Липка стени на сием —  
Голуби летет в пути —  
От одного к другому.  
Любима, прощай!

Стишу, не наруша  
Тыш сон и тиши гачей  
Вел' сит' мот' затруша,  
Заврете дери знои гай  
На шери мезлодом  
Я павину "Прощай!"  
Звет; шиканым шиканом  
Любиль не касети.

По крайней мере восемь песен этого цикла рисуют нам пушикой, с трудом пробиратся по заснеженной местности, все больше удаляющегося от уста-

лости — душевной и телесной. Шесть песен характеризуются быстрым, даже неистовым темпом, но этот темп не назывенъ "шагомъ" и буквальномъ смысле. Ритм в первой песне цикла более упорядочен, чем в других; пока еще нет спешки, прихрамывания — человек только начал свой путь. И все равно, если внимательно проанализировать пометы Шуберта, станет ясно, что он не предлагает исполнителю идти с метрономной точностью. Ведь путьник идет по волнующим ступеням шагов, а просто стремится вперед, собственная воля гонит его, принятое решение заставляет все более удаляться от всего, что напоминает об утраченной любви. И все же, несмотря на горечь ощущений, он поддается сердечной боли и не может не прошептать слова, проходя мимо дома, в котором был его любимая.

Здесь исполнителю дается шанс проявить поэтическое воображение — композиция, хоть и построена по строфическому принципу, несет в себе и какие-то элементы и тяжкие сожаления, и сладкие воспоминания. Влюбленный покидает дом женщины, которая его обманула, и во время снегопада начинает свое мучительное странствие.

Хоть бедный и не знает, куда приведет его путь, исполнителю, помня, что это самая длинная песня в цикле, и ознакомившись заранее с картой путешествия, точно догадывают, куда он идет и что ему в связи с этим придется предпринять. Они-то не понимают, что цикл требует большого хопета, а не набора миниатюр, и показывают это уже в начале. Звуковой баланс достигается сразу же: посприятно слушателю очень бы помешал малейший намек на "прищипленность". Звук должен быть сильным, определенным, *mezzo forte* — с этого уровня певец может повышать звучность (это ему понадобится в третьей строфе), не доходя до крайностей *fortissimo*, и снижать ее до *pianissimo*, не стараясь. Подышим в заключительном куплете.

с. 1

Maßig



Рекомендуемый основной темп —  $\text{♩} = 52$ , что соответствует нормальному ритму ходьбы. Он устанавливается сразу во вступлении. Если разница между нотами такта *fortissimo* в тактах 2 и 3 и акцентом в такте 4. Последний знак представляет собой просто временное ударение. Эти несильные акценты, или *leviti*, прерывают при однообразии поступательного движения, выражают подохи — их надо играть, как можно дальше уходя от аналогии с ударами.

8 11 10 11

8 12 13 14 15

Freud bin ich ein ge - ze - gen, Freud nich ich wie - der aus. Der  
Ich kann zu wei - ter Bei - we - nicht wöh - len mit der Zeit, aus

12 13 14 15

Mai - um nie ge - gen mit der chen Mü - ßen - schau.  
wölbt den Kopf wie - wei - zu in die - ser Dun - kel - keit.

Акценты всегда главные. Кульминации в этих двух фразах помечены крестиками, они важнее, чем высокие ноты, здесь следует подумать о кульминациях в начале каждой фразы, чтобы они устремились к началу с всей неизбежностью. Последовательное *legato* на шестнадцатых особенно желательно в такте 14, где оно как бы предвосхищает печальное слова о несостоявшейся свадьбе. Такты 16—28 надо петь *ritato*, певцу будет удобнее, если ему станет слышна контрапунктирующая мелодия и фортепианной партии — это своего рода дуэт.

Ex. 3

16 17 18 19

16 17 18 19

Es ist - chen ge - gen von - te - her, die Bei - we - zu von E., das  
Es nicht ein Bei - den schat - ten die rote Ge - ße ra, mit, ca

Что иное, как не горестные вздохи, могут означать такты 24, 25 с их пометами *forterissimo* и акцентами?

Некоторое ослабление силы звука необходимо по второй строфе (по сравнению с началом), но в тактах 15—23 опять усиливается лиризм и усугубляется *legato*.

Нам предупреждают о том, что изменятся перемена настроения во время интродукции к третьей строфе.

Эта интерлюдия, повтор первого примера в данном разборе, характеризуется последним, но мало выраженным *glissando* с некоторым ускорением темпа в тактах 38, 39 (в приведенном примере — такты 6, 7), что облегчает певцу его задачу донести до слушателя настроение сердитого нетерпения; здесь безошибочно определяется динамическая картина песни, пусть и довольно краткая, но шубертовское изменение темпа 10 и 14 (см. второй пример) дает певцу максимальный шанс пропеть ее полностью:

Ев. 6

После этого шмидт делает внезапное *diminuendo* и в такте 47 возвращается к исходному темпу для строки "Die Liebe liebt das Wandern". Снова происходит блестящая смена настроения, также подготовленная фортепиано: горечь теперь смешивается печалью; мы слышим это в тактах 49 и 51, в которых, по сравнению с тактами 28 и 31, гораздо больше сердечного шмидта. Страдание выражается мучительным, дважды повторяющимся "Gute Nacht".

## Ex 5

60 61 62 63

dein Liebchen, du es hast, - von mir nun zu dem an - dern: ich

64 65

Liebchen, du es hast:

В последней строфе мы подходим к моменту истины.

Влюбленному было бы намного сложнее уйти, не бросая взгляда на окно любимой. Если бы он охотился и не отлучался никогда "зимнего пути", наоборот, и не было бы вообще, не было бы страданий и слез, бурь, жестоких трес и буйных фантазий, не было бы помрачения сознания. Увы, всей душой он чувствует, что любит ее, что никогда не сможет ее забыть. Здесь *raison d'être*<sup>1</sup> всего цикла, потому что и памятью это место моментом истины. Его надо тщательно подготовить в интерлюдии постепенным *diminuendo* с короткой паузой перед заключительным доминантовым аккордом (легкое колебание, задержка, но ни в коем случае не прерывание звука), прежде чем нас устояют в мажоре, где сразу же будет восстановлен *tempo primo*.

Вокальная линия имеет ту же форму, что и в предыдущих строфах, но теперь в голосе звучит нежность; обычно здесь дает *ritissimo*, не утрачивая движущей силы.

## Ex 6

72 73 74 75

Du soll dich ja kaum nicht hü - ten, die schäd er die ne Rül - seler

76 77 78 79

deines Will nicht hü - ten, die schäd er die ne Rül - seler

80 81 82

de Ver - le - der - an - bau um los die zu - te. Socht,

<sup>1</sup> См. стр. 49, примеч. 1.



Многие раз самые живые ноты подчеркивают слова "nicht steten" и "nicht hoben", но не сей раз мизича, Струфа требует самого гладкого пелвот, но в двух местах линии legato прерываются: в тактах 77, 78 слова "nicht, nicht" разделяются при помощи очень четкой дикции, а "hatte" перед словами "Gute Nacht" в такте 82 придает словам большую окрасченность. Эффект разрыва звука выйдет слышимым, если брать дышачие.

Только на финальных словах "an dich hab ich gedacht" появляется авторское *ritardando*. Это гораздо более тихое эхо предыдущей фразы.

Ex. 7

77 78 82

an dich hab ich ge-dacht, an dich hab ich ge-dacht.

Послушавши подхватывает ритм ходьбы в такте 99, но фразы "Любовь не извести" как бы спотыкаются: нам напоминают об этом в средних голосах фортепьянной партии на тактах 101 и 103.

Ex. 8

101 102 103 104 105

Эти мысли, господствующие в сознании пунжика, не надо подчеркивать и навешивать внимание слушателей. Достаточно того, что они есть в тексте и что о них знает пианист.

ЧАСТЫВШИЕ СЛЕЗЫ?<sup>2</sup>  
(Deflossene Tränen)

Geirame Tropfen fällen  
Von meinen Wangen ab:  
Ist es mir denn entgangen,  
Dass das gewöhnlich hab?

Ei Tränen, meine Tränen,  
Ihr seid ihr gar so lau,  
Dass ihr erstarrt zu Eisz:  
Wie kühler Morgentau?

Und droht doch aus der Quelle  
Der Biss so plügend heiß,  
Als wolltet ihr zerschmelzen  
Des ganzen Winters Eis!

Temperaturenne watten  
Kühlt's ja so schnell,  
Wann's ja nie zerfällt,  
Was für ein plötzl. Sinn?

Ах, а вы, в вас ужасы  
Тепла не жалею  
И, как рванули утробу,  
Вы обрываете в лед!

Нет, вы не так теплы  
Потому что жалею,  
Прохлад до нас расплавить  
Весь ледья безразличья вы.

Хотя хольба в "Частывших слезах" более затруднена, чем в песне "Спаможно спя", скорость по метроному здесь составляет примерно  $\downarrow = 48$  (что не слишком далеко от  $\downarrow = 52$  в первой песне), но на этом все сходство между песнями заканчивается.  $\downarrow$  возникает чаще исключение на данном моменте потому, что распространенная теория, согласно которой ритм одной "теплой хольбы" должен стать ритмом факта в целом, совершенно неверна. Усталость нарастает по мере продвижения вперед, шаг путника все более неуверен, ритм естественным образом сбивается.

Ня одна песня в языке, кажется, не дает такого отчетливого вычитаемого пронизывающей струи, как эта (соперничать с ней может разве что первая страница песни "У ручья"). Соединяется плоть, слышит крошь от этих колючих обособленных аккордов в фортепианной партии с ложными акцентами, рисующими скорее ояноб, дрожь, чем спотыканье при ходьбе.

Специал жалоба певца особенно впечатляюща на фоне аккомпанемента *non legato*, если исполняется плотным потоком звука. Это может показаться противоречием, но мучительный разлад высочайш и фортепианной партии, и певцу надо поведать о том, с чем связан разлад, — устойчивость тона у певца выражает существо песни. Голою, кажется, не находит поддержки со стороны фортепиано (хотя все как раз наоборот), и это еще больше усиливает безотрадность картины.

## Ex. 1

Nicht zu langsam

Musical score for Example 1, showing piano accompaniment. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 1 through 7. The second system contains measures 8 through 10. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the beginning and *f* (forte) in measure 7. There are also numerical markings 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7 above the notes.

Темп соблюдается строго, каждая нота важна, особенно следует обратить внимание на *forter piano* в такте 3, позволяющее слышать *decrecendo* в такте 4. В такте 7 *ritissimo* относится скорее к фортепианной, чем к вокальной партии. Действительно, певцу ни к чему быть скрытным; для выступления он должен дать не меньше, чем *mezzo piano*; от этого уровня позволено, услышав *diminuendo* в интродукции, подхватить и симулировать его.

## Ex. 2

Musical score for Example 2, showing vocal line with Russian lyrics and piano accompaniment. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 9 through 11. The second system contains measures 12 through 14. The third system contains measures 15 through 17. The lyrics are: "In tear na Trop ten hat en von sel-ber Kar-zen abt; & es ist denn gar-goo - ge, das ist g. sel-ber habt die; ich an-wi-ent habt". Measure numbers 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, and 17 are indicated above the notes.

В такте 12 начинается общо *decrecendo*, доходящее до *ritissimo* в такте 21. На сей раз это настоящее *ritissimo* -- более выраженное, чем в такте 8.

21 22 23

24 25 26 27 28

Ki-ber-ber, sel-ber sel-ber, und wird die gar zu  
 las-ter der Menschheit zu sein, die sich der Herr gar

Форшинг ре-бемоль на слове "Гёбер" обычно поётся как полная четверть (я пометил это в скобках).

Слова "Вы обратитесь в лед" и далее звучат в низком регистре певца; поэтому здесь следует играть тише, чем в любом другом месте песни.

Теперь исполнителям пора подумать о двух приближающихся кульминациях: первая расположена в такте 38, вторая, еще более выраженная, в такте 48.

*Staccato* в такте 23 заставляет певца повысить голос, но он должен помнить, что надо кое-что оставить в запасе для апогея в такте 38. Тут звук действительно должен быть сильным, сияющие согласные фразы "das ganze Winters Fest" должны поразить наш слух, как шипение поземки.

Во время постепенного нарастания звука акцента фортепиано в особенности на беззвучных долах — становится все более и более важным, а затем звучат тяжеломерно в тактах 35, 36, 37 с пометой *sforzando* (нога толкает крошит лед и замерзшей колесе).

29 30 31

und dringt doch zur See aus — zu See.

19 20 21 22 23

Araut vo. glu-hand haad, sta voll - ene die var

24 25 26 27 28

- scharf aus des ganzen Winters Eis, des gemauer Winter's Eis,

Пианист делает ударение на акцентированной половинке в этих тактах; после первой доли он задерживает переход к *sforzando*, чтобы сделать их более убедительными.

Нуль пианист обратит внимание на средний голос аккомпанемента в тактах 33 и 43, где он служит эхом локальной дикции.

На значительных словах "des ganzen Winters Eis" певец наконец достигает *fortissimo*, причем последняя нота держится ослабно, как указано, без уменьшения звука.

Ex. 5

Mark! 43 44

das kan ter die var die!

В поступлении высота и сила звука спускается, но жесткость не утрачивается. Замедление тоже не должно проходить; заканчивать песню надо без егерского *rallentando*. Путник не останавливается, он продолжает идти вперед — мысль об этом будет подчеркнута, если сохранится железный ритм. Лишь динамика (звук становится все тише и тише) уведомляет нас о приближающейся заключительной каденции;

той же цели служит и пробная пауза ("Замытня") перед финальным тоническим аккордом.

ОЦЕНЕНИЯ\*  
(Erstarrung)

Ich such' im Schnee vergebens  
Nach ilica Tüte Spin,  
Wo sie an meinem Arme  
Durchstich die grüne Flur,

Ich will den Boden küssen,  
Durchdringen Feil und Schnee  
Mit meinen heißen Fingern,  
Bis ich die Erde schü.

Wo find' ich eine Biene,  
Wo find' ich grünes Gras?  
Die Blumen sind erstorben,  
Die Käuze sieht gelblich,

Soll denn kein Angedenken  
Ich noch mit mir von hier?  
Wenn keine Schmetterlinge  
Wei surt mit dem von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,  
Kalt statt ihr Bild (19);  
Schneidet je das Herz mir wieder,  
Bleibt auch ihr Bild dahin!

Те следы напрасно  
Я все ищу в снегу.  
Как прежде мы бродили  
На солнечном лугу.

Ищете вы пчелы,  
Лепкой снег садовника  
Сквозь лес и снег проникнуть  
До тропки травной.

Где мне найти комарины,  
Хоть и гадюк так много!  
Цветы давно стужа,  
Луга вокруг мертвы!

Что ж, если в памяти  
Мне вянуть в забытьи?  
Кто скажет мне о милой,  
Кем быть покинет груды?

Остывало сердце,  
Вам лик твой ледяной.  
Стнет сердце снова —  
К кому лишь волной.

Исходное обозначение темпа для этой песни — "Nicht zu geschwind" (не слишком быстро); в дальнейшем Шуберт заменил его на "Ziemlich geschwind" (довольно быстро): одно пожелание удерживает от чрезмерности, другое поощряет. Безусловно, есть существенная разница между этими определениями — мне шло кажется, что последнее требует большей скорости, чем первое. При темпе <sup>1</sup> 152 время исполнения этой песни составляет чуть меньше трех минут.

Шуберт набросал на эти стихи с каким-то лихорадочным жаром. Ему не хватало времени на тщательное выписывание нот — этим и объясняется, по-видимому, переосмотр темпа и описка в такте 83 (он на-

писал "erstorben" — мертвый — вместо "ertrunken" — заморзанный). Описка эта, воспроизводимая во многих изданиях, объясняется у Рихарда Копелли ошибкой композитора, и я бы посоветовал певцу прислушаться к мнению шедившегося шубертианина, утверждающего, что "erstorben" в такте 83 зауманивает смысл. У Моцарта "Lufta wokрут мертвы", а сердце "отепеле-ло": так и надо петь.

Иногда, для того чтобы развить или расцветить картину, особо подчеркнуть настроение или придать живость той или иной сценке, Шуберт повторяет музыкальную фразу. Это случилось в предыдущих песнях цикла — "Флюгере" и "Застывших слезах". В "Отпелении" композитор прибегает к этому приему "развятии", "расширению" замечено, чем и какой-либо другой песне цикла: здесь пять стрóf, каждая из которых повторяется. Структуры всех повторяющихся куплетов, их взаимные сочленения (каждый постепенно и неизбежно движется к заключительной кульминации) делают эту песню своего рода архитектурным шедевром.

Обезумевший от горя путник ищет в снегу следы своей возлюбленной. Они гуляют здесь, взявшись за руки, когда поля зеленели. Слезы его должны растопить лед и снег — тогда он увидит и поцелует земную дочь ногами.

Шуберт легко мог бы написать первые восемь тактов вокальной партии следующим образом:

Ich such in Schnee vor de Bank nach Ih- rer Fuß-ten Spur,  
wo sie ab- schl- uck- te. Als sie durch streich die grü- ne Flur,

Легко? Как и мог такое сказать? Это значило бы забыть по личным занятиям сопоставления, что Шуберт с его сердечным жаром не могло удовлетворить. Сравните такты 12—15 из предыдущего примера с нижеследующим:

wo sie ab- schl- uck- te. Als sie durch streich die grü- ne Flur,

Потом вся строфа повторяется, но не на те же самые ноты:

Ich steh' die Schöne hei - de - lank nach ih - rer frucht - ba - ren  
 da - ß bei dem Ar - be durch - strich - te mit - te Flur

Даже без сопровождающей партии Фортепиано эта мелодическая линия сама по себе произведение искусства: исполнена болезненным возбуждением, она постепенно поднимается к кульминации "meine Armo" (такты 13), а затем спускается к стихам "grüner Flur" (такты 23), не теряя движущей силы.

В такте 8 стоит помета *ritardando*, но пению потребуются больше опуски, чтобы перекрыть аккомпанемент.

В песне нет ни одного момента, ни одной доли такта, в которой у фортепиано не было бы триолей — они есть либо в верхнем, либо в нижнем голосе; а в третьей строфе триоли появятся в партиях обеих рук.

Как и в песне "Фишер", шпанист должен захватиться как бы внутри темпа еще до начала интродукции — ныс словно на ходу "втягивают" в заданный темп.

Ex. 4

## 7 mit links hand

Правая рука, ответственная за перемену возбужденного состояния героя, скорее чувствуется, чем слышится; не то что ее партия лишена значимости (каждая нота должна быть сыграна тщательно), но в первой строфе преобладает левая рука. Жутковатые, напоминающие оспу триоли в нижнем регистре (такты 1, 3, 5) предвещают собой характерную черту песни,



на них надо образовать особые замечания. Во подчеркивании их надо без непропорционального замедления. Задерживая четвертую долю (то есть оттягивая четвертое ление трислей), пишется потом вынужден свешивать — создается эффект беспокойства и неравномерности. При этом правая рука продолжает играть, не образуя никаких на происходящее, полерезывает упущенные долища лишь левой рука. В вышеназванном примере я попытался наглядно выразить свои соображения. Трислей нижнего голоса приходится на четвертую долю такта.

Слова "Исцеловать бы землю" во второй строфе выявляют захватывающий слор между голосом и верхним регистром фортепиано: две эти линии то и дело перекрещиваются, то атакуя, то отступая, по очереди поднимаются и ниспадаю.

Ex. 3

26 27 28 29 30 31 32 33 34

Ich will dich be - den küssen. Leb - stes - ta - ge - für -

schone mir er - nen bei den Tod - es - tag. Ich die

Er - se - die Er - se - de zeh

Кульминация в такте 30 приходится скорее на слово "Täfel", чем на "meinen heißen"; на сопляные "Ti" требуется время: не для того, чтобы четко их произнести, а для того, чтобы выжить заключенную в них драму. Нет необходимости прерывать движение, потому что сопляные слышны до тактовой линии, за счет этого укорачивается последний слог в слове "heissen".

Повторение слов опять проводится на более высоком уровне (такт 35 и далее) и следует рисунку первой строфы.

После лирической измученности первых двух строф слышится жалобный вопль: "Где мне пойти хоть претик?.." Меняются и колорит, и рисунок письма, и в первый раз после такта 8 появляется помета *ritardando*.

Однако-таки при помощи интерлюдия фортепиано подготавливает нас к вставке острой темки.

Ex 6

46 47 48

In: find ich ei ne

*poco forte*

49 50 5

bei - le, wo find ich still - nes Staa?

В такте 47 начинается новый раздел; партиям следует заранее обсудить, как они будут вести себя в такте 48. Тут можно выбирать: либо прямо вступить в такт 47 без малейшего замедления, либо подготовиться к изменению, отведя чуть больше времени двум

realizzato ми-бемоль в нижнем регистре. Хотя это не отмечено, я предпочитало второй вариант, потому что он больше по чувству, в нем есть предощущение шорохов и нет грубой реалистичности.

Шубертовская помета *legato*, которая здесь появляется впервые, говорит о том, что, по расчетам композитора, до этого момента пение носило декламационный характер. Теперь оно не так затруднено и менее возбуждено, потому что бедняк на какое-то время прекращает существовать только по сиюминутному полю и предается безотрадным мыслям.

В последнем примере в словах "Wo find ich" кульминация приходится на такты 48 и 50, но в следующем примере они распадаются в словах "Blüte" и "Gras" — эту разницу надо подчеркнуть.

Линия фортепиано, которая своими триольми старую струю вокальную роль в обрисовке возбуждения, теперь выравнивается, и пианист пользуется педалью щедрее, чем до сих пор. При выразительной мелодической линии аккомпанемент играет подчиненную роль.

Шуберт повторяет эту строфу не буквально. Встретив в первой половине четверостишия меннагетта:

Ex. 7

Wo find ich mich, wo find ich mich, wo find ich mich.

Wo find ich mich, wo find ich mich, wo find ich mich.

и мы снова возвращаемся к главному предмету. Эта деталь образует изощреннейшее мастерство; смятение ума показано тем, как один вопрос "налезает" на другой. Очищенный человек в результате этих вопросов, заданных самому себе, приходит к мрачному выводу: образ женщины замерял его сердце и, когда растопится лед, облик ее оттаяет и исчезнет вместе с талой водой.

Были и была тенденция замедлить темп (ради экспрессивности это было бы приемлемо при условии непрерывной выразительности), но теперь темп восстанавливается за счет *accelerando* в такте 64. Так использован прием, обратный тому, что был в такте 46 (там было незначительное *rallentando*). В такте 65 темп должен быть устойчивым.

Форма здесь *abcd* — стало быть, строфы четвертая и пятая по существу идентичны первой и второй. Но здесь предпологается бо́льшая страсть; поскользнувшись отрезки с их набухавшим звуком, нисхожения с уменьшаемым звучанием исполняются более подчеркнуто; в такте 97 мы обнаруживаем *fortissimo*. Также впервые мы видим помеху или *rosa ritardando* в заключительном такте вокальной партии.

Пианисту действительно необходимо восстановить темп в такте 103. Нижний регистр спускается в долгом *diminuendo* к пианному до, но *ritardato* не должно здесь быть равнозначно почти полной неслышимости. Триоли в верхнем регистре сохраняют возбужденность, тогда же становится медленнее. Лишь для того, чтобы подчеркнуть приближение к финалу, применяется незначительная задержка перед последним аккордом. Лучше всего объяснить этот прием, если представить себе, что такт 103 играется на 5/4.



БЛУДЖДАЮЩИЙ ОГОНЬКЪ\*  
(Terlicht)

In die tiefsten Felsenquüle  
Lockte mich die Tricht' hin;  
Wie ich einen Ausgang finde,  
Liegt nicht schwer mit in dem Sinn.

Bis gewohnt das Irgehen,  
N' führt ja jeder Weg zum Ziel;  
L'ostre Freuden, uns're Wüthen,  
Alles eines Irrlichts Spiel!

Durch des Bergstroms trock'ne Röhren  
Wind' ich mir' auch hinab,  
Jeder Strom wird's Meer gewöhnen,  
Jedes Leiden auch sein Grab.

Завлекла меня в ущелье,  
Свободы дорожку тупый свет,  
Выберусь ли я отсюда,  
Мне, ей-богу, дела нет.

Я привык блуждать, как шаман,  
Жизни всякий путь волел.  
Весь в радости - все, пожнув,  
На надеждой глупых плел.

Ручьям высохшим следы не ищи  
И дол' земли, чтоб вас ступать:  
Всякой рекой вымысь в море,  
Всякой муке в гробе плетъ.

В конце концов наш странник попадает в какое-то странное место. Следун за блуждающим огоньком, он дошел до полнны, зажатой меж скал. Путник сподло заблудился в лабиринте, но при этом кипуть не беспокоится, не думает, как бы ему найти дорогу назад, настолько свыкся он теперь с беспощадным блужданием.

Прекра вокальная партия движется в широким дна цавоне и требует "импровантного" исполнения. Судя по самым первым словам, большее впечатление на поющего произвело мрачное ущелье, чем обманчивые призывы огонька; это, наоборот, объяснимо в устах человека, который "привык блуждать, как шаман".

Ex. 1

Allegretto

die Forelle hat sich zum Fischlein da. Dort nicht kucken dir in der Hand.

Такты 6 и 6 исполняются полным звуком. Оштан "Lichstel" будет выглядеть неверно, если определенное слово "Felsengründe" смягчить. Несмотря на всю погруженность путника в созерцание пейзажа, я чувствую, что тридцать вторые ноты с их напряженным ритмом — не что иное, как остатки будущего огня, и надо отчетливо вынуть разницу между ними и шестнадцатыми. Поэтому певец, не нарушая устойчиво пульсирующих долей, максимально долго задерживается на слове "in" (такты 5), на первых слогах и словах "Felsengründe" и "lockte" (такты 6 и 7) и, разумеется, на слове "mich". Выполнить эти требования и сократить несомненно в произведении слова — задача не из легких, и все же, несмотря ни на что, именно так следует поступать на протяжении всей песни.

Характерной особенностью шубертовского письма является то, что конвульсивная, угловатая форма (и в коей мере не сдерживает торжественного строя музыки).

Фортепиано всецело занято блуждающим огнем. Это различимо и в интродукции (такты 3, 4), и почти в каждом такте ансамбля — особенно заметно в такте 7, где даны четкие пометы. Для игры *allegro* в верхнем регистре нельзя использовать педаль; средние голоса *non allegro* играют по-прежнему пальцы переползают через клавиши. (В некоторых изданиях пропал доля тактов 3, 7, 13 не имеет пометы *allegro*, но подобные огрехи не соответствуют с изданием Мандельшевского.) Рядом с шолой вокальной линией пасмурное *allegro*, характеризующее филономии мерцающий блуждающий огонек, составляет жуткий контраст. В тактах 9 и 10 руки прямо-таки низвергаются на клавиатуру, чтобы прижать коротким нотам необходимую здесь коварную изменчивость.

Вряд ли мне нужно добавлять, что третья доля такта 13 под триолью локальной партии исполняется пиа-

нашем совершенно в том же ритме, что и третья доля такта 18.

За исключением незначительных изменений в локальной дикции, вторая строфа представляет собой повторение первой.

Ex. 2

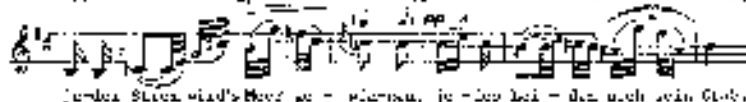
Das deutsche Volk ist so - heil, stüht ja so - der King von  
Zeit zu Zeit. Es ist das, was sie so heil.

Этот пример и дано прежде всего для того, чтобы обратить внимание на слова "als'ge Weisen" в такте 22. Кроме того, они рифмуются с "Ertedellen" в такте 18, и это было немаловажно для Müllера. Надо признаться, что почти автоматически здесь выразились "Ertedellen, als'ge Weisen" — так часто повторяют текст и мелодию его. Ошибку, опять-таки крошечную и шторевом такте, следует приписать все той же ошибке Шуберта. Эту ошибку этой как в калде воды видно, причем не в первый раз, что композитор, наделенный божественным вдохновением, был не творчеством обычным человеком, и за это мы его любим еще сильнее.

В заключительном куплете уже не остается никаких иллюзий, в результате музыка становится величавее, чем прежде. Нам напоминают о пустынной местности диссонансами в партии фортепиано:

Ex. 3

но в тактах 33 и 37 певец не должен слишком печально относиться к тактовым чертам, выходящая из-под колелес плавные фразы; тридцать второй не следует петь горьково и в первую очередь надо обратиться внимание на верхние соль и задержаться на них, хоть и не очень долго.



Ни одна из помет, касающихся выразительности, в предыдущем примере не отличается от помет издания Мандельштеевского; можно заметить, что *fermata* (идущая от шубертовской рукописи) над последними четырьмя нотами в такте 39 указывает на ограниченность такта во времени, на его рещитативный характер а *ritasce*<sup>1</sup>. Эту трудную экспрессивную фразу певец должен спеть на одном дыхании). Навязчивые согласные между *соль* и *фа-диез* (*ch* и *s*) надо подчеркнуть, равно как и согласные в слове "Солн", даже в еще большей степени. Если певцу удастся "нагрузить" слова значением, скрыш от нас тончайшие трудности, вся фраза тронет слушателя.

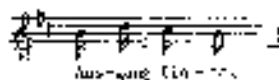
Ни одна из помет, касающихся выразительности, в предыдущем примере не отличается от помет издания Мандельштеевского; можно заметить, что *fermata* (идущая от шубертовской рукописи) над последними четырьмя нотами в такте 39 указывает на ограниченность такта во времени, на его рещитативный характер а *ritasce*<sup>1</sup>. Эту трудную экспрессивную фразу певец должен спеть на одном дыхании). Навязчивые согласные между *соль* и *фа-диез* (*ch* и *s*) надо подчеркнуть, равно как и согласные в слове "Солн", даже в еще большей степени. Если певцу удастся "нагрузить" слова значением, скрыш от нас тончайшие трудности, вся фраза тронет слушателя.

Пожалуй, стоит как бы подвести итог, определяя мое понимание песни в целом.

В "Блуждающем огоньке" впервые на протяжении текста мы не находим ни прямых, ни косвенных упоминаний об обманщице, разбившей сердце нашему страпнику. Боль непреходящему живет в его душе, но она подавлена; никаких слез, никакого самоощущения или уныния. Герой смотрит на себя и собственную ситуацию с философским отстранением и безразличием чувств собственного достоинства. Потому мне и кажется, что исполнять песню надо сильно, мужественно, голос словно не желает слушать приходящие блуждания фортепиано. Потому я и говорю о покладной дыши как об "ампозитной", "летучей".

Для баритона тональность си-бемоль минор слишком высока. Песню не повредит, если ее спойт в ля миноре — существуют даже такие "исправленные" издания.

В первом и четвертом примерах данного разбора фортепиано берутся следующим образом:



<sup>1</sup> По традиции, произносится (10700.).



ВЕСЕННИЙ СОН\*  
(Frühlingstraum)

Ich traunte von bunten Blumen,  
So wie sie wohl flühen im Mai;  
Ich traunte von grünen Wäldern,  
Von lustigen Vogelgeschrei.

Und als die Nässe kahlten,  
Da ward mein Auge weh;  
Es war es kalt und frostig,  
Schien die Nacht vom Dach.

Ich an den Fensterscheiben,  
Es hätte die Mitternacht?  
Es lacht wohl über den Träumen,  
Wer Blumen im Winter sieht?

Ich träumte von Lieb' und Liebe,  
Von einer schönen Maid,  
Von Herzen und von Küssen,  
Von Wärme und Seligkeit.

Und als die Nässe kahlten,  
Da ward mein Herz weh:  
Nun sitz ich hier alleine  
Und denke dem Lichte nach.

Die Augen schließ' ich wieder,  
Noch schließt das Herz es wann,  
Wann gähnt die Blätter am Fenster?  
Wann hält ich mein Liebstein im Arm?

Мне грезились сон веснушчатый,  
Каким нам жарил его май,  
Мне грезились луг зеленый  
И веселые птичьих стаи.

Но вот летушка пролетела,  
И стала с тоской полена.  
Нигде, нигде да струил повсюду  
Да бравы воробьи слышны.

Но кто на окошках сквозные  
Нарисовал прелесть?  
Смеюся вам мечтатели, уривший  
Землю цвели траву.

Мне грезились лозы любовный,  
Прекрасной девушкой язык,  
Мне грезились поцелуи,  
Будь, ласканы желанным миг.

Но вот летушка пролетела,  
И стала с тоской полена.  
Где я тут слышала,  
Его жила во вонюха она.

Я снова глаза закрыла,  
Потружился в тепло и по тьму,  
Когда вы расступитесь, листья?  
Когда же обниму?

В предыдущий номер цикла - "Отдых" — мы оставили нашего героя в летком жилище с прохладнейшей крышей, надумав, что он хоть немного отдохнет от тяжелых странствий. И как же удачно подхватывает эту тему "Весенний сон"! Здесь молодой человек рассказывает о том, какие сладостные грезы его посещают и как, пробуждаясь ранним утром, он видит морозные узоры на окнах и принимает их за цветы. У Мюллера эти стихи стояли под номером двадцать один. К сожалению, порядок стихотворений был изменен: сделал это сам Шуберт или кто-то другой — не знаю, можно сказать лишь одно: шаловливым порядком пошел на пользу целостности цикла, а в данном конкретном случае оправдан и чисто логически.

"Земный путь", по мнению автора этих строк, — величайший вокальный цикл из всех существующих. В чем Шуберт разрешил проблемы (трагедия, он сам их проблемами не считал), которые были бы неразрешимы для любого признанного мастера в жанре *Lieder*. Тем не менее, новой душой любви этот цикл, мы должны признать, что рассказанная нам история полна грусти и скорби — вопреки огромному разнообразию настроений, выраженных в нем. Хотя бы по этой причине крайне важно, чтобы певец противостоял искушению петь виртуозно и размытого. Такие соблазны подстерегают в "Лиле", "Обмане", а также в некоторых частях песни "В деревне" с ее мотивом ночного бродяжничества. Такие опасности возникают и в "Весеннем сне".

Строение "Весеннего сна" можно изобразить следующей формулой: *allegro*. Отрезки в соединении со сферой грез, источник близнецов; средние части — грубое поворачивание к действительности; яркое размышление становится сутью заключительных разделов с. Каждый отрезок характеризуется своим собственным темпом, не зависящим от темпа соседней части.

Первые четырнадцать тактов слова свободны, слова очаровательны, это, казалось бы, "выдыхаемый" наряд из искристого весельем песни "Прекрасной малышки".

(1. 1)

Flügel bewegt



(1. 45 от 32)

Здесь есть обезоруживающая простота. Конечно, на первый взгляд интродукция читается легко, но такой поверхностный подход был бы несправедлив по отношению к Шуберту. Мелодия течет красиво, неспешно, образуя изящный изгиб в такте 2, и такте 3 встречаются легкие, "перехватные" мелзмы — следует внимательно относиться к *staccato* на третьей и шестой дольках и партии левой руки. Здесь все время *pp*, но широта этой элучности пугает неболь-

шой ползем и тактах 1-2 и столь же небольшое сни-  
 жались в тактах 3-4. Разумеется, на помощь прихо-  
 дит педаль. Обдумывая динамику и тщательно изучая  
 это место, пианист может почувствовать, что ис-  
 полнение тяготеет к монотонности, как бы деревене-  
 ет. Что же ему предпринять? Не надо больше рабо-  
 тать над этой частью, лучше оставить ее в покое, по-  
 тому что звук здесь должен быть свежим, словно па-  
 сенная роса. Вернувшись впоследствии к этой части,  
 пианист увидит, что упорные размышления и потра-  
 ченное им работу время не ушли впустую: когда он  
 будет исполнять мелодию, мы услышим, как в ней  
 поет сердце музыканта, его любовь — певца это тоже  
 вдохновит.

Ex 2

Ich schreibe dir diesen Brief, so wie ich dich lieb hab.

А здесь музыканты должны заставить нас забыть,  
 как ноет сердце бедного, обманутого гаремца, как  
 сильна его телесная боль. Звук у певца пусть будет  
 серебристым, плавным. Длится это всего лишь четыр-  
 надцать тактов, так что исполнение может быть сколь  
 угодно сентиментальным — вряд ли у слушателей  
 хватит времени в полной мере воспринять эту незна-  
 чительную экстремальность, и уж тем более крити-  
 чески оценить ее. Слова "bist du blühen" надо петь с  
 увлажнением — так, как пианист играл такт 2: "So  
 wie ich dich lieb hab' blühen im Mai" звучат завороживающе,  
 если растянуть первую и четвертую доли, а шестнадцатые  
 медолжно нажать; некоторая томность в перехо-  
 де от "im" к "Mai" достигается, если "уходить" от  
 слова "im" как бы с неохотой.

Ex 3

So wie ich dich lieb hab' blühen im Mai.

Задержанное на мгновение что приведенном приме-  
 ре растянуто, и это помогает стремительно мелькаю-  
 щим шестнадцатым в слове "von" лететь вниз весело  
 к клавише, как птичке.

Сладостные грезы выясняются долгим молчанием, которое нарушается резкими вскриками патухов.

Ex 4

Schnell. 15 16 17

Und als die Hühner krächzen, du machst mir Au-gen

18 19 20

wacht; du machst es kalt und fin-stern, es

21 22

schließen die Ka-ken von Gach,

Переход от фантазии к реальности, от душевного покоя к смущению столь резок, что нам становится не по себе. Атика у певца звучит еще резче из-за убыстрения темпа ( $\text{♩} = 76$ ) и вследствие заострения гласных в словах "Hühner" и "krächzen", "schließen" и "Käben". Ни в коем случае не надо стараться сделать звук медо-

точитам, каждая короткая фраза резко, без каких-либо ухищрений оборывается — движется по восходящей к карканью воронья в такте 21. Фортепиано дополняет весь этот гам "пятизвучиями" в тактах 16 и 18, 22 и 24.

Ex 5

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 26, 27, and 28. Measure 26 starts with a forte dynamic (ff) and contains a series of eighth notes. Measure 27 is marked 'pp' (pianissimo) and 'legato', featuring a melodic line with a fermata. Measure 28 continues the melodic line. The tempo marking 'Allegretto' is placed above the staff between measures 26 and 27.

Эти диссонансы волнующи, эффект, предполагаемый в такте 26, будет полностью утрачен, если домашние октавы исполнить недостаточно — играть их надо *con brio*.

Такты 27, 28 принадлежат к разделу е, и исключили из и предыдущий пример по двум причинам.

Во-первых, для того, чтобы обратить внимание на тишину после громыхающих октав. Моменты тишины возникают в песне четыре раза, и Шуберт весьма ясно обозначил их *fermati*, они введены для драматического эффекта. В большом зале, где слышимый силой резонанс, звучания *fortissimo* в тактах 26 и 27 будут реверберировать особенно долго — пианисту непременно надо подождать, пока звук полностью улетит, прежде чем продолжать дальше.

Во-вторых, такты 27, 28 дают слушателю понять, насколько близко аккомпанемент на протяжении всех этих следующих друг за другом семнадцати тактов напоминает (хотя темп здесь более медленный) партию фортепиано в песне "Отдых" — как будто снова из нашего мечтателя вылилась безмерная усталость.

Становится все светлее, герой видит на стеклах морозные узоры, напоминающие ему листья и цветы. И он задает себе вопрос: "По кто на оконных стеклах? Нарисовал листву?"

Ex. 6

The image shows a musical score for a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 29, 30, and 31. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, the German lyrics are written: "Kann an der Fen-ster-schei-be, wer malen die Blü-ter da?"

Герой постепенно пробуждается, но он жаждет снова забыться сном, потрунить в сновидениях и забыть pasticcio. Этот раздел исполняется *pp*; в такте 41, когда голос и фортепиано вместе усиливают звук, должны слышаться скорбь и печаль, а на слове "Winter" пусть отчетливо прозвучит горечь.

Ex. 7

Форм. 3, стр. 1

41 42 43 44

Ich bin ein Winter-kind

cresc.

Басовые октавы и дополняющий их верхний голос постепенно истончают в тактах 42, 43. Поскольку уровень звучности сохраняется *pp*, на первой октаве слышны два несколько больше звука, чтобы в дальнейшем сыграть *diminuendo*.

Указание темпа "Etwas bewegt" (несколько взволнованно) в такте 44 указывает возврат к *tempo primo*, как раз в этом такте раздел с смычковым отрезком *a*; мы как бы "перешаркиваем" к исходной теме. Какой брать темп — *tempo rubato* или *rit. a poco accelerando* в такте 45, исполнителям должны тщательно обсудить этот вопрос. В течение долгих лет я обычно резко убрал темп, но в последнее время склонился, пожалуй, к постепенному ускорению. Любой подход кажется мне приемлемым — при условии, что мрачные такты 42, 43 и беззаботный такт 44 (*staccato* с педалью) будут окрашены различно.

"Мне снится лепет пробуждающийся... Ожгу я тут одинокий..." Поскольку "Весенний сон" по форме строфажен, мало что можно добавить к разбору этой песни. Я все же хочу сказать, что в последнем четверостишии твоя мужские глубины очаживши.

Не думаю, что в цикле найдутся другие строки, которые бы яснее показали это состояние очаживши героя. Пикаколо намека на *scordato* не должно быть в входящей фразе "Wann hatt ich mein Liebchen im Arm?" (такт 83), здесь неизменное *pp*. Конечно, я

понятно, что певец не может петь так, чтобы его не было слышно, но здесь, пожалуй, он должен приблизиться к самым тихим звукам. Если он верит в то, о чем поет, живет этим, если он поет, подчиняясь велению сердца и прислушиваясь к голосу раскудла, без манерности и самолюбивости, — иначе говоря, если он настоящий артист, слушатели поймут это, их внимание будет обострено до предела, они не пропустят ни одного слова, ни одной ноты.

КОРОИ\*  
(Die Krähe)

Eine Krähe war mit mir  
Aus der Stadt gezogen,  
Ich bin heute für und für  
Um ihre Haupt gezogen.

Krähe, wunderliches Tier,  
Willst mich nicht verlassen?  
Wenst wohnt, bald als Heute hier  
Meinen Leib zu lassen?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n  
An dem WunderGale,  
Krähe, Ich mich endlich seh'n  
Treu bis zum Grab!

Взлетел из города во мрак  
Увильтелся короед.  
Ну так вж, как головой  
Плещом по нем парил,

Короед, острый иль интрига,  
Ты меня не покинь?  
Телем взгляды мои  
И Короед дрессируешь?

Педанек уже мой путь,  
Испытывает судь.  
Короед, вы один мне будь  
Верен до могилы!

Если не считать интродукции и постлюдии, верхний голос аккомпанемента во всей этой мрачной песне напоминает хлопанье крыльев — пусть оно слышится отчетливо, в то время как левая рука призвана держать равномерный ритм, иногда дублируя вокальную мелодию.

В вокальной партии каждый нота как бы стремится к следующей с почти безжалостной настойчивостью (обозначение *molto legato* передает эту особенность точно, но мне хочется рихтовать о своем понимании, подчеркнуть именно безжалостную настойчивость). Разбирая "Одиночество", я говорил, что звук должен ровно распределяться между всеми нотами во фразе, невзирая на подъемы и спуски; то же самое я хочу сказать и сейчас. Не надо никаких кульминаций, только

должно быть написано динамических оттенков; лишь бы удалось выукло обрисовать мрачные раздумья героя большого из трубы.

Fig. 4

*Allegro larghetto*

*p*

*mf*

*mf*

Kil so Kri-ke ma sit mit

aus der Stadt ge - zu

Внимание слушателей мгновенно привлекается к песне благодаря несходству тембров фортепианной партии в предыдущей песне и этой. Высокий верхний регистр должен иметь ярко выраженный оттенок крикливости. В интродукции темп остается неизменным (полагая, J 44), до вступления голоса не должно быть и надежды на *ritentando*.

В противоположность двухтактовым фразам аккомпанемента, фразы вокальной партии занимают по четыре такта (8 -- 9 и 10 -- 13). Очень важно спеть их на одном дыхании, а именно на этом, потому что в сочетании с "непоколебимым" *legato* непрерывность дыхания передаст настойчивость неотомимой пиццы, неизменно складывающейся за пунчиком, неизменно манящей нас сто годовою. Нельзя себе позволить отклоне-



ние от темпа на словах "dehnen" (такт 9) и "zerreißen" (такт 13).

Когда измощающийся человек кричит на своего проповедника, характер темпа меняется.

Ex. 2

16 17 18 19  
Krauch, schmelz dich fort, verlaß dich nicht verlaß dich?  
20 21 22 23  
nicht soll dich fortlassen? Willst mich nicht verlassen? Willst mich nicht verlassen?

Эти восклицания, вначале произносимые в просительном тоне (такты 16—19), жалостны и дадут короткую фразу. Здесь самый спокойный отрезок песни. Нить еще заметное *crescendo* — *diminuendo* дается в молящей фразе "Willst mich nicht verlassen?". С другой стороны, *crescendo* в такте 20 становится более возбужденным и раздраженным; когда мы доходим до страшной догадки "meinen Leib zu fassen?", бедняга почти слышит расщипа. Трудно противостать ускорению темпа на протяжении "выключенных" тактов; ускорение, казалось бы, возникает естественно и вполне приемлемо, если его не утрировать, совершенно неожиданно пианист обнаруживает, что у него остался всего один такт для того, чтобы вернуться к первоначальному ритму.

Ex. 3

24

В этом такте пианист не только возвращается к *tempo primo*, но и достигает более умиротворенного настроения, которое реализуется на четырехтактной фразе "Пидитек уже мой путь" и т.д., вокальная линия снова исполняется *molto legato*.

И вот мы доходим до апогея, до могучего *staccato*, ведущего к слоду "Слаба", причем верхний регистр фортепиано звучит ярко и резко.

29 30 31

Kri - he, Ich such nach: Lieb seln Frem-de bin aus

32 33 34

Her - he, Ich such nach: Lieb seln Frem-de bin aus

35 36 37 38

und Ich such nach: Lieb seln Frem-de bin aus

“Grabe” произносится со звуком колокола, слово должно быть ясно услышано и воспринято с приятностью. Пусть певец обратит внимание и на то, как исполнить второй слог этого слова. Станет ли простой переход от такта 32 к такту 33 верным отражением внутреннего потрясения? Нет, здесь следует дать *portamento*. Скольжение от соль к ми прозвучит некрасиво, если займет слишком много времени; скольжение надо применить в самый последний момент — настолько быстро, чтобы оно прошло незаметно для слуха. В слове “Grabe” (такт 36) также необходимо *portamento*, простой переход от первого слога ко второму без скольжения выглядел бы несерьезно.

Послеидия представляет собой повтор интродукции, но на октаву ниже. Здесь не следует делать *riten-tando*, но было бы правильно ваять педаль перед заключительным аккордом.



Следует обратить внимание на шексоднище привжние в левой руке — прежде всего на си-бекар в такте 42. Тусклые отянуки мрачной догадки странника ("meinen Leib zu fassen?") звучат в повтортождемел до. Получается жутковатая картина — лица долбит труп своим клоном.

Аккомпанемент в "Воропе" в одном отношении отличается от шексоднищемена всех прочих песен "Зимнего пути".

Такие песни, как "Куда?", "Вестник любви", "Баркарола", "Юкюна у ручья", — примеры счастливой гармонии между словами и музыкой. Как бы возмутило до глубины души, если бы какой-то другой композитор сочинил для этих слов другую музыку. Если бы, скажем, Рихард Штраус решил "омузычить" эти стихи, сло ириеджию кускадами в изобилии низвердиль бы на клавиатуру — этого соблазна он не смог бы избежать. На удивление, у Шуберта, не имеющего равных в знании инструмента и сло возможностей, входящего в тесные, повстие интимные отношения с фортепиано, чувство заразительной радости, которое люопикает от неизменногo течения роды, ее рокота, проявляется с минимальной чувствительностью внутри ограниченного регистрового диапазона. В то время как втание голоса в обычном шубертовском аккомпанементе неограничены, верхний голос почти во всех песнях укладывается в узкие рамки.

Что явилось причиной такого ограничения? Может быть, звук фортепиано во времена Шуберта в *altissimo*<sup>1</sup> не удовлетворил композитора, теряясь за звуком голоса? Или у него не было чувства,

<sup>1</sup> Самый высокий регистр (итал.).

необходимой Шуберту? Или попросту звук был неприятным?

Если ответ на все эти вопросы утвердителен, становится понятным, почему композитор предпочел высокий регистр для патетического настроения "Ворона" — здесь возникало сходство с резкими шипящими криками. А вот в радостных песнях, где оживилые темы — юный любовь, журчащие потоки и улыбающаяся шутка, высокий регистр не используется.

При шобльк обстоятельствах в этой замечательной песне верхний голос располагается по преимуществу в самой высокой тесситуре (на октаву выше нотного знака) и время от времени достигает altissimo.

### ПОСЛЕДНЯЯ НАДЕЖДА\* (Letzte Hoffnung)

Hier und da ist an den Bäumen  
Manches laute Blatt zu seh'n,  
Und ich bleibe vor der Wäldern  
Öfters in Gedanken stehn.

Schau nach der neuen Blüte,  
Kümm' meine Hoffen gar nicht;  
Spielt der Wind mit meinem Blatte,  
Zitt' ich, was ich sitzen kann.

Ach, und fuhr das Blatt zu Boden,  
Führ mit ihm die Hoffnung ab;  
Fall' ich selber hier zu Boden,  
Wein' auf meine Hoffen gar.

Там и там, ввиду, с деревьев  
Целая птица летит,  
Я стою в тени деревьев,  
Безнадёжные облит.

Наберу новую надежду  
И надежду с ним свяжу.  
Гремит ветер моёю листвою —  
Вздрогну, что дрожью дрожу.

Листок — упал! — упал на землю,  
Все надежды взял с собой.  
И упал я сам на землю,  
Гроби на мои надежды злое.

Ex. 1

Nicht zu schnellwind



Интродукция задает трепетное движение лица. Движение это шарбом, капризно. Можно с уверенностью утверждать, что сам Шуберт не исполнил интродукцию с точностью метронома, а воспроизводит прихотливый полет древнего листа (зуд ускорял там, там замедлял).

Поучительно вдуматься в авторские пометы; временные акценты выделены в первой части предподия, а затем как бы забыты. Я думаю, композитор хотел обозначить как можно яснее свои предствления об использовании здесь *rubato*; такты 1, 2 занимают больше времени, чем такты 3, 4, хотя *ritmato* в такте 4 достаточно длительна. Звучность пиале не выходит за пределы *pp*; применение педали полностью исключено. Звук всюду сухой, увыдний, как осенний шел.

Ex 2

du me im ist an den Bäumen  
auf die Blätter auf den Blättern

До некоторой степени и в вокальной партии, так же как в интродукции, нужен стабильный темп ("Hier und da ist an den Bäumen"); ясность артикуляции должна быть максимальной. Исполнял восьмушки, может быть, следует вспомнить о штрихе *spiccato* у скрипачей (когда смычок "прыгает" по струнам); восьмушки должны быть прерывистыми, весьма нежелательно пригонять их друг к другу шваром; с другой стороны, *staccato* может показаться слишком легкомысленным. В противоположность только что разобранному месту фриса "Manches blüht Blatt zu sein" исполняется *legato* — это указно лицом в партии фортепиано. Вторая половина четверостишия трактуется точно так же, причем значительное время отводится на важное слово "Gedanken". Каждое из двустиший поется на одном дыхании.

Вплоть до этого момента певец "показывал" нам место действия. К последующему — несмотря на то, что в партии фортепиано по-прежнему звучит "замеднее" *staccato*, — у него другое отношение. "Выбору случайный листик..." и далее — здесь с каждым новым шагом вперед требуется все больше и больше собранности. Наблюдатель удивительно серьезен — вследствие

этого странный стиль интродукции: здесь не подходит; конечно, фразы коротки, но почему они более плавно, в особенности триоль в такте 16 (слово "hängen").

Ex. 3

15 16 17 18

Schnee nach der einen Blat-ke, Längs auf- ne zählend Trau- opfer der

19 20 21

Kind- er gefür- teter, zitter- sch, was- sel- lichen kom-...

Эта разница в стиле сама по себе привлекает внимание слушателей без какого-либо повышения звучности; *staccato* начинается в такте 19, но певец ждет драматической фразы "Ach, und fällt das Blatt zu Boden?" — на ней происходит черепом. Выгляд его как бы устремлен на эту фразу уже с такта 15. В партии фортепиано она подготавливается тринадцатыми (такт 23, педаль) — это имитирует дрожание листа на ветру — и *staccato* (на сей раз без педали) в такте 25.

Ex. 4

25 26 27 28

der- er- lichte das

29 30 etwas langsamer

31 32

33 34

35 36

37 38

39 40

31 32

33 34

35 36

37 38

39 40

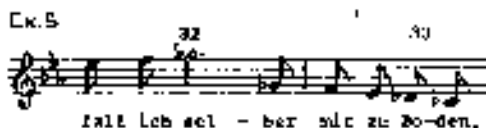


*Diminuendo* на словах "Blatt zu Boden" не следует делать слишком долго отчаянный скачок в вокальной партии так или иначе даст динамическое изменение.

В предыдущем примере следует обратить внимание на паузу длительностью до четыре восьмых. Изменяя их по мере.

Необходимо приготовиться к *ritardando* в тактах 29, 30, где певец переходит на новый, торжественный тон. Чтобы помочь партнеру, пианист снижает темп уже в такте 28, вместо того чтобы броситься к началу нового тона оверта нотову. Помогая *ritard.* стоит в такте на такте 29, но я бы посоветовал мысленно пережить со мной такты раньше.

На словах "Lüß mit ihm" и т.д. пианист внимательно вслушивается в нюансы вокального исполнения, он должен без промедления воспринимать их. Значение этих двух тактов, тихих по звуку, устроено по контрасту, состоит в том, что они противопоставлены наиболее выразительному *forte* всей песни на словах "fall ich selber mit zu Boden". В такте 31 пианисту настоятельно необходимо сыграть *tempo subito*.



Фраза насыщена таким отчаянием, что певцу нет иного выбора, как спеть верхнее соль-бемоль максимально сильным звуком, какой только можно дать на этой ноте в короткий отрезок времени.

Хотя здесь достигается высокодраматический уровень, эмоциональное завершение еще впереди -- апогей души разрывает нам сердце. Это величье гениа.

Четыре меццетто (мел.).

34 35 36 37

встаю, — встаю, — выхожу — выхожу из жизни

38 39 40 41 42 43

встаю, — встаю, — выхожу — выхожу из жизни

Как и ранее (такт 28), в такте 34, который предшествует кульминационным, безмертным моментам песни, пианист вносит свой вклад в исполнение, используя *diminuendo* и незначительно продлевая доминантный аккорд, в третьей доле такта используя pedal. Эти меры как бы расщипывают путь певцу — возможно они предупреждают слушателей; если ты способен плакать — подготовься пролить слезы.

Последняя строка — единственная из всех — повторяется дважды; она много значила для Шуберта и много значит для певца — пусть он вложит в эти слова всю свою душу. Только слезы певцу пролить нельзя — слезы проливаются на репетициях. Рассчитывая на тропуть слушателей, певец должен научиться владеть своими чувствами — иначе он потеряет контроль над голосом. Пусть его артистическая ответственность постоянно "следит" за эмоциями.

Последние фразы исполнены *molto legato* и требуют такого же звука. Глубокое чувство будет ощущаться в тактах 35 — 38 при постоянном *ritmo* (как указано) и отсутствии совершенно неуживчивых здесь нюансов. Дыхание надо брать незаметно в такте 36, чтобы должным образом исполнить неторопливую троль в слове "Hoffnung" и дать приближающуюся соннотам в слове "Grab", которое надо произнести с максимальной



отчетливостью. В такте 39, конечно, дается настоящее идущее из глубины души *espresso* (не путать с ожесточенностью в такте 32!), а при переходе от высокого соль (не укорачивая его) к ми-бемоль необходимо *portamento*.

Аккорды сопровождения в тактах 41, 42 — во возобновления мотива падающего листа — исполняются раздельно, при том, что вокальная линия плавная. Однако последние жалобу отчаяния (*ff* в такте 43 последствии) не надо путать с эггити безжизненными аккордами или с падающими листьями тактов 43, 44.



Здесь пианист выводит на подмостки человечность. Прием *ff*, такое *diminuendo* и подавно делают все возможное, чтобы этот момент на нас подействовал, чтобы прозвучал отголосок дулераздирающей фразы лица "Wein, wein".

### БУРНОЕ УТРО\* (Der wüstenste Morgen)

Wie hat der Sturm zerissen  
Des Himmels graues Kleid!  
Die Wolkenspitzen flattern  
Umdur im matten Streit,

Und rote Feuerflammen  
Zack'n zwischen ihnen hin;  
Was nenn' ich eines Morgen  
So recht nach meinem Sinn!

Mein Herz sieht an der Himmel  
Gewalt sein eig'nes Bild —  
Es ist nichts als der Winter,  
Der Winter, kalt und wild!

Как вихри разорвали  
Наше небо и ткань!  
Мелькают клочья облак  
Везде, куда мы гляим.

А в промежутках шквал,  
Вскрывает в огне.  
Такой зима-утро  
Как ртуть по вкусу мне!

Душа глядит на небо  
И видит облак свой.  
Что может быть иное  
Ступать зимой?

Баста в "Одигресте" выражалось шокное состояние духа, охватывающее бурлеца и тихую пасмурную погоду,

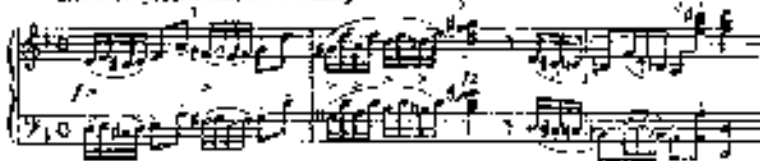
то здесь трезвое утро, гармонируешь с этой тоской, все-таки в тебе бодрость.

Темп обозначен как "ziemlich geschwind"; я думаю, это примерно соответствует  $\text{♩} = 92$ , но затем следует добавка "doch kräftig" (при этом моллю). Музыкальный текст действительно предназначен для мощной игры в медленном темпе, однако надо помнить, что *ff* понадобится только в середине пьесы. И бы добавили: хотя трезовые тучи "вышли из-под контроля", исполнителям этого делать не следует. Предписание мое касается ритма в виде большей стопы, чем дuplett (к).

Я указал основную скорость, но при этом не собираюсь утверждать, что темп жесток, был и не терпит никаких отклонений. Мышечность, присущая музыке, станет еще мощнее, если придать ей некоторую эластичность (это надо особенно тщательно отработать).

Ex 1

Ziemlich geschwind, doch kräftig



Таким образом, вторая и четвертая доли такта 1 продолжительнее, чем первая и третья, поэтому *staccato* у восьмушек получается возможность приобрести большую выразительность. Характер такта 2 существенно иной: тринадцатые на первой и второй долях спешат к уменьшенному септаккорду с пометой *sf*; здесь находится вершина подъема. Коротко говоря, тринадцатые бурные, на педали, в восьмушки заостренные (исполнять их слишком *staccato* не следует), без педали; аккорды имитируют раскаты грома.

Ex 2

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two staves: a treble clef staff for the piano and a bass clef staff for the bass. The music is in 2/4 time. The tempo is marked "Ziemlich geschwind, doch kräftig". The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, and *sf*, and articulations like accents and slurs. The piano part has a melodic line with some grace notes, while the bass part provides a rhythmic accompaniment. The lyrics are in German and are written below the piano staff.

Wie hat der Herr mit dir um den Liebesgott gespielt! die  
Kerkentel- und Fluctura im Jahr in der alten Gesellschaft in der alten Zeit.

Трудно спеть слова "Sühnen zetteln" с тем же бrio, которое звучало в шестнадцатых интродукции (для фортепиано это не представляет никаких трудностей), так, чтобы дикция была четкой. Слушателю должно быть понятно, в чем причина столь низкого взрыва, поэтому, стремясь к ясности, певец проявит мудрость, если подойдет к шестнадцатым с осторожностью (сохранив их агрессивность), компенсируя такой подход сильным акцентом в такте 5. Мои рекомендации относительно такта 4 сохраняют свою силу и для шестнадцатых в такте 6. Я очень беспокоюсь и за мелодии, которые не раз встречаются в песне, надо описать их жемчужного "вытягивания", как чумы.

На фразе "Umher im matten Streit" (такт 7) в аккомпанементе композитор ставит акценты поперек метра, их нет у певицы, который непременно должен быть ровным и длительнее *f*. Вокалисту надо постараться сохранить силу звука, когда в такте 8 покажутся шипящие опустится достаточно низко.

И как раз здесь повышится первое *ff* (такт 9).

Ск.з

Und so - la - Furcht - Schrecken nicht sei schon in - der Zeit

Тесситура столь удобна, что здесь можно дать максимальное возможное усилие звука.

В такте 10 используется педаль; аккорды в первой половине такта 11 звучали бы резко, если их исполнить раздельно.

Можно заметить, что и укашии молотком перед долгой в этом такте (*accrescendo*); у Мандельштамовского шестнадцатые движутся как в вокальной партии (*arpeggiato*<sup>1</sup>), в результате чего звучат слишком сладко. Обычно принято играть их как в манускриптованном примере.

Певцу стоит пойти на компромисс и незаметно снизить звучность во фразе "Mein Herz sieht an dem

<sup>1</sup> Фортеп. (там).

Шиндлер", чтобы придать дополнительную силу следующим словам:

Музыкальный фрагмент из произведения Шуберта "Der Winter" (Op. 11, No. 17). В нем показаны вокальная линия и фортепиано-сопровождение. Под пением слышны слова: "es ist mensals der Winter, er ist nichts als der Winter." Музыкальный стиль характеризуется ритмичной активностью фортепиано-сопровождения.

которые должны прозвучать устремленно.

### ОБМАН\* (Täuschung)

Ein Licht taucht kenn'lich vor mir her,  
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer:  
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,  
Das es verheißt den Winterabend.

Ach! wer wie ich so elend ist,  
Gibt gern sich hin der bunten List.  
Die hinter Eis und Knecht und Gram:  
Ihm steht ein helles, warmes Pflanz.

Und mich habe Seele dich, —  
Nur Täuschung ist dir ein h Gewand!

У нас светует светлик,  
То нам влекет в нору дымок,  
Влекет, хоть иного жели:  
Он лишь пошепчет дш оуб.

Но, коль едн пенный дш,  
Нелко пошепчется на обман,  
Сквозь ветлу, мотел, и бурлом  
Приселает светлой, тепл дш,

А в доме — та, коль доблю...  
Я выпл обманом баш цеш.

Венский дух, столь изящно выраженный Шубертом во многих песнях, особенно нагляден в "Обмане" — его чарующий ритм уловливает слух и сознание после грохочущего "Бурного утра". Ригард Капелл, разбирая эту удивительную песню, цитирует слова Шюта из "Короля Лира": "Обман от радости рыцари — и он печали пел"<sup>1</sup>.

Не в первый раз наш герой сталкивается с обманом; ему уже встречался блуждающий огонек, а здесь новое нашеждение. Тогда он устало твщился вперед,

<sup>1</sup> Шюта и др. У. Король Лир. Act I, сцена 4.

призывает судьбу уготовить ему самое страшное. Теперь он идет за тиндунским лучом-огоньком с прямой таки безответственным легкомыслием.

В фортепианной интродукции звучит танец, который завлекает, заманивает:

Ex. 1

Etwas beschwingt



Попытки достичь октавы упорно "дразнит" публику на протяжении всей песни. Такт 4 дает отдых слуху, уставшему от повторения ми и ми-бемол; здесь требуется легкое, изящное гудие. Эти октавы с протаптывающимися восьмушками являются фоном для вокальной линии (исключения составляют двухтактовые интерлюдии между вокальными фразами), а почувствовать биение сердца заставляет нас басовый тонус и его *staccato* и шипящими. Что же касается октавы на второй доле (размер следует считать двудольным), то она прозвучит интригующе, если ее чуть-чуть задерживать. Место это играет много раз на протяжении песни и всякий раз черует.

Ex. 2

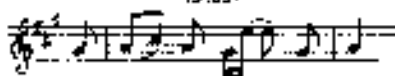


В "Зимнем пути" певцу приходится мало случаев окрасить голос "улыбчивыми" тонами. Мы испытали краткие моменты, когда боль уходила прочь и вспоминали согрелись сердце. Но моменты эти, увы, были так недолги, и печаль подстерегала нас, чтобы снова навалиться всей своей тяжестью. А вот и "Обман" — за исключением небольшого двухтактового отрезка в минорной тональности — печальный удел странника словно забыт. Бедняга не обращает внимания на то, что над его чувствами, находящими

отзвук в двух следующих за "высказываемыми" тактах 8, 9; 16, 17; 20, 21 и т.д., — помещается фортепиано, (В этих крошечных интерлюдиях верхний голос выходит на первый план, октавы надо играть ярче; они представляют собой как бы мерцающие мглы насмешки, смакуемые паяльником.) Фраза "Bin Licht immer freundlich vor mir her" шлет с самоуверенным, которое, казалось бы, ничто не может замутить, она летит легко и свободно. Слова могут прозвучать неразборчиво, если сам певец не получит от них удовольствия; для того чтобы они были отчетливыми, нужно сделать движения губ и рта в целом более сильными, не отступая при этом от преобладающего *ritmo*. Такие слова, как "bin", "freundlich", "Toll", "Kreuz", "Quer", требуют энергичной артикуляции. Всеобщее настроение зашустит оживляется форшантами разного вида. Примеры типа *vestassatim* можно найти в тактах 7, 15 и 32. *Arrogotim* (такты 19, 39) внутри доли по принятой традиции опирается половину времени у следующей за ней ноты; здесь, однако, дуку ноты более соответствует иное исполнение:

Ex. 3

19:39



i i. vor-her-her den klar - der-mann.

Груллетто в такте 11 (см. второй пример этого разбора) исполняется как бы между прочим, легко и беззаботно (украшение лангя не за счет доли).

Ни к чему подчеркивать намеренно колорита, переходя к фразе "Но, когда увел печальный дан" (такты 22, 23),

Ex. 4



Acht vor die Zeit so r-ist al-ter, gibt geht die bei der klar-ten Zeit.

потому что переход в минор достаточно ярок сам по себе; лангям было бы "темнить" звук — здесь не надо придавать слишком большое значение всему горестному, что наш странник силится забыть. Мои пометы в тактах 25, 26, 27, содержащих паузу, показывают, что после слова "geht" не надо брать дыхания; даже самый короткий вдох лишь усиливает фразу энергичности.

К слову "ein helles, warmes Haus" (такты 32, 33) певец должен привести нас самым нежным способом: он не ускорится совершит хроматический подъем в тактах 28, 29, поддержит нас как бы в полурезанном состоянии на слове "Haus", а в такте 31 вернется к выходному унисонному ритму.

Ex 5

das hier - ter Eig und Recht und G - ranc ihm weist, ein  
bei - leg, um - lach - Haus

### ПОСТОЯЛЫЙ ДВОР\* (Das Wirtshaus)

Auf einem Totenacker hab' ich mein Weg gebacht;  
Allhier will ich einhalten, hab' ich bei mir gedacht.  
Ihr grünen Totenkrauze könnt wohl die Zeichen sein,  
Die mich die Wand'rer laden ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause die Kammern all' besetzt?  
Bist matt zum Niederknien, bist tödlich schwer verletzt.  
O mildeherzige Schenke, doch weisst du mich ab?  
Nun weiter dann, noch weiter, mein totes Wanderstab!

На кладбище дорогой являя ступаюсь к вам.  
Вот здесь бы и останов, — милосудно ли вы ко мне.  
Вешенки из мохнаток приманиваете злато:  
"Ирред, утешай путник, на постоялый двор".

До порога и трактира том все комнаты заняты?  
Я человек до смерти, и силы потеряны.  
Меня отпусти, о хозяйка, трактирщик-судителю?  
Вперед, мой верный посох, куда глаза глядят.

"Постоялый двор" с его банальной мелодикой, простой аккордовой фактурой и сдержанным настроением

эгоисте мое бы быть написан Мендельсоном; это наименее значительная вещь во всем цикле. Примечательна песня разве что стоей стереотипной простотой, потому что в этом смысле она стоей особняком. Шуберт точно угадал момент, когда слушателю надо "пропустить стотворное" после изматывающего широчайшего предыдущих песен, однако певцу эта песня вряд ли сулит хотя бы временное расслабление. Фактически яид обманчив. Вокальные фразы на бумаге выглядят короткими, но на практике, при весьма замедленном темпе, они прижжены и требуют сильной опоры и жесткого контроля дыхания. За исключением небольшого отрезка в конце, когда голос доходит до звучности *mf*, динамический диапазон песни заключен в рамках между *pp* и *p*.

Яидо пашоминая органное соло перед службой в церкви, фортепианные прелюдия и постлюдия характеризуются плотной фактурой. Пианист полражает игре *legato* у органиста, перед которым он, однако, имеет одно преимущество: возможность чуть-чуть утяжелить, незаметно выделить верхний голос, который должен слышаться над нижними голосами (но тут нельзя переусердствовать, потому я и говорю "чуть-чуть"), — тогда звук в целом не будет слишком уж плотным.

### Ex 1

Solo Organist



Как обычно, аккорды на аккордах подчеркиваются целурами, так и притенен без строгого соблюдения темпа; густинетто исполняется неторопливо.

Ex. 2

6 7

Auf er - der To - tee - ak - kor hat mich mein Kop - pe bracht. Al -

8 9

- hier will ich ein - keh - ren, ob ich bei dir ge - decht.

Поскольку в *riassete* естественно для такта 5, то певец может не торопиться со вступлением после доминантсептаккорда.

Музыка сама по себе рассказывает о человеке, смертельно уставшем, поэтому не надо "маслить маслом" и темнить звук; пусть голос льется спокойной на фоне задумчивого сопровождения. В принципе для шестнадцатых в первых двух двудесятих необходима легкость звукоизвлечения (примеры можно найти в тактах 6 и 7), но есть здесь и исключения: слова "einkehren" (такт 8) и "Wunderer" (такт 14) получают большую выразительность при вдумчивом исполнении.

Дыхание можно брать (если не считать "выдых" в тексте) после слов "Totsplätze" (такт 12), "inden" (такт 14), "Hause" (такт 18); здесь наверняка придется брать дыхание, если темп сохранит чрезвычайную медлительность. Лишь самая первая фраза (такты 6, 7) поется на одном дыхании.

Вдох фортепиано в верхнем голосе (такт 7) не должен пройти незамеченным, хотя здесь это проходящий мотив; более важно то, что появляющийся в аккордах сопровождения ми-бемоль (такт 6) и ре-бемоль (такт 8) во втором двудесятих переходит в мелодию верхнего голоса, которая ведется как дискант в многоголосной хоровой фактуре.

12 13

Du küm-men Zu-ten-kün-nen kümmt wohl die Zei-chen sein, die

14 15

zu so Sand-stein, so - den ins Lü-cke Wirt-haus ein.

Хорошо бы, чтобы третья двустопица вышла ослабленным по сравнению с предыдущими; в ответе на жгучий вопрос: "Но вдруг в трагедии этом все комнаты сланы?" предполагается "смертление" всех людей, костяное испытание физической стойкости героя.

16 17

Ein Satz wie Nix der ein kün-ig, wö-dlich schwer zu-letzt

Нале противостоять похвально дать *glacendo* при движении к высоко расположенному слову "mal" — гораздо большей смелостью замыкается а пачит pp с замедлением на этой ноте, чем будет подчеркнута значимость слова для ситуации. Слова "tödtlich schwer", конечно бы, тоже требует подчеркивания, к этому ведет боль от раны с жизнью, но певец смелее так проявит мудрость, наборов верное побуждение: если хотя бы в малейшей степени дать *glacendo*, то это приведет к энергичности, которая бы коренным образом противоречила смыслу слов. Нет, пусть голос будет бесщипым, словно безжизненным; это, разу-

меется, не означая, что голос лишился опоры, потому что при пении *leggiero* певцу необходим еще бо́льший контроль, чем когда-либо.

Тому, кто последует моим советам, станет ясно необходимость колорита, так как возникает опасность расплыть слова "matt" и "tödlich"; но если певец зашпигует шерсть и прикинул весь путь, он убедится в том, что эмоциональная настойчивость должна быть отложена до заключительного дуэтирования. Эта настойчивость отчетливо проявляется в интерлюдии перед словами "Mein' Othello's Götter".

Ex 5



В этих тактах настроение становится мрачнее, что охватывает ощущение, оно растет, достигая своего апогея в такте 27.

Ex 6

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 27-28. Вверху показана мелодия с нотами и текстом: "Was wir hier sehen, ist ein - seltsames Schauspiel, das der Welt, um". Мелодия начинается в такте 27 и заканчивается в такте 28. Под мелодией показаны аккомпанементные партии на фортепиано и виолончели/контрабасе.

Может быть, здесь выражено философское смирение перед судьбой, но в словах "nur weiter" отчетливо приступает агония. Не беда (поскольку слово "weiter" произносится в такте 27 в четвертый раз), если шестнадцатые на слове "nur" удлинятся и от *fi* к *re* будет сделана *portamento*. *Portamento* здесь передает душевное движение.

Решительный уход героя, звучащий в последнем

двустиния, заставляя и пианиста продолжать в том же духе в начале постлюдия; игра затихает постепенно, доходя в конце до pp.

Мне хотелось бы как-то смягчить впечатление, которое могло возникнуть у читателя после слов, сказанных мною в начале этого разбора. Не думайте, что я "прохладно" отношусь к "Постоянному шоуу"; спешу заверить вас: я считал эту песню глубоко волнующей.

### ШАРМАЩИК (Der Leiermann)

Deinen hinterm Dorfe steht ein Leiermann  
Und mit starren Fingern dreht er, was er kann,  
Auf Fuß und Bein bist wachst er hin und her  
Und sein kleiner Teller bleibt ihm immer ker,

Keiner mag dir hüben, keiner sieht dir an,  
Und die Hunde bawzen um den alten Mann.  
Und er BHM es geben alles, was es will,  
Doch und seine Leier steht ihm niemals still.

Wunderliches Alter, soll ich mit dir geh'n?  
Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?

Там, в конце деревни, в тень старик сидит,  
Он шарманку крутит скрюченной рукой.  
Меняет, босногая, на слугу, прожа,  
И из угла виллы часто он тропит.

Звучит всем неслыхан, вид его прелек,  
В тандой пошпоретли любиво нас ризан.  
Старикку как будто петухом воши,  
Все шарманку крутит, како гоголя.

Маши, суживий старец, мне с собой иди?  
Посвяж в шарманке, может, по пути?

Неважно, как давно вы знакомы с "Шарманщиком", насколько часто вы думали об этой песне и релтировали ее, песня при любых обстоятельствах

захватывает вас. Не как раз потому и можно назвать чудом, высшим проявлением шубертовской магии, что, осознавая все великие песни, мы не способны объяснить, в чем состоит ее волшебство. На бумаге она выглядит общим местом, набором двухтактовых фраз без единой модуляции, почти нигде не выходит за пределы *ritardissimo* — это воплощение монотонности, ее идеальнейший образец. И все же, когда песни поют, она захватывает вас целиком и полностью, заставляет проливать слезы. Музыкант, проживший с этой песней всю жизнь, завидует юному студенту, которому еще только предстоит с ней познакомиться.

Ричард Купелл справедливо утверждал: "Если бы спросили у ста человек, какой будет последняя песня трикля, никто из них не смог бы предсказать, что она будет именно такой".

До сих пор стражник не стал забываться. Льсто ли ему суждено найти покой, как случится с его юным "жолдегой" по страстным — подмастерьям мельника? Вдохновение подсказало Вишнелю Мюллеру образ шарманщика, которого он ставит на пути героя. После всех бурь, илтиской, ульиской, безмятежных грез об ушедших шапки днях только шарманщику, единственному живому существу, замеченному горельником в его запялах страстности, дано вослечь в нашего героя хоть немного сладкоистия. Именно он задерживает зававес в финале и позволяет одинокому пополнителю трикля покинуть подмости с новообретенным мулством.

Посреди картины оборвавший старый бродяга, он все время в центре внимания; слух вырывает на хриплую мелодию и квинту органного пункта, принадлежащие инструменту, на котором он играет. Этот гул приковывает внимание певца на протяжении восьми тактов интродукции, после чего он как бы рвалится удали и фигуру человека. Певец это наблюдатель в дашной сценке, и, хотя мы подслушиваем его слова, на самом деле он говорит сам с собой — звук неизменно ослаблен. Певец не воплощает шарманщика, но он столь яварован им, что тембр голоса отражает зримый образ старика, вследствие чего голос звучит совершенно по-другому, чем в песне "Ложные солдцы".

Аккомпанемент, речитативный по стилю, при каждом появлении голоса как бы неподвижен.

Иванист — это шарманщик; точнее, фортепиано здесь это шарманка. И в аккомпанементе не долж-

но быть ни на град больше выразительности, чем в жалком инструменте, роль которого выполняет фортепиано. Оно звучит механически.

Ex 1

Etwas langsam



Но если играет шарманка, обращать ли внимание на акценты и паузы-шестнадцатые?

В моем представлении шарманка — громадный ящик с ручкой сбоку, от основания которого спускается на землю подпорка, полностью прижимающая на себя все instrumento, а кожаный ремень, обвивающийся вокруг шеи музыканта, придает ящику устойчивость. Эту "остуковину" на секунду поднимают — чтобы ее хозяин перебрел с места на место — и снова опускают на землю; именно это и служит причиной коротких пауз в верхнем голосе и небольшого толчка, когда инструмент отрывает от земли и подружки на место (фраза "steh' ihm hinter sich"). Превалирует низкий голос, его непрерывное гудение слышно сквозь жалкий жужж и паузы-шестнадцатые. Если ли надо применять pedal (разве только для того, чтобы связать басовые клавиши); особенно в паузах-шестнадцатых в верхнем голосе не должно оставаться никаких признаков — пусть разрыв в мелодии будет явным.

Но ни в коем случае нельзя думать, что вокальные дивия столь же механична, как и партия фортепиано: шарманка сосредоточена в аккомпанементе, а не в голосе. Однако для пеца было бы столь же коверно и перегрузить фразы выразительными нюансами. Исполнение вокальной партии следует глубоко продумать; хотя эмоции подавлены, слова выносятся в резком противоречии с "бездумным" аккомпанементом. Певцу надо постараться проложить свой путь между

Сидишой недочувствительности и Харридой утрарованной акцентировки. Как я говорил выше, голос все время как бы ослаблен, тон бесцветен — такой звук бывает у скряжки или цыганочки при игре non vibrato, но все ноты выкладываются тщательно. Ясность дикции и мастерство речевого ритма, соединяясь, наполняют колдовством спазмодические бормотания. Я не ошибаюсь: можно речевой ритм. Слова здесь ложатся так же естественно, как если бы они говорились.

Краткие моменты в двух следующих примерах повторяются по четыре раза, придавать им живешность может только декламационная гибкость.

Ex 2

4 30 du-ben fünf-ten For-der steht ein Lei-er-mann,  
15 klar von Zin-ger  
25 die bun-ke knor-ten

Такт 9 можно спеть так, как выписано (движения равными длительностями здесь соответствует ритму речи, хотя было бы естественно чуть-чуть подчеркнуть слово "Dorfo"). С другой стороны, такт 10 оказывается длиннее, потому что слово "ein Leiermann" это стержень, на котором все держится, и потому оно требует больше времени. В такте 13 наше внимание задерживается на словах "abgeben Fingern", здесь опять-таки требуется время и ударение — но не повышающее звучности. (Потом идет "Barfuß auf dem Eise" из следующего примера, это место требует такого же внимания.) Все оставшиеся куски: "dreht er, was er kann", "wankt er hin und her", "und sein kleines Teller bleibt ihm immer leer" и т.д. — столь же бесцветны, пусты, как блудце у ног шарманщика. Только в такте 35 пещу нужно сделать некоторый рыбок из слова "knirren", как бы имитируя рычанье; но если это потребует большей звучности, лучше от такого подхода отказаться.

Ex 3

Nur auf der Erde macht er sich fort,  
und sein kleines Teller bleibt ihm immer leer.

Данный пример чередуется с предыдущим; здесь я привел музыкальный текст для того, чтобы угово-

речь певца не поддаться искушению дать стилизацию в подходе к высокому ми — даже и жестком "Ва-фа-а". Окраска звука серая, "ветхая", ноше индифферентна на лишнее выражения звуковая гулкость шарманки.

Мирская скорбь есть образный стержень проваждения, а певец своим искусством подчеркивает ее глубину. Вряд ли композитор был бы доволен, если бы каждая восьмушка, каждая четвертушка исполнились точно (только аккомпанемент ответствен за ритмическую точность и потому неизбежно, сознательно монотонен) — именно свобода позволяет певцу высказывать мысли наблюдателя столь естественно.

Из слова "Wunderlicher Alter" велишка слета озаряет тему, ледины корки, так долго сжимавшая разбитое сердце странника, тает, превращаясь в волну тепла. Он смотрит на старика уже не с отчуждением; в нем просыпаются привычные отношения к тому, кто неизменно переносит все тяготы жизни со столь возвышенным безразличием. Вот вам еще одна вдохновенная страница музыки Шуберта, в которой столько жизнеспособности и силы! Какая ответственность ложится здесь на певца!

Ex. 4

Wunderlicher Alter, soll ich dir die Hand

Willst du mit mir die Hand der Hand der Hand?



Аккорды и Фортешимовой партии должны напоминать выдох, наполненные чувством выдох — это поможет певцу правильно исполнить слово "Wunder-  
Leber". Первый слог (мы еще не знаем слова полностью) вмещает целый мир значений, такое так же вибрирует от теплоты и человечности.

Заметили ли вы, что авторских ремарок нет вообще? Какой-нибудь другой композитор, тоже мастер в жанре Lied, жлая дать указания, исправленно написал бы в тексте "sehr ausdrucksvoll"<sup>1</sup> или "mit tiefer Befriedigung"<sup>2</sup>; также наставления в данном случае были бы излишними или даже вредными, потому что глубокое чувство в душе странника по-прежнему подано, он по-прежнему говорит сам с собой. Вопрос "soll ich mit dir sein" обращен вовсе не к шарманщику, это вопрос внутреннего голоса.

Далее, сокровенная идея, звучащая в словах "Willsst du meinen Liedern deine Liebe drehn?", требует от певца энергичности, выведет его чуть естественно думать о *seksendo*, но его надо (необходимо!) удерживать в строгих рамках. Это тот же самый человек, который начал разговор с самим собой в начале песни; найти из образа и одруг, ни с того ни с сего, перейти на яркий звук означало бы разрушить всю песню.



В этой постлопии *forte* недопустимо, если я что-нибудь понимаю. Не могу себе представить, чтобы несчастный шарманка звучала настолько громко; именно несоответствие звучности и сути делает такт 58 более редущим слух, более жалобным.

Я бы рекомендовал длительную задержку на доминантовом аккорде в такте 60, прежде чем спуститься к почти неслышную тонике. Эта длительная каденция — финал истинно великого произведения.

1 Очень выразительно (*sehr*).  
2 С глубоким чувством (*mit*).

# ИЗ ПЬЕСЫ "ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ"

## ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ (Liebesobschaff)

Стихи Л. Рейнгардта

Кашечки-булочки, со сливками и с медом,  
 Ешь за любимым со вкусом и с желанием!  
 Ах, кашечки-булочки, мой братишка ты;  
 Прими же участие ко мне и к нам.

Все эти цветы в саду выращены,  
 Все это так приятно и так приятно,  
 И все это в саду выращено,  
 Душечка, прими же участие ко мне и к нам.

Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,

Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,

Светлый ручей, серебряный ручей,  
 К какой степи ты идешь, к какой степи ты идешь?  
 Ах, ручеек, ты так приятно и так приятно,  
 Стою же и жду тебя, мой братишка ты.

Все что в саду у любимой выращено,  
 Все что в саду у любимой выращено,  
 Все что в саду у любимой выращено,  
 Все что в саду у любимой выращено,

Если бы в саду, в саду выращены,  
 Если бы в саду, в саду выращены,  
 Если бы в саду, в саду выращены,  
 Если бы в саду, в саду выращены,

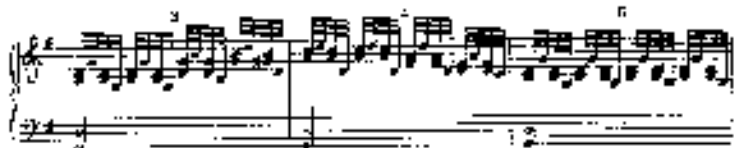
Любовь выращена в саду выращены -  
 Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,  
 Когда же ты, в саду выращены,

Среди всех журчащих рек и ручьев Шуберта — вспомни "Куда?", "Форель", "Баркаролу", "Юношу у ручья" и многие другие радостные "бурления" — "Вестнику любви" суждено было стать исключительной безоблачной акварелью. Он неистовливо рокочет и дурманит в дору вечной весны, унося посланье от влюбленного юноши к его подруге. Образ придуллив — он неправдоподобен, но шарует жизнительской силой.

Темнооно: указавше Шуберта "Ziemlich langsam", казалось бы, не соответствует той радости, которая, на мой взгляд, заключена в этой песне. Однако ноты в верхнем голосе фортелисто: это не шестнадцатые, а тридцать вторые; кроме того, такты здесь двухдольные, а не четырехдольные и сами доли достаточно медленные (приблизительно  $\downarrow = 56$ ). При исполнении слышишь нечто, что такой темп уместен: ручей течет радостно, но без возбуждения, швыряет может позволить себе шутить легко, раскрепощенно. (В исходной тональности — соль мажор — пальцы как бы естественно возвращают на свои места и легко справляются с "утрой двойными нотами", как сказали бы мы о скрипке. В тональностях ми мажор или ми-бемоль мажор все выглядит по-другому. При транспонировании нужно учитывать следующее: чтобы добиться ровного звука, чтобы избежать суетливости, особым образом серьезная подготовка.) Целица, которую и весьма ценно, столь серьезно отнеслась к комете "langsam", что отказалась петь в предложенном мною темпе. Мы исходили чисто со скоростью, в два раза меньшей по сравнению с предположенной МЮО, в результате чего ручей превратился в тихую заводь.



1 Довольно медленно (мед.)



Постоянное *piano* характеризуется здесь полнотою отсутствия увеличений и сужений звучности (подходя к первым долям тактов 2 и 4, гораздо легче сделать *mezzefo*, но лучше этого избежать, если удастся), а проходящие соли-дизы в такте 3 должны быть слышно отчетливо. В такте 5 не следует делать замедления перед выступлением голоса.

Голос светлый и серебристый — это и есть указание для певца: он должен интонировать легко и просто; плавность вокальной линии контрастирует с "то-кохата-яяо-цзюм" движением фортепиано. Надо наслаждаться словами как таковыми ("Rauschendes Bächlein, so silber", "eilst zur Geliebten", "die Grüße der Fernen"); произносить их следует мягко, но не нарушая всеобъемлющего *piano*. Число произношение свистящих согласных выдвигает голос на первый план и позволяет добиться яркости тона, столь важной в этой песне. Пусть певец все время помнит о рокочущих водах, которые словно бы ответили на его просьбу в тактах 8 и 11.

122

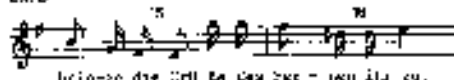
Das schreie Ich - Ich, in der Fernen so still.

Wieder zur Geliebten so - rasch und schnell!

где шашисе позволяет среднему голосу "петь" сверх-  
гласно.

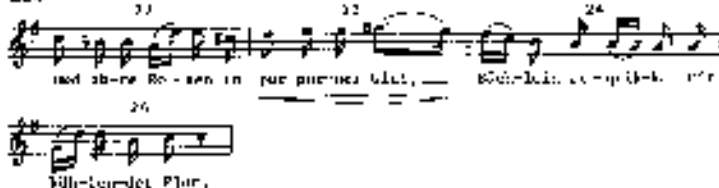
У певца не раз возникает возможность покорить  
нас своей чуткостью и музыкальностью:

Ex. 3



широкий скачок внутри слова "Stöße" ветик толь-  
ко для исполнителя, необходимо, чтобы для слуша-  
теля он прошел бескамерно; последний не должен до-  
гадываться о том, что здесь демонстрируется внешнее  
техническое мастерство, ибо сказок исполняется  
плавно, без *staccato* на верхнем окта (с *staccato*  
это сплет кто угодно). Весь небольшой отрезок пел-  
ся *ritato*, он прозвучит еще более изящно, если певец  
"дойтраст" двумя верхними нотами, прежде чем пе-  
рейти к слову "Walden".

Ex. 4



Вышеприведенный отрезок повторяется дважды;  
"запятая" после слова "Stut" представляет собой  
ловушку для неосторожного певца, результатом, что  
знак пунктуации дает ему право впасть в ошибку: тем-  
пел музыки будет останавливаться, все замрет в неподвиж-  
ности, пока "бик заправляют горючки". Нигде не  
должно быть никакого зазора; иными словами, петля-  
ре должна исполняться на одном дыхании.

И ни секунды не сомневайтесь в том, что аккомпане-  
мент здесь выполняет роль фюжа, но в партии форте-  
пиано есть несколько моментов (не считая журчанья в  
верхнем голосе), которые никак нельзя упускать  
из виду. Во втором примере этого разбора мы видели,  
как фортепиано разглагольствует на голос в крошечных ин-  
терваллах — фортепианный аккомпанемент, как эхо,  
снова и снова "подхватывает" возгласы певца.

127

127 128 129 130

rui - lu tu sui du;

128

128 129 130

Маленькие шестнадцатые *allegretto* в басу очаровательны, они становятся еще более булькающими и забавными, когда Шуберт превращает их в квинты (такт 18 и четыре последующих); ритмическая шутка повторяется также в тактах 32 и 36.

Большее спокойствие достигается при помощи *ritardando* — здесь юноша представляет себе, как девушка вышла на берег, басовый голос фортепиано зачарованно спускается вниз:

Ex. 7

32 33 34 35 36 37 38 39

Возбуждение нарастает на двестишести "Дружеским шепотом рыжей ее грусть // Молви, что скоро к подружке вернусь". Пусть певец даст нам услышать это возбуждение в маленьких "вспышках" (указанных Шубертом) на протяжении восьми тактов, приходящих к кульминации:

128

41 42 43 44 45 46 47 48

nach-er. Sie sind die freund-lich-sten Blick, der sie an sich ist.

kann sich so stark.

после чего певец возвращается к типичному, доверительному звуку, чтобы спеть "Рыкотом даруй покой души". На самом деле он поет последнюю строку (такты 61, 62) на те же ноты, что и в тактах 15 и 16, и будет просто ужасно, если он прибавит здесь к бурному *staccato*,

В такте 59 метром трактуется как *accelerando*.

СЕРЕНАДА  
(Стändchen)

Стихи И. Редина-Лоба

Leise flühen meine Lieder  
Durch die Nacht zu dir;  
In der stillen Nacht hernieder,  
Lächeln, komm zu mir!

Flüsternd schwingt Wipfel rauschen  
In des Mondes Licht.  
Des Vermiters feindlich Lauschen  
Fürchte, Holde, nicht,

Hörst die Nachtigallen schwingen?  
Acht sie haben dich,  
Mit der Töne süßen Klang  
Fliehen sie für mich.

Wie erst dich des Meeres Sehnen,  
Klang der Liebessehnen,  
Rühren mit der Silberzungen  
Jedes weiche Herz,

Laß auch dir die Brust bewegen.  
Lächeln, höre mich,  
Beobacht' dich ich dir entgegen!  
Komm, beflücke mich!

Таки миглет эти звуки,  
Ведь в тишине,  
И рече в груду и в дальние,  
О, принди же мне.

Ветер шумит деревь колыхает,  
Пулесей идея разлетит,  
Звучит предать не услышит,  
Как он не страшит.

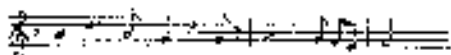
Созвонья ли слышатся трели? ..  
Их слышат и мольбы.  
Если б трели слышать сумели  
Пробудить в тебе!

Сладкий покая в ушах  
Тонит сердечных звуках.  
Цуши нежные вопреки  
Серебристый звук.

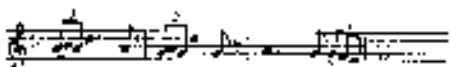
Отплывай на том гоним,  
Неска услышать меня!  
Я проку от истерички.  
О, принди же мне!

Мы довольно безцеремонно обошлись с Рельштабом, предлагая сделать куншеры и "Восковых мечтах". Но теперь всеядим ему кивку за то, что он предоставил в распоряжение Шуберта стихотворение, из которого композитор создал одну из самых замечательных песен на свете. Она действительно великолепно прославилась и популярна (популярна по ужасу!) и при этом исполняется зачастую настолько чудовищно, что можно попросить забыть, как выразительно она может звучать.

Шуберт не был бы Шубертом, если бы не придумал прекрасной методики определенный смысл. Безумно-св, мелодия должна развиваться плавно; разумеется, слова "Leise flühen" требуют от голоса сладости, медоточивости. А какова форма? Рассмотрим, как сказать, сюжет мелодии:



Фраза получается заунывной и безжизненной, но вернем триоли — и сразу увидим, как она изменилась:



Появилось излучение — значит, появился Шуберт. Мелодия есть важнейший сок мелодии; певец должен обращаться с ним заботливо и нежно. Все ритмические группы равны по суммарной длительности (будь то  $\underline{\underline{F}} \underline{\underline{J}}$  или  $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$ ), равны по значимости; кроме того, первая доля, несущая драматический груз, наиболее длительна в такте; она есть олицетворение горестной мольбы, не оставляющей места для банальности и бессмысленных улыбочек. Музыкальная метрика превалирует над речевой, поскольку триоли растягиваются (но не вследствие того, что они оканчиваются в первой доле такта), что дает возможность придать им выразительность. Эти отрезки в начале играют *ritissimo*, ни одна нота не получает больше звучности, чем прочие, — тогда удается обойтись без таких триолированных "трактовок", как:



которые являлись тягостными свидетельствами низкого уровня исполнительской культуры. Шаура в такте 6 вовсе не обязательно подразумевает вдох.

Fig 1







Безусловно, и эмоциональным плане кульминацией является фраза "Liebe dich, dich zu dir" (на протяжении всей песни герцог, собственно, только и делает, что угоняргивает любимую прийти), певец указывает на это более интенсивным звуком, дополнительной вибрацией. Усилить значительность можно и выделением "защитой" после слова "berstend", если звук на мгновение прервать: сыграть фразу на одном дыхании было бы предпочтительно, но не так уж обязательно, потому что разрыв здесь несет смысловую нагрузку.

Из пометы *staccato* и интродукция ясно, что Шуберт предполагает "гитарный" характер аккомпанемента. После прикосновения к струнам гитары звук на мгновение задерживается, резкое *staccato* фортецино кажется по сравнению с этим слишком грубым и сухим. Пианисту надо стремиться к качеству звука, приближающемуся к *pizzicato*, не надо слишком резко бросить пальцы на клавиши. Педалью в первых семи тактах пользоваться не следует, она нужна лишь в такте 8, и то в незначительной степени. Педаль необходима в тактах 9, 10, где верхний голос, как эхо, повторяет вокальную фразу, — только надо учесть, что "эхо" здесь характеризуется легким певучим звуком, отличным от невнятного "лю-эксикашннн", а триоль должна сохранить ту же форму, какую она имела в устах певца. *Crescendo*, которое я предлагаю здесь дать, пусть будет *molto* (едва заметно).

Может быть, Шуберт подозревал, что мы слегка усилим звук в тактах 17, 18? Этим, вероятно, объясняется помета *dimissimo* в такте 19.



Пляшущий серенаду вдруг как будто сдерживает свое возбуждение. Последний слог слова "rauschen" иногда смазывается — или в результате судорожно взятого дыхания, или вследствие стремления поскорее перейти к максимуму в такте 19. Дыхание, взятое по необходимости, может стать здесь неуклюжей "зазубриной", нарушающей плавность линии. Чтобы избежать этого (тут может помочь вымышленный пианист), надо чуть-чуть замедлить темп и взять дыхание абсолютно спокойно. Такты 25, 31, 57 идентичны.

Строка "Nas on ne strapnit" должна быть спета *forte*, как указано:



тут пианист забывает о звуке гитары и дает голосу нужную поддержку. Перед *forte* три последних восьмушки такта 26 играют *sforzando*, потому что без постепенного подхода мы бы пришли к высшему "обвалу" звука, который (при том что он непосредственно следует за *ritardando*), как вы, наверное, догадывались, способен испугать до смерти любую девутку. Не будет ошибкой, если певец задержится на первом слове: здесь действительно есть метрическое ударение.

Восьмитактовый интервалин, в который страсть сочетается с нежностью, ясно покажет, проникся ли певец духом песни или нет. Звук фортепиано должен быть насыщен той же горлчатостью, что и голос певца.

1 > 4

29 30 31 32 33 34 35

*mf* *Allegro* *Allegro* *Cresc.*

34 35 36

Это место очень поэтично, хотелось бы услышать тут все инструментальное богатство, на которое только способно фортепиано. Первые четыре такта играют рикошантам *mezzo forte*, последние четыре — *diminuendo*; мостик между ними третья доля такта 32, где дается *subito pp*. Этот замах, будучи задержанным, рождает страстное ожидание, а затем, истаявая, сливается в мажорный аккорд такта 33. На протяжении всей интерлюдии два верхних голоса как бы поют дуэтом.

В целом две первые строфы могут восприниматься как яшюбиния мольба, но в последнем четверостишии огонь, пожирающий влюбленного, уже трудно сдержать:

Ex. 5

61 62 63 64 65 66 67

*mf* *f*

Вот так же ты будешь - как. Люб - лива, ты - те

мил! Не - будешь ты, дай мне по - гоня

С такта 61 наблюдается ускорение темпа, необычайное, но резкое; стральность слов, энергичный ритм вокальной линии требуют этого. Из третьих ударных долей в тактах 61 — 64 наиболее важна доля, приходящаяся на слова "höre mich" (такт 63), в которой настойчивость больше, чем влюбленной мольбы, а также третьи доли такта 64 в фортепианной партии, потому что она подготавливает апогей в такте 65.

Строка "И дрожу от нетерпенья" лишь на первый взгляд может показаться проявлением страха — нет, речь здесь идет о крике нетомящегося страстно обожаемого, он действительно дрожит от желания, кровь кипит в его жилах... Энергичность восходящего вслед за голосом мелодического движения фортепиано (такты 61, 62), ускоренный темп, волнующий модуляцию в си минор со звенящим фа-диез на слове "beben" — все это заставляет исполнять фразу мощно. Чтобы вычитать свое отношение к данному отрезку, и бы посоветовал певцу сделать небольшую фермату на высоком фа-диез, и дирижеру пренебречь помощью *diminuendo* в том же такте.

Я не стану спорить с утверждением, согласно которому такт 71 ("О, приди, молло") с его верхним соль является апогеем, но лично я думаю по-другому.

Ex 6

The musical score for Example 6 consists of two systems of staves. The first system covers measures 61 to 64, and the second system covers measures 71 to 74. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' (piano) and 'diminuendo'. The tempo and mood are indicated by the text 'Ex 6' and the overall style of the notation.

После *forte* в такте 67 *diminuendo* фортепианной партии подготавливает мягкую мольбу певца, звучащую в такте 69. Опять-таки развернутая досамая фраза в такте 71 предполагает нарастание звука на трех последних восьмых нотках аккомпанемента в такте 70, потому что *sulzito forte* превратило бы побуждение в его противоположность.

Стричь, заключающаяся в словах "berühre mich", сохраняется до такта 74; затем у певца достаточно "пространства" для *diminuendo* (иначе бы ошибкой начинать уменьшение звучности слишком рано; поэтому акцентированная октава фа-бемоль в партии фортепиано должна исполняться *forte*). По той же причине *pianissimo* в последствии делается несуществующим *decrescendo*; играя *piano* вместо *pianissimo*, исполнитель получит возможность мягко уменьшать звучность.

Аккомпанемент в этой песне не особенно сложен в техническом отношении, именно поэтому пианисту следует быть весьма осторожным и добиваться того, чтобы почти незаметные аккорды *ritardato* были слышимыми по звучанию. Это касается партии фортепиано в "Серенаде", "Ave Maria" и многих других песнях Шуберта, где беззаботность может все погубить.



Вот пример плохого исполнения, несамокритичного отношения к себе. Иногда нельзя быть излишне самоуверенным.

### ПРИЯМ (Aufenthal)

Стихи Л. Рельштаба

Rauschender Strom, brausender Wald,  
Stürzender Fels mein Aufenthalt.  
Wie sich die Wellen im Wellen seufzen,  
Efließen die Tränen mir ewig durch's A.

В бурлящем вод, и дикости шум,  
В рокоте вод и трои скакан.  
Волны предую стремят свой бел -  
Теле мой слезы не скрывают жемес.

Nach in der Kronen wogend sch's regt,  
So unerschütterlich mein Haupt festigt,  
Und wie des Felses stüßtes Erz.  
Ewig derselbe fließet mein Schmerz.

Весь в шептенье гнет и трясет -  
Так непоколебим на сердце стел.  
И, стелит и дружинке вывиха рука,  
В сердце же стелит боль и жемес.

Путник в "Бурном утре" и "Волприсит", казалась, находит странное утешение и бешеные стихи так страдающий герой "Приюта" твистует, что его сердечная мука отражается в раскинутых бурей деревьях, представляя сею скалой, вечно прогибавшейся катящуюся волн, вечно страдающей от их ударов.

Конфликт выражен и в ритмическом рисунке: постоянно звучащие триолы в правой руке сочетаются с правильным ритмическим делением доль в левой (две восьмые на четверти).

127

Восток и дождливый юг катит,



дождливый юг, дождливый юг, дождливый юг, дождливый юг.



дождливый юг, дождливый юг, дождливый юг, дождливый юг.



Ах, юг, юг, дождливый юг, дождливый юг,

Восьмые в первом голосе в тактах 2, 3, 4 (скалы) непроницаемы для триолы первого голоса (искушенные волны) — это не вызывает никаких сомнений. А что можно сказать о тактах 7, 8, 10, 12? Следует ли шестнадцатые в этих тактах поднимать триолами? Передает ли это шубертовское пожелание "Lied" (молитва)? Стоит ли таким способом делать музыку подаривой?

Даже нотная запись вызывает протест против такого подхода. Нет, шестнадцатая всегда исполняется после тринадцатой, подчеркиваю, а не наоборот, подчеркиваю так: такой рисунок в первой же фразе.

Указание темпа "*nicht zu geschwind*" составили примерно  $\downarrow$  88; означает почувствуется, что темп достаточно быстрый, дойдя до заключительного такта. Нижний голос превагирует, он отвечает певцу в тактах 8—9, 16—17, 18—19; подчеркивание метрических акцентов при исполнении аккордов в правой руке придаст мелодии мощь — разрешается обильно импровизировать педалью.

Слова "*rauschender*", "*brausender*", "*stürzender*" имеют ударение на первом слоге; я не предлагаю забывать об этом на протяжении всей песни, но мне бы хотелось, чтобы третий слог в этих словах произносился резко — решительно "выстреливался" независимо от того, крикочится он на "слабую" шестнадцатую или нет. Образ более истинно воздействовал бы тогда на слушателей. (Разумеется, эти слова в рецит нельзя так протягивать, ибо ударение всегда приходится на первый слог, но в песне у нас есть право на подобную вольность — таким путем достигается сильный эффект, мгновенно приковывающий внимание слушателей.)

Четырехтактовая фраза (такты 11—14) в отличие от двухтактных должна быть исполнена особенно плавно.

Я привожу этот пример, чтобы привлечь внимание пианиста к двум аспектам. В вокальной партии многие ноты располагаются сверху на дополнительных линиях нотного стана, они не слишком удобны для некоторых теноров. Поэтому я прошу пианиста в этом эпизоде проявить милосердие по отношению к своему партнеру.

"Приют", который иначе можно было бы назвать "Местом ускользания", вряд ли оправдывает свое название в глазах пианиста, потому что повторяющиеся октавы и аккорды мелочливо, без единой паузы звучат на протяжении ста сорока одного такта песни и могут быть утомительными для кисти, хотя, конечно, песня уступает в этом отношении "Лесному царю" и "Па Бруке". Тем не менее есть возможность сделать партию правой руки более легкой, если пианист того пожелает. На предыдущем примере видно, что я перенес ноту си (такты 25, 26, 28, 30) из правой руки в левую; такой прием можно применить и в других местах.

Музыкальный фрагмент из произведения, состоящий из трех систем нот. Первая система охватывает такты 27-30, вторая — такты 36-42, третья — такты 45-47. В такте 27 и 30 ноты перенесены в левую руку. Под нотами даны немецкие тексты: *flü - ßen die Wä - lder mit e - wig er - leucht, Nie - ßen die Trä -* (такты 27-30), *nen mit e - wig, e - wig er - leucht, flü - ßen die* (такты 36-42), *Wä - lder mit e - wig er - leucht.* (такты 45-47). В такте 28 под словом "die Welle" и в такте 37 под словом "fließen" указаны музыкальные термины *rit.* и *diminuendo* соответственно.

При постоянно удлиняющихся интервалах такты 31 — 34 — продолжение тактов 27 — 30. Из глубины слова "die Welle" (такт 28) к словам "fließen die Tränen" мы проходим долгий, извилистый путь, поэтому не надо здесь стремиться к легкому звучанию — все должно пониматься, что этот путь потребовал определенных усилий. *Crescendo* характеризует восхождение к алогичу в такте 44; *diminuendo*, указанное в тактах 37, 38, выполняется мимоходом, не изменяя общей тенденции нарастающей олуза. Писец к тому же должен помнить, что ровные восьмушки упрямо не похожи на восьмушки с точками (гунксирный ритм).



Средний отрезок, составляющий приблизительно двадцать два такта, производит обманчивое впечатление; вследствие того, что в нем преобладает мажор, динамика *risolto*, а аккомпанемент в основном движется и утихает с радосом, мы склонны думать, что настроение здесь более сдержанное. Но это не так. В вокальной партии на-прямую слышны энергичные подъемы и спады, а с повтором слов "hoch in den Kloten" она становится необузданнее, чем когда-либо.

Эти соображения и сочетаны с режущим слух мимоль в такте 72 окончательно убеждают нас в том, что здесь недопустимо снижение интонационности.

Ex 5

hoch in den Kloten - den - den Kloten nicht, wo man auf den Fuß tritt

Mit - der Gedulde, die - auf - den - den Kloten nicht - zu schreit.

Каждая нота в такте 75, хотя и помеченная *legato*, должна исполняться с напором. Делать *diminuendo* на мелизме означало бы против. недопустимую слабость: об этом свидетельствует и внезапный, безжалостный скачок в фортепианной интерлюдии.

Ex 6

77 78 79 80

Строка "В сердце не свянет боль никогда" содержит мотив, звучащий в тактах 27-47 (средний и четвертый примеры данного разбора), здесь исполняется повторение исходной темы (первый пример). И вот наступает ключевой момент: изложение двукратно прерывается, когда рывком мы переходим из тональности ми минор в тональность до минор.

121 122 123 124 125 126 127 128

129 130 131 132 133 134

135 136 137 138

hoch-ge-ht die, tau-chen der Stier,

... tra - ge - der hilt wir am ort - holt.

Помета *fortississimo* для Шуберта — невероятная редкость (приводимое во многих изданиях *ff* неточно). Композитор просто указал певцу на то, что необходимо придать максимальной значимость этому грандиозному моменту. Нижний голос в такте 124 должен быть исполнен точно по темпу, в то время как в тактах 125 и 126 шипит может замедлится, дождливо, чтобы дать возможность певцу ухватиться этим местом. Торжествующая верхняя часть состоит из без *diminuendo*, лишь звучность фортепиано уменьшается в предвосхищении перехода вокальной партии на октаву выше (такт 127).

Тесситура "иритота" слишком высока и потому неудобна для баритона. Не будет большим грехом транслонировать песню в ре минор. Я даже склонен думать, что более темный, глубокий колорит, достигаемый в этом случае, больше подходит песне.

ДВОЙНИК  
(Der Doppelgänger)

Стихи Г. Гейне

Still ist die Nacht, es stehen die Gassen,  
In dieser House wohnte mein Schatz;  
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,  
Doch steht noch die Haus auf demselben Platz

Da steht mich ein Menich und starrt in die Hebe,  
Und ringt die Hände vor Schönheitsergewalt:  
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe,  
Der Mund zeigt mir meine eigene Gestalt.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!  
Weshalb du nach mein Liebesteid,  
Das mich gequält hat diese Stelle,  
So marode Nacht, in keier Zeit?

Ушла тиха ноча, улубоко,  
Моей любимой дом предо мной.  
Она давно жила здесь —  
А дом как жила, так жила, ровной

Но в душе там стоит я, сердце тоскуя,  
Жмётся рука, от парастей цмок?  
Мне страшно: влюблю кому? Деву? —  
Предлагаю, душой жаб, советский лик

Упомяну несчастный! взаимный, лонный!  
Перепрыгнуть тебе дано  
Чу вата, что здесь мила терзала  
В эту худю ночь, двавно-давно,

По всеобщему, строгому использованию выразительных средств, но ограниченности соединения стихов и музыки, по непосредственности воздействия на одну из когда-либо написанных песен не может сравниться с "Двойником".

Скала, на которой возведено это сооружение, представляет собой доультированный в фортепьянной партии восьмитакт — он идет во всей полноте в тактах 5—12. На этом *ostinato*, настойчиво звучащем в двух четверноспиниях из трех, "вырезан" рисунок, настолько насыщенный страстью и ужасом, настолько властно требующий глубочайших эмоций, что к концу песни певец просто выбивается из сил. Он всегда помнит, что, хотя слова "so manche Nacht in aller Zeit" соответствуют мучительному прошлому, переживает он эти эмоции в настоящем: трагедия происходит с ним именно сейчас.

Слова "still" и "Nacht", безусловно, содержат поэтическую суть первой вокальной фразы, а слова "toben" и "Gassen" второй. Но здесь есть один элемент, в котором знает только исполнитель. Речь идет о том, что при исполнении необходим тончайший контроль за ритмом, особенно на коварной гретьей доле. Например, слово "ist" (такт 5) и второй слог слова "toben" (такт 7) нельзя ускорить никакими способами; чтобы они прозвучали должным образом, певец задерживает педальную точку в этих тактах несколько возможно. По законам просодии это reverse, однако здесь предпочтение надо отдать музыкальным соображениям. Этот контроль на "слабой" доле должен привести к созданию атмосферы

задражженного беспокойства от примечается, когда в вокальной партии появляется ритмическая фигура  $\downarrow \cdot \downarrow$  как и тактах 5, 7, 11, или паузы, как в тактах 8, 10, 12. По мере развития песни мы увидим, сколь драматичным может стать эффект сжатого удлинения. Однако он служит другой цели: дает певцу дополнительную свободу, потому что в противоположность скульптурной жесткости фортепиано высказывающе певца несет замечную квазиречитативный характер. Например, слово "diesem" (такт 9) теряет шершавость, если излишне церемонно придерживаться указанной длительности нот; в тридцать вторых слова "diesem" слышится дрожь, короткие ноты парадоксальным образом утрачивают свой эффект, если они проглатываются или ускоряются, их следует осторожно подчеркнуть. Читая вслух стихотворение, в словосочетании "этот дом" мы сильнее ударяем на слове "этот" — вот потому фраза и нисходит к слову "дом", словно для того, чтобы оно не воспринималось как лишнее. Слово "diesem" должно привлекать внимание.

Ex. 2

die hat sein K\u00e4mpf die Stadt v\u00e9r-las-sen, doch steht noch hier  
auf der-er-d - von Platz.

В этих примерах можно увидеть, насколько часто вокальная линия разорвана на фразы, которые выглядят неприятно короткими. На самом деле они протоптаны, поскольку темп очень медленный, и певец должен брать дышало, едва поминется пауза, но вдох производится незаметно; вокалист не теряет собранности во время пауз, в частности в тактах 10, 16, 20. Также "эпизоды" выглядели бы странно, если бы слова говорились; лишь в музыке они приобретают драматический характер, именно благодаря искусству певца становятся значимыми.

Словосочетание "auf demselben" представляет собой чистый речитатив, а триплетто (без мидиев) исполняется максимально медленно. Пусть певец превыше время, отводимое на мотив с триплетто (добавит еще одну долю), за счет чего такт 21 несколько удлинится.

Пятому будет легко играть интродукцию в ритме

сравненном между обоими исполнительными темпа, если во время игры он станет внезапно подхватывать первую фразу вокальной партии. Вступительными аккордами он сумеет существенно подействовать на своего слушателя, обратив особое внимание на то, чтобы четвертый аккорд не был ничуть короче, чем остальные. Ему не следует ускоривать звучность при переходе к такту 3, поскольку в этом нет никакой необходимости — все исполняется *ritardissimo*, ведь речь тиха.

У Шуберта завершенность фраз в фортепианной партии ясно видна только в начале, так что надо обратить особое внимание (затем, вплоть до послезвучия, этого нет). Так, такты 4 и 5 не соединяются между собой, между ними можно поставить едва заметную "запятую" (и указать ее), она как бы предостерегает весьма незначительную задержку на третьей доле в вокальной партии.

Верхний голос фортепиано в такте 13 жалобно вторит фразе "wohnte mein Schatz", и слова звучат дрожа, качиваясь в такте 9. (Ее исполнявшие напоминают такой же эффект в песне "У моря" на словах "im letzten Abenddämmerung".) Здесь трудится вторые блансы, по возможности, мягче по характеру, чем у пещи, их можно правильно исполнить только после вжвтия в эту музюкку, углубленного вслушивания в нее. Они представляют собой как бы отзвук вздохов; на деле пальцы должны едва касаться клавиш на этих трех нотах, чтобы звук был еще слышимым. То же самое можно отнести и к такту 23.

У такта 25 другой смысл. Это предупреждение. Самый первый аккорд должен быть взят резко; это первый старт, как быстрый поворот головы в тот момент, когда впервые предстала взору призрачная фигура. Здесь *ritardissimo*, как и прежде, однако помнит во время игры должен заметить свое внутреннее состояние. Индивидуальность переходит в нечто — тот начинает первую из трех длинных восходящих фраз суровым *ritato* и доводит дело эту волну до угрозивающего *fortississimo* в кульминации.

Ex. 2

25 26 27 28  
 IIc steht sich ein Mensch starr und er weht in die Bl. he,  
 29 30 31 32 33  
 und ringt die Bände fff vor Schreck con-fu

И опять примечание третьей доли. Оба исполнителя, невзирая на внутреннее возбуждение, должны प्रति-востоятъ искусственно ускорять темп. Особенно особенно это для певца: в тактах 27, 29, 31 ему так и кажется, что партнер никогда не возьмет первого аккорда, без которого певец не может двигаться дальше; кроме того, внутри фраз "Mensch und stand" и "Hände vor Schmerzergewalt" слова, в музыке раздельные паузой, неделимы по смыслу, как и в тактах 16, 11. Чем дольше держит паузу певец, тем сложнее для певца, но он должен преодолеть эту трудность как настоящий мужчина.

Неяркое *portamento* на слове "kann" желательнее, поскольку оно помогает нам почувствовать *crescendo*. Слово "und" надо произнести ясно, чтобы отчетливо передать муку, в то время как слово "Schmerzergewalt" должно звучать мощно, протяженно. Последние два слова проглатываются, *diminuendo* сознательно, но не делается — особый оканч. голоса сам по себе укорачивает эти два слова, без всяких усилий со стороны певца.

Ex 4

24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

ich... demut vor... kann ich sein an... st... zu

34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

der Mund zeigt ein... wein... ein... zu... st... ull... —

*p* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

На фото того же сопровождения певец выполняет второе восхождение. Сравнивая такт 35 с тактом 26, можно увидеть, как просто, но вместе с тем решим-

стично изображается дрожь. Гейне выбрал не слишком приятно звучащее слово для описания этого состояния, слово "drast" по-немецки не отличается эвфонией, и поэт не должен стремиться придать излишнюю красоту звукоподражательным раскатам. Для раскатистых согласных "G R-B" необходимо время, и певец должен быть к этому готов.

Шуберт слова варьирует вокальную мелодию (сравните такты 38 — 41 и 29 — 32), когда мы приближаемся к апострофу песни: слово "zeigt" соответствует длинной восьмой, но слова "meine eigne Gestalt" (исторические восьмые в такте 40) внушают ужас и требуют максимальной силы. В длинном отрезке вокальная линия достигает самой высокой ноты; это объяснимо со всех точек зрения, но я считаю это место шокем не потому, что здесь верхнее соль, а потому, что наступает миг ужасного прозрения — мы ожидали его в глубине души и боялись. Ужас не так легко пережить, верхнее соль исполняется дольше предписанной длительности и завершается перед третьей долей такта 42. *Diminuendo* лишь у фортиссимо, и певцу надо сохранять несомненное *fortississimo* и резко производить конечное согласное. (Певец должен помнить, что, хотя *fortississimo* требуется на слове "Schmerzengewalt", надо оставить немного сил для слов "meine eigne Gestalt", если мы доблестно поем. Только опыт и мастерство позволят ему использовать скрытые резервы так, что ни один слушатель не догадается об их существовании.)

Вплоть до этого момента не было ни одного исключения от железного закона, обогорченного исполнителем на респектиках или достойны восхищения, если сумеешь сохранить его. Но вот впервые появляется *accelerando*, и его эффект неизмеримо возрастает из-за того, что им не пользовались — точнее, не расстраивали его настолько ранее.

Ex. 5

43 44 45 46 47

In der sel-ster-ge- dach-ten Ge-vel-t: mit Mir-ke-ten aus der-ge-

*p* *acc.* *terzando* *cresc.* *ff*



48 49 50 51

Das hat Leid, das sich regt auf die alte Seele an

52 53 54 55

Was ist die Nacht, in aller Zeit?

С появлением у Шуберта гениальности Шуберт, давая *accelerando*, отказывается от обычного сопровождения — вместо него вводится хроматическое восхождение от слова "lässt" с его печальным редьдиз-минорным аккордом. Пасемшка над самим собой вещь малоприятная, но настолько типичная для Гейне, что нельзя спокойно пройти мимо нее; на своем деле, надо на митовезде остановиться, чтобы дать выход жемчи, разрывающейся от слова "lässt". Фраза "Was ist die Nacht, in aller Zeit?" подводит к прекращению *accelerando*: ситуация слишком страшная, человек слишком близок к обмороку, чтобы возникло даже подобие смехи. (В действительности в тексте нет помощи, которой композитор возвращал бы нас к *tempo primo*; это явный недосмотр, потому что продолжать песню, постепенно наращивая темп вплоть до самого конца, просто невозможно.) Прямое дело успешности не должно быть в такте 49, фразу надо осмыслить и выразить, это своего рода "ступенька" к душераздирающим словам "So manche Nacht, in aller Zeit", которые, по моему мнению, являются в эмоциональном плане моментом истины. Сраженный герой уже больше не может говорить после исторического план воспоминания об этих изматывающих душу тактах. Что еще можно добавить к этому обмороку сознания, к самоуничтожению, к проклятиям в адрес всей своей жизни, потраченной на безнадежную любовь?

Слова "meine eigene Gestalt" требовали пошлой

силы вплоть до самого конца варьированной естественной; как и говорим, они представляют собой динамический аспект, но не требуют от певца такой крайней самозадачи, как финальный аккорд. Одно дело — быть *fortississimo*, другое дело — заставить нас устать, как этот мощный звук стихает и ослабывает до *piuissimo*. *Diminuendo*, как и в аккомпанементе, слышится в момент исполнения фразы, однако пока не поддается с фермой, чтобы до наступившего *diminuendo* было "расчищено пространство".

Я сказал о воспоминании, что оно "исторически" — но если шпиг в буквальном смысле проступит в голосе, мы не различим ни одного звука; только благодаря техническому мастерству певца, его абсолютной потруженности в драму эта бессмертная музика прозвучит во всей своей полноте.

*Ostinato* возобновляется в начале последней:



но в такте 54 мы с удивлением слышим до-мажорный аккорд, призрачное обличье которого подобно дрожи. Аккорды мрачнее прежнего. Просто потрясающая, несколько финальная каденция не приносит ни малейшего облегчения, хоть и звучит в мажорной тональности; она прервана, однако утихнуть боль и лихорадку ей не под силу.

Сколько провинительности вралки Вильгельма Мюллер, заменим "зимний путь" "Шарманщиком"! "Двойнику", вероятно, тоже надлежало бы стать завершающим. Если бы я был певцом и пел все четырнадцать песен "Ледяной песни", из уважения к "Двойнику" я бы покинул подмостки после его исполнения и вернулся бы ко-за кулисы лишь после того, как слушатели притупят в себя, а я обрету новое дыхание для дальнейшего пения. "Голубиная почта", который идет следом, что и говорить, променяется на пенни, но по достоинству оценить ее в таком контексте трудно, потому что метафизическое обертонное "Двойника" еще отдалится в наших сердцах.

## АННОТИРОВАННЫЙ ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

*Айренс, Джор* (1879—1962) — английский композитор, пианист и педагог. Автор произведений для оркестра и хора, песни, камерной и инструментальной музыки. Фортепианный концерт Айренса признан классикой английской музыки XX в.

*Анго, Джулио* (р. 1927) — итальянский дирижер, тенор. Исполнял главные партии в операх Россини и Моцарта на сценах "Метрополитен-Опера" и "Гранд Опера", Венской государственной оперы и "Консерт-Гармон". В 1974 г. уезжал в гастроли в "Дя Стата" в Милано.

*Андерсон, Марвин* (р. 1902) — американская певица, контраalto. Гастролировала как камерная певица во многих странах мира, в том числе в СССР (1934). Была первой американской женщиной-позитивисткой, трижды выступила на постоянной контракт в "Метрополитен-Опера".

*Анхеле, Виктория де лос* (исп. имя Виктория Гелес Охана; р. 1920) — испанская певица, сопрано. Пела в крупнейших оперных театрах мира под руководством выдающихся дирижеров. Выступала как камерная певица, приезжала в концертах в СССР.

*Ардани, Луиджи* (1822—1902) — итальянский композитор и дирижер. Автор нескольких опер и популярной вальсов: гастролировал в Петербурге в 1871 и 1873 гг.

*Армстронг, Шейла* (р. 1942) — английская певица, сопрано. В 1966 г. заняла второе место на Конкурсе Фонда Кэтиль Ферриер и получила премию имени Моцарта. Выступала на мировых сценах и концертных сценах Великобритании и США.

*Ари, Томас Петти* (1716—1772) — английский композитор. Автор музыки к драмам Шекспира, Аддисона и Филдинга; сочинил патристическую песню "Прощай, Британия".

*Бамбор, Грета* (р. 1927) — американская певица, сопрано и меццо сопрано. Пела во всех крупнейших оперных театрах Европы и США, выступала на Байройтских и Зальцбургских фестивалях. Камерный репертуар певицы состоит в основном из немецких Liedet.

*Барбистони, Джон* (1899—1970) — английский дирижер. Возглавлял в разные годы Бристольскую симфоническую оркестру и Лондонский симфонический оркестр, Нью-Йоркский филармонический оркестр.

*Баренблом, Леонид* (р. 1942) французский пианист и дирижер, ученик Э. Фолера (Фортебланк), И. Марконица и П. Кристи (дирижирование). Много концертирует как солист и ансамблист (с Ж. Дю Пре, П. Цукерманом, П. Фишером-Дискау, Дж. Бийсер). Неоднократно гастролировал в СССР, в том числе в 1977 и 1985 гг. в "Оркестр де Пари", который он вел с 1978 по настоящее время.

*Баттуарг, Джордж* (1881—1916) — английский композитор. Автор обработок английских народных песен и оркестровых пьес.

*Бизоп, Гарольд* (1873—1951) шотландский пианист. Начал как скрипач; игре на фортепиано учился у И. Паперевского и. Гастролировал во многих странах мира, в том числе в России (1893); автор книги воспоминаний.

*Бейли, Дэвид* (р. 1933) английский певец, меццо-сопрано. Ведущий солистка "Колит-Гарден" с 60—70-е годы; ее огромный репертуар включает партии в операх старых мастеров (Г. Перселл, К. Монтеверди, Г. Ф. Гендель, А. Вивальди), В. А. Моцарта, композиторов барокко (П. Пеллини, Г. Доницетти), XIX в. (преимущественно Бреттнер). Выступает как камерная певица, исполняет партии в кантатах и пратюрных.

*Бере, Альби* (1886—1945) швейцарский композитор, ученик А. Шёнберга, предстатель школы повоинской школы. Автор пьес "Бюцек" и "Дулу", симфонических и камерных произведений.

*Беранет, Тереза* (р. 1921) — венгерская певица, меццо-сопрано. Выступала в крупнейших театрах Европы и Америки, на фестивалах в Глайндборне, Зальцбурге, Единбурге; под ее оперную концертную деятельность. К ее творчеству относятся исполнение партий колоратурного сопрано в операх Глюка.

*Беркли, Дэвид* (р. 1908) — латвийский композитор. Автор опер и пратюр, произведений для оркестра, камерного и других ансамблей сочинений.

*Берляк, Иер* (р. 1899) — французский певец, баритон. Ученик Е. фон Варлиха. В ансамбле с Ф. Пуллемом гастролировал по всей Европе; обширный камерный репертуар певицы включал наиболее значительные вокальные произведения французских композиторов. Автор книги "Интересные французские песни".

*Берлиоз, Леопад* (р. 1913) американский композитор и дирижер. В ранние годы был пианист дирижером Нью-Йоркского симфонического оркестра, Нью-Йоркской филармонии. Автор симфоний, опер, кантат (в том числе знаменитой "Вестсайдской истории").

*Берри, Вальтер* (р. 1929) — австралийский певец, баритон. С 1950 г. ведущий солист Венской государственной оперы. Цел на сценах крупнейших театров мира солиста партии в операх Модаря, Витнера, Р. Штрауса, Верди. Обширный камерный репертуар певицы включает немецкие Lieder, французскую вокальную лирику. Берри принимал участие в московских гастролях певицы "Шваблицер" в 1971 г., выступил в нескольких концертах.

*Дерфманович, Герцзи* (1878—1959) — польская певица, кун-уршьяк. С 1898 г. выступала как камерная сопранистка; обладала обширным репертуаром.

*Дёрд, Уильям* (1643—1683) — английский композитор, один из крупнейших представителей музыкального Ренессанса в Англии.

*Дёрдманс, Грэйстон* (р. 1932) — английский дирижер и певец (сопранетто). Выступал сам себе как подымающий вокальные музыкальные Пурсел и Генделю, выступает на сцене "Коллинс-Гарден".

*Джонс, Рудольф* (р. 1902) — английский оперный режиссер. По происхождению англичанин, один из организаторов Единбургского фестиваля. С 1940 по 1972 г. был генеральным директором "Бернбургского Оперы" в Австрии, менеджером "Пять театры вечера в Оперы" (1972).

*Джонс, Томас* (1879—1961) — английский дирижер, музыкант, композитор. Организатор в Лондоне театр "Бирок Оперы Комиссии" (1900—1926), затем был главным дирижером "Коллинс-Гарден"; руководил во многих оперных театрах Европы. Организатор также Лондонский филармонический оркестр (1932) и Лондонский королевский филармонический оркестр (1946). Оркестр художественных достижений Бирма наиболее значительны интерпретации произведений Моцарта, Гайдна, Берлиоза, Пуччини, Римского-Корсакова и Чайковского.

*Джонс, Артур* (1891—1975) — английский композитор. Автор оперы, балетов, музыки для кинофильмов, сочинений для оркестра и камерно-вокальных произведений. Во время второй мировой войны был музыкальным директором Питерборо.

*Джонс, Алан* (р. 1929) — английский музыкальный критик. Сотрудничает в газете "Таймс", журнале "Опера", принимает участие в издании "Энциклопедии Британика" и музыкальной энциклопедии "Чло Гроув Дикшннри оф Мьюзик". Автор книги "Удовольствие от оперы" (1966), монографии об английских музыкантах "Коллинс Цимел" (1969) и "Джонс Пейсер" (1972).

*Джонс, Алан* (1882—1959) — английский музыковед и музыкальный критик швейцарского происхождения. Сотрудничал с различными авторитетными музыкальными журналами Великобритании. Автор более 10 книг, в том числе "Музыкального словаря" и монографий, посвященных творчеству Моцарта, фортепиальному сонату Бетховена. Редактор и один из главных авторов "Музыкального словаря Гроува".

*Джонс, Конрад Валентин* (1860—1955) — австрийский музыковед. Выступал в ансамбле с Ф. Крейслером, П. Капеллингом, К. Черкасом, Ж. Тибо и др. Автор книги "Хорошо темперированный клавир" (1949).

*Джонс, Артур* (р. 1856) — латвийский дирижер. Принимал участие в "Русских сезонах" Дяголева. Организатор симфонического оркестра Вилны; с 1950 по 1957 г. был руководителем Латвийского филармонического оркестра, с которого приезжал на гастроли в СССР. Дирижировал оперным и балетным в Англии и других странах.

**Брак, Жорж** (1882—1963) — французский художник. Наряду с П. Пикассо является ответственным членом Ордена искусств и наук. Картины Ж. Брака — крупнейшие произведения европейской живописи 20 в. Как сценарист сотрудничал с Руссаксом в фильме «Византизм».

**Брак, Кристофер** (р. 1913) — английский композитор. Учился у Л. Бернса и Инграмма и П. Бляхера в Академии Парлоуна. Автор кантаты «Цитра», симфоний для хора, сохранившаяся в рукописях, симфонии для оркестра.

**Брайсуэлл, Джон** (1878—1946) — английский драматический актер. С начала 20 в. до конца жизни занимал видное место в английской театре, с успехом исполнял роли в классическом репертуаре, была первой попечительницей Лейблс театры во многих европейских пьесах.

**Брейдель, Альфред** (р. 1921) — австрийский пианист. С пяти лет 60-х годов много концертирует в Европе и США, занимается на пианино (в частности, осуществил полную запись фортепианных сочинений Бетховена). Ведет курсы мастерства на Венском музыкальном факультете. Автор сборника сочинений «Музыкальные размышления о композициях» (1956).

**Бридж, Фрэнк** (1879—1941) — английский композитор. Композитором классической и джазовой. Преподавал композицию, в итоге его учеником — Т. Притчард. Автор симфонических поэм, камерных сочинений, многочисленных песен.

**Брис, Джулиан** (р. 1933) — английский гитарист и пианист. Два первых сольных концерта и концерта 12 лет, впоследствии Брис учил у Андре Сетонил. Стенда мануэлю на исполнительской музыке XVI—XVIII вв.

**Бриттен, Бенджамин** (1913—1976) — английский композитор. Автор многочисленных опер, «Венская реплика», произведений для симфонического оркестра и камерных ансамблей, посвященных сочинений. Творчество Бриттена — одна из ярчайших страниц английской музыки 20 в. Композитор неоднократно гастролировал в СССР, выступил как дирижер и аккомпаниатор П. Пикассо.

**Брук, Роберт** (1887—1916) — английский поэт. Автор сочинений по истории английской драмы. Сборник традиционализма, ученый и редактор географических исторических изданий. По премии первой мировой войны добровольцем ушел на фронт и умер от заражения крови в военном госпитале в Греции. Сочинения Брука издавались в нескольких посмертных изданиях.

**Брюкн, Альфред** (1857—1934) — французский композитор, дирижер, музыкальный критик. Автор многочисленных опер, балетов, из которых благо известна поныне под его руководством в парижской «Опера-Комик»; многие написаны на сюжеты Э. Золя. Литературные сочинения включают монографии, посвященные Г. Форте, Ж. Массне, русскому композитору.

**Брунони, Ферруччо** (1866—1924) — итальянский пианист, дирижер, коллекционер, музыкальный деятель. В 1890—1891 гг. был профессором Миланской консерватории, с 1920 г. руководил классом композиции в Академии искусств в Пармине. Автор нескольких опер, оркестровых свит, симфонических

квартетов, квартетов и других камерных ансамблях, фортепианной обработке органных сочинений П. С. Паста.

**Бакс, Арнольд** (1883—1968) — английский композитор. Автор двух оперных и семи симфоний, нескольких инструментальных концертов, многочисленных вокальных произведений и камерных сочинений.

**Вальтер, Герно** (1876—1962) — немецкий дирижер. Дебютировал в 1894 г., в 10—20-е годы возглавлял оперные театры Мюнхена и Берлина, лейпцигской оркестр "Гевандхаузе". В 1933 г. переехал в Германию, с 1938 г. жил в США. Вальтер — один из крупнейших дирижеров XX в.

**Варнак, Рейнольд фон** (1874—1923) — немецкий певец. Прославился как исполнитель Liedов, совершил концертные туры по Европе и Америке. Занимался педагогической деятельностью.

**Векерлен, Жак Батист** (1821—1910) — французский фольклорист, библиограф и композитор. С 1876 г. — главный библиотечный Перинской консерватории. Собрал обширную коллекцию Французских народных песен (о днях) и в небольшом томе; издавал также произведения Камбера, Лолли и Шюкка. Автор нескольких опер, кантат, симфонических и камерных сочинений. Как критик печатался в "Ревю и галетт музыкаль" и других изданиях, опубликовал библиографические каталоги, книги о французской народной песне.

**Верба, Уриш** (р. 1916) — австрийский пианист, педагог, музыковед. С 1949 г. выступает на концертной сцене как исполнитель во многих странах Европы с ведущими пианистами К. Эрдюше, П. Гиддой, П. Шрайером и др. С 1948 г. профессор Венской музыкальной академии, с 1962 г. — член редакционной комиссии "Австрийские музыкальные журналы". Основные публикации посвящены интерпретации произведений Моцарта и Польша.

**Винман, Джозефинер Луиза** (1926—1974) — английская певица, сопрано. Победительница международного конкурса в Кембридже (1951). С 1947 г. выступала в группах Английской оперы, "Садлер Уэллс", "Ковент Гарден", с успехом исполняла главные партии в операх Моцарта и Верди. Концертная репертуар певицы включал ораторию Баха и Шенкеля, вокалы сочиненных композиторов. Актрисировала во многих странах Европы и США.

**Винсетт, Ис** (Мэриэн-Мария, р. 1898) — американская певица, сопрано. В 20—40-е годы — наиболее популярная оперная певица Питтсбург, выступала в камерных репертуарах, принимая участие в различных произведениях кантато-ораториального жанра (в том числе под управлением Мендельсона). Актрисировала во многих странах Европы. С 1933 г. занимается педагогической деятельностью.

**Вонг Уильямс, Ральф** (1872—1968) — английский композитор, педагог, музыковед и дирижер. Один из крупнейших британских музыкантов первой половины XX в.; его деятельность способствовала возрождению национального искусства музыки.

Автор нескольких опер и балетов, девяти симфоний, оркестровых, камерных, вокальных, камерных сочинений.

*Ворер, Фридрих* (1900—1976) — австрийский пианист и педагог. С 1923 г. вел активную концертную деятельность, гастролировал в разных странах Европы, Азии, Северной Африки и Америки. С 1922 г. преподавал в разных музыкальных учебных заведениях Германии и Австрии. Автор книги "Шедевра фортепианной музыки" (1966).

*Галл, Ганс* (р. 1890) — австрийский музыковед и композитор. Преподавал в Германии, Австрии и Великобритании. Автор опер и симфоний, камерных сочинений. Публикал учебник по теории партитур. Принимал участие в издании Полного собрания сочинений И. Брамса.

*Гамбург, Майка* (Гуткин; 1866—1916) — литовский пианист русского происхождения; в 80-х годах был профессором Московской консерватории. В 1911 г. основал (вместе с супругой Марией и Яном) в Торонто Консерваторию Гамбургов.

*Гамбург, Борис* (1884—1954) — английский виолончелист. Гастролировал в Англии, Австралии, США.

*Гамбург, Марк* (1878—1960) — английский пианист. В десятилетие юности дал первый концерт (в Москве). Гастролировал во многих странах мира. Автор книг и сочинил игры на фортепиано и мандолине.

*Гамбург, Но* (1882—1949) — австрийский скрипач. Учился у А. Вильгельма, О. Шварца, Э. Ижи. Гастролировал в Англии, Франции, Италии.

*Гарбузова, Вера* (р. 1866) — американская пианистическая русского происхождения. Окончила Троицкое консерваторию; впоследствии брала уроки у Г. Канюса; с 1927 г. живет в США. Гастролировала по многим странам мира.

*Гелда, Николай* (ист. имя Пикетий Михайлович Усманов; р. 1925) — шведский певец русского происхождения, тенор. Дебютировал в Стокгольмской опере в 1952 г.; с тех пор выступает в главных партиях на крупнейших оперных сценах мира. Выдающийся солист XX в., Гелда в разных успехах исполняет партии в немецких, италийских, французских, русских классических операх, обширный концертный репертуар певца включил сочинения композиторов от XVII до XX в. Неоднократно гастролировал в СССР (в том числе на сцене Большого театра в партиях Алеко). Автор книги воспоминаний "Дорога десяти десятилетий" (русский перевод: Москва, "Тадуга", 1983).

*Гелда, Ида* (р. 1924) — польская скрипачка. Училась К. Чесло и Дж. Энску. В 9 лет закончила Варшавскую консерваторию, в 12 лет начала концертную деятельность. После второй мировой войны гастролировала по многим странам мира.

*Герхардт, Лео* (1868—1911) — немецкая пианистка, педагог-составитель. Главной специальностью были немецкие Лieder. Концертировала по многим странам Европы и в США. С 1933 г. занималась преподавательской деятельностью. Публика избранные песни Х. Вольфа, сборник "Мои любимые немецкие песни" (1915), автобиографию "Сильный концерн" (1888).



*Гёрн, Айвор* (1890—1987) — английский композитор. На первой мировой войне был кошкумен; военный опыт отражается в его симфонических. Композиторский дар наиболее ярко проявился в песнях; даруемое внимание творит Гёрно было ода на полкочерно.

*Гюлье, Эмиль Григорьевич* (1916—1986) — советский композитор. Победитель Всесоюзного конкурса (1933). С 1948 г. тактирировал по многим странам мира. Профессор Московской консерватории.

*Гунтер, Риа* (р. 1904) — немецкая певица, сопрано. Выступала как камерная певица, исполнила партии в операх и оперетках. Преподавала вокал в Берлинской консерватории.

*Густавов, Валентин* (1895—1966) — немецкий певец. Концертировал во многих странах мира. К числу высших достижений артиста принадлежало исполнение сочинений Педдиди, Шопана и Прокофьева.

*Губин, Иван* (р. 1911) — татарский певец, баритон. На протяжении многих лет ведущий певец "Из Скала". Владелец выдающегося драматического таланта. Устроившая по многим странам мира, особенно в кинофильмах.

*Гудер, Сергей* (1901—1960) — английский музыкальный критик. Сотрудничал с журналами "Обсервер", "Дейли телеграф", "Мирный голос", "Новые вестники". Главный редактор серии книг "Современные композиторы".

*Губин, Иван* (р. 1909) — польский скрипач. Ученик К. Флота. В 30-е годы был концертмейстером Дрезденского филармонического оркестра и Берлинского филармонического оркестра. После второй мировой войны концертировал по многим странам мира.

*Гуссен, Лиза* (р. 1897) — английская певица, брат Э. Гуссенга. Играла в крупнейших оркестрах Великобритании, преподавала в Бристольском музыкальном колледже и Королевской музыкальной академии. Концертировала как солистка во многих странах Европы и в США.

*Гуссен, Эжен* (1898—1962) — английский композитор и дирижер бельгийского происхождения. Преподавал в Германии, США и Англии, дирижировал различными хорами, выступает как органист. Организовал Английское хорное общество.

*Губин, Валентин* (1876—1957) — болгарский пианист польского происхождения. В раннем возрасте концертировал как пианист в композиторских странах Европы. Впоследствии брал уроки у Антона Рубинштейна. С 1910 по 1935 г. считался непревзойденным романтическим пианистом. Заключил концертную деятельность в 1946 г. Автор книг, посвященных фортепианной игре.

*Гуд, Керри* (р. 1927) — английская оперная. С 1942 по 1967 г. солистка труппы "Оперно-Уэллс". С 1968 г. художественный руководитель "Лондон Фестивал Бассет". Гастронировала в СССР (1957—1958).

*Гудалдер, Стэнли* (р. 1913) — английский киноактер. Снимался также в США, Испании, ФРГ. Сыграл главные роли более чем в 30 фильмах.

*Григера* *квартет* — образцы из выступлений Корголевской музыкальной академии, проходивших курс камерного ансамбля у Л. Тертин; существовал с 1928 по 1961 г. В квартете участвовали Сидни Григера (р. 1911), Джек О'Трайп (р. 1909), Филип Бёртон (1907—1961) и Колин Хемпсон (р. 1911). Ансамбль гастролировал во многих странах Европы и Америки.

*Грисс, Рери* (р. 1932) — американский виолончелист, сопрано. Пела в крупнейших оперных театрах Европы и США, участвовала в Зальцбургских фестивалях. Заложница здесь на пятьдесятки лет руководством К. Нёма и Ф. Кремерера.

*Гурдинг, Карисмаус* (1820—1901) — немецкий композитор. Автор опер, скрипичных и фортепьянных сонат. Особую известность приобрели его Фуртвенбергские миньютюры в стиле Шумана.

*Делла Като, Лиза* (р. 1919) — австрийская певица, сопрано. Пела на ведущих сценах Европы и США, выступала на Галифаксбургских и Зальцбургских фестивалях. Нынешние творческие достижения связаны с исполнением партий в операх Р. Штрауса (п "Квартете роз" в разные годы пела София Орстанли и Фелдмаршину).

*Денсон, Джон* (р. 1911) — англо-американец и музыкальный администратор. Играл в оркестрах Би-Биз-Си и Лондонской филармонии. С 1948 г. занимал различные административные должности в Совете по делам искусств Великобритании.

*Де Моисе, Джованне* (р. 1926) — итальянский дирижер. Основатель ансамбля "Мелос", дирижер Лондонского ансамбля духовных инструментов, второй дирижер Гайдн-оркестра пресвитера. Первый исполнитель многих произведений сопранистки английских композиторов.

*Делмонд, Агнес* (1892—1975) — английская певица, контральто. Выступала главным образом в камерном и концертно-ораториальном репертуаре; концертно выступала в Англии и США. Перевела на англо-американский язык тексты Гюго и Гюльке.

*Джентилини, Джулиана* (р. 1902) — американская певица итальянского происхождения, сопрано. Выступала на сценах Лондона, Вены, Берлина, Нью-Йорка, участвовала в Лейпцигских фестивалях.

*Джонсон, Айвор* (1868—1961) — английский виолончелист. Основатель и участник "Англо-американского квартета" и "Менцель-квартета". Занимался педагогической деятельностью, возглавлял летние школы по камерному музицированию в Камбридже и других городах.

*Джонсон, Пол* (р. 1915) — английский журналист и писатель. Сотрудничал в газете "Обсервер". Автор многочисленных юмористических книг и книг для детей.

*Джурини, Карло Мария* (р. 1914) — итальянский дирижер. Начиная как альтист, играл в оркестрах под управлением Фуртвенбергера, Кремерера, Вилтера. С 1944 г. выступал как дирижер. Стал дирижером в "Ла Скала", сотрудничал с М. Кантани, режиссерами Л. Висконти и Ф. Целффарелли. Проявил участие в фестивалях во Флоренции, Эвези-Пропетте, Глайфборне и Единбурге. Дирижировал симфоническими оркестрами в Ан-

люи, Англии и США. Из записей Джулини наибольшим успехом пользовались Реквием и "Дон Карлос" Верди, "Дон Жуан" и "Свадьба Фигаро" Моцарта.

*Дю Стэфано, Джузеппе* (р. 1921) — итальянский певец, тенор. Дебютировал в 1946 г., в конце 40-х — 50-е годы исполнил главные партии на сценах Ривальти, США, Англии и других стран, обширный репертуар включал партии в операх Верди, Пуччини, Массне, Падетти, Милетти. В 60-е годы концентрился на оперных сценах черептярчо. В 1972—1974 гг. был партинером М. Кастелло на концертном турне.

*Дубов, Мелитта* (р. 1923) — американская певица, сопрано. Победительница конкурсов вокалисток в Женева (1950); выступала с оркестром во многих странах Европы, была оперной партией в "Ля Скала" и "Ковчег-Гарден", на Галапдюрских фестивалях. Гастролировала в СССР (1959).

*Дукан, Никол* (1882—1961) — английский певец, бас. Дебютировал в "Ковчег-Гарден" в 1900 г., пользовался огромной популярностью в Англии, Австралии и Новой Зеландии. Максимально с его участием издавались репродукции граммофона.

*Дунк, Бен* (настоящее имя Панджкратс Грей Дунк; 1868—1948) — английский певец, тенор. Выступал в хомических операх и опереттах; как камерный певец кландировал в Англии и США.

*Дюпарк, Анри* (1848—1922) — французский композитор. Специализовался до 1885 г. Автор симфонической поэмы "Менора", романсов (с фортепиано или оркестром), оставивших заметный след на французской вокальной лирике.

*Дю Пре, Жакко* (р. 1915) — английский виолончелист. Окончил плавание на инструменталистском факультете, активно концертировал с 1961 г., обладал обширным репертуаром, включавшим почти все сочинения для виолончели с 1978 г. не выступала в последние годы.

*Дусек (Духак), Йозеф Лидслав* (1760—1812) — чешский композитор и пианист. С концертами объездил Европу, в 1784 г. посетил Петербург. Автор фортепианных концертов и сонат, трио и квартетов. Одно из известнейших произведений — "Гармоническая миниатюра" для фортепиано.

*Дювалье, Поль-Феликс* (р. 1929) — немецкий дирижер и пианист (ФРГ). В 1949 г. победы в дуэте с Г. Зайцем на международном конкурсе в Женеве. С 50-х годов занимает посты главного дирижера разных оперных театров и симфонических оркестров ФРГ и Австрии. Выступал как аккомпаниатор с В. Шварцкопф, Л. Фихшерово-Дюскау, Г. Цирелл.

*Зайер, Эмиль фон* (1862—1942) — немецкий пианист. Ученик П. Рубинштейна, впоследствии брал уроки у Ф. Листа. С 1882 по 1906 г. вел интенсивную концертную деятельность, гастролировала во многих странах мира. Преподával в Венский академии, издал Полное собрание фортепианных сочинений Брамса, выступил мэтр воспитывавшей "Мой мэр" (1901).

*Зеефрид, Эрнст* (р. 1919) — австрийская певица, сопрано. Выступала в оперном и камерном репертуаре, долгое время была

пелуидей солисткой Петской оперы и Заальбургского филармонического хора. Наиболее высокие творческие достижения связаны с исполнением партий и ариях Моцарта и Р. Штрауса.

*Звеклид, Вильгельм* (1918—1980) — шведский дирижер чешского происхождения. С 1934 по 1938 г. дирижер Немецкой оперы в Праге, с 1938 по 1941 г. выступал в Австрии как дирижер и в составе "Чешского трио". В 1946—1952 гг. главный дирижер Потландского оркестра, в 1956—1965 гг. — симфонического оркестра и в 1968—1975 гг. — симфонического оркестра Сент-Луиса. Гостроисполнял во многих странах.

*Цви, Эжен* (1908—1981) — бельгийский скрипач, дирижер и композитор. Учился в Льеже, позднее в Париже у Вьеллава. В 50-е годы выступал и ансамбле с Анриком Рубинштейном, гастролировал в Скандинавии и России. В разные годы был главным дирижером разных оркестров Японии и США. Наиболее высокие творческие достижения связаны с исполнением скрипаческих сочинений французских композиторов (Сен-Санса, Франка, Шостака, Дебюсси). Коллекция сочинений — Тибет, Сибирь и др. — хранится во Би Би Си архиве скрипаческого своего времени.

*Ивони, Мартин Иоганнес Себастьян* (р. 1930) — австрийский виолончельщик и контрабасист. Выступал в ансамбле с известными виолончельщиками: Дж. Пейкер, Ф. Шпарцкофф, Дж. Пирани, К. Холтгером. Занимается преподавательской и артистической деятельностью.

*Цветков, Димитрий* (р. 1926) — болгарский певец, тенор. В 50-е годы выступал с "Консерваторией Целлари"; впоследствии зарекомендовал себя как образцовый исполнитель партий в операх Пуччини и лирических коммизаторах XVII в., а также Греттера и других австрийских композиторов XX в. В камерном репертуаре особенно творческие достижения связаны с исполнением Французских романсов XIX в. и елизаветинских любовьских песен.

*Ирвин, Роберт* (р. 1905) — английский певец, баритон. Выступал как камерный певец, много записывался на радио.

*Кобальт, Мелсеррат* (р. 1935) — немецкий оперный певец, сопрано. Выступал на основных оперных сценах мира. Обширный репертуар включает редко исполняемые произведения Россини, Беллини и Доницетти. В 1974 г. исполнила партию Цереры в Москве на четырех театре "Ла Скала".

*Каллас, Нелсо* (1916—1973) — итальянский виолончелист, композитор, виолончельщик и дирижер. В 1940—1956 гг. руководил симфоническим оркестром в Барселоне, в 1954—1956 гг. — оркестром итальянского Рабочего концертного общества. Пелуидировал во многих странах мира (в том числе неоднократно в России). Автор мемуаров.

*Каллас, Мария* (псев. фамилия Калотеропулос; 1923—1975) — греческая оперная певица, сопрано. Одна из крупнейших певиц XX в. Творчество Каллас отмечено почти полугоду пелуидом исполнением, возрождением традиций итальянского бельканто XIX в. В 1973—1974 гг. после большого перерыва в исполнительской деятельности предприняла концертные туры.

*Карман, Герберт Фан* (р. 1905) австралийский дирижер. С 1956 по 1964 г. возглавлял Ванкато оперу, с 1964 г. руководит Западноберлинским филармоническим оркестром. Художественный руководитель Западноберлинских фестивалей. Обширный репертуар охватывает симфоническую, оперную, камерно-симфоническую музыку XVIII—XX вв. Гастролировал во многие страны мира, в том числе неоднократно в СССР.

*Кардус, Невилл* (1889—1976) английский музыкальный критик; автор многочисленных газетных статей по искусству. Перу Кардуса принадлежат книги "Музыка для Николая Павловича" (1942), "Пять композиторов" (1945), "Автоматизм" (1947), "Обучение музыке" (1957), "Стр Томас Битчэм" (1961), "Густав Малер: мышление и музыка" (1965) и др.

*Карренто, Мария Тереза* (1858—1917) — венесуэльская пианистка. Концертно-педагогическая деятельность в США и странах Европы с юного возраста. Выступала также как оперная певица, как дирижер; ее перу принадлежат оркестровые и камерные сочинения.

*Каррера, Эрика* (1875—1921) итальянская оперная драматическая певица. Выдающийся меццо-сопрано. Первой женщиной репертуар которой достигал пятидесятилетия.

*Каседи, Ласпар* (1897—1966) — итальянский виолончелист и композитор. Профессор Музыкальной академии в Сиене. Один из крупнейших инструменталистов своего времени. Гастролировал по многим странам мира, в том числе неоднократно в СССР.

*Кентер, Луис* (р. 1906) — американский пианист и композитор венгерского происхождения. В возрасте 15 лет концертировал по странам Европы и в США с пианистическим трио Роберт Шопен и Листа. Последствием был признан исполнителем эпохи фортепианных сочинений Бартока. С 1936 г. обосновался в Лондоне. Событием в музыкальной жизни стало исполнение Кентером всех фортепианных сонат Бетховена, полностью интерпретация отечественного творчества величайший оперный итальянский композитор. Кентер выступил в ансамбле с Г. Каседи и И. Менухином. Он автор произведений для камерного оркестра, инструментальных ансамблей, фортепианных сочинений, песен.

*Керри, Ида* (1904—1944) — английская скрипачка. Обширный репертуар включал, помимо классических произведений, сочинения для скрипки английских композиторов XX в. Выступала в опере с С. Варпом и Дж. Муром, с Дж. Уайтхедом и К. Лонг.

*Керри, Дэвид* (р. 1926) английский музыковед и музыкальный критик. Сотрудничал с газетой "Финаншиал таймс" и "Санди таймс". Организовал журнал "Челси Опера Групп". Как музыковед специализировался на творчестве Бертольда, способствовал запуску его сочинений на фирме "Фонит". Являясь предисловием и комментарий к книге "Оркестровые вечера", черпнул на английском языке ноты симфонии Бертольда. Сборник эссе Керри "Ответа" издан в 1978 г.

*Кёрзон, Кэмблфорд* (р. 1907) — авт. ийский писатель. Учился

у А. Вябеля, В. Ландесман и П. Пуллижи. Концертировал как солист во многих странах Европы и в США; выступал также как пианист, Л. Терман.

*Клайвер, Гитс* (1892—1949) — американский пианист и карьерист нидерландского происхождения. Международную карьеру начал в 1912 г., с 1927 г. выступал в основном как дирижер по многим странам мира. Основал Национальный симфонический оркестр в Вашингтоне (1931).

*Копик, Александр* (1891—1978) — американско-украинского происхождения, бас. В 20—30-е годы солист Берлинских оперных театров; гастролировал во многих странах Европы и в США. С 1940 по 1946 г. возглавлял труппы "Метрополитен-Опера" и других американских театров. К числу выдающихся творческих достижений принадлежат исполнение партий Бориса Годунова, король Филиппа в "Дон Карлосе" Верди, а также знаменитых ролей. Выступал как камерный певец.

*Клейберг, Вэл* (Лакен; р. 1934) — американский певец, Ученик Р. Ливингэй. Побеждал на многих конкурсах в США в 30-е годы; мировую славу приобрел после триумфальной победы на I Международном конкурсе им. П. И. Чайковского в Москве (1962). Основал конкурс ливингэйи Фонда Вэла Клейберга в Форт Уорте.

*Клеппер, Отто* (1856—1973) — немецкий дирижер и композитор. До 1933 г. возглавлял оперные театры Висбадена и Берлина, после отъезда из Германии был главным дирижером Лодзкой филармонии и Лодзинской Попой филармонии.

*Коллинз, Фэй* (р. 1894) — английская драматическая актриса. Сыграла во многих театрах Англии, была партнершей Дж. Гилгуда и других ведущих актеров. Выступала в пьесах Шекспира, Уайльда, Шоу, Чехова. Снималась в кино и на телеэкране.

*Коллеба, Джон Роберт* (р. 1924) — австралийский солист и клавишник. Концертмейстер "Ковент-Гарден" (с 1960 г.), исполнил как солист в оркестровом "Симфоническом" и как ансамблевый пианист в ансамблях.

*Корго, Альфред Дени* (1877—1962) — французский пианист и дирижер. Профессор Парижской консерватории (1907—1920), в 1919 г. основал совместно с А. Мэнжо "Норманскую музыкальную школу", был ее директором. С 1905 г. выступал в составе трио с Ж. Тибо и П. Казальсом. Гастролировал во многих странах мира (в том числе в СССР в 1936 г.). Автор книги "Радиоплавающая приемная приемниковской техники" (1926), "Французская фортепианная музыка" (в трех томах, 1930—1938) и др.

*Корго, Альберт* (1882—1958) — английский дирижер. Ученик А. Циклиши. Выступал как оперный дирижер в Дрездене, Цеттербурге, Лондоне; дирижировал симфоническими оркестрами в США, Австрии и Южной Африке. Автор нескольких опер, симфонических произведений.

*Корус, Льюис* (1861—1941) — английский певец, тенор. В начале карьеры прославился исполнением опереточных ролей в труппе Гилберта и Салливена. Как оперный певец дебютировал в "Ковент-Гардене", впоследствии солил на сценах Англии и Германии, Австралии и Южной Африке про блестящую теноровую кар-

тил в операс Вагнера. С 1919 г. перешел к преподавательской деятельности и выступал как камерный певец (репертуар состоял из опереточных романсов итальианских композиторов).

**Крейслер, Фриц** (1875—1962) — австрийский скрипач и виолончелист австрийского происхождения. Занимался активной концертной деятельностью, выступал во многих странах мира (в том числе неоднократно в России). Автор оперетт, камерных ансамблей. Мастер скрипичной музыки и транскрипции.

**Крестья, Гюльот** (1885—1971) — английский пианист и педагог. Камерировал в Англии; выступал в жданых форме индивидуальных солов Петуховца.

**Кристи, Одра** (1900—1963) — английская певица казашского происхождения, супруга Жана Жюана Кристи, который вместе с ней жил в последние оперные фестивали в принадлежавшем ему имении Глайдборк с 1933 г. Одра Кристи была "звездой" оперных фестивалей, близкая к великим певицам Мазарга.

**Крокфорд, Дина** (р. 1924) — английская пианистическая. Брала уроки у П. Казаласа. Ведет активную концертную деятельность (специализируется на инструментальных концертах для вышечечки с оркестром), гастролирует по многим странам Европы, Северной Африки, Северной Америки. Выступает как ансамблистка. Обширный репертуар включает сочинения композиторов XX в.

**Кукер, Дезель** (р. 1912) — английский пианист. Учился Э. Петру. Дебютировал в 1947 г., гастролировал во многих странах Европы, Африки, Азии, Северной Америки.

**Кукер, Мартин** (р. 1910) — английский музыковед и музыкальный критик. Сотрудничал с газетками "Дейли геральд" и "Дейли эвентграф", журналами "Спектейтор" и "Мюзик таймс". Автор монографий о Гавице, Петуховце и Пиле, парижской "Опера-Комик", французской музыке второй XIX — первой половины XX в. и русской опере.

**Курц, Зенит** (1874—1933) — австрийская певица, сопрано. С 1899 по 1927 г. жила в венской "Швакслер" ведущие артистки от опереточных до драматических — в операх Верди, Губа, Р. Штрувен. В "кампане" считалась ученицей Окара (со специально ежедневной репетицией) на опере Перла "Пол миссера".

**Кэмпел, Ричард** (1855—1954) — австрийский музыковед и музыкальный критик. Публиковался в газетах "Дейли эвент" и "Пейпс таггерф", издавал журнал "Мюзик энд леттерс". Автор книги "Новый Шуберта" (1928) и биографии австрийского композитора Г. Зомбста (1928).

**Лаво, Эдуард** (1823—1892) — французский композитор и скрипач. Автор трех опер, произведения для оркестра, инструментальных концертов, камерных ансамблей, соловных сочинений.

**Ламбург, Леонид Константинович** (1905—1951) — английский композитор, скрипач, музыковед. Автор нескольких балетов, оперных и оркестровых произведений, камерных сочинений. Как дирижер выступал с крупнейшими английскими оркестрами, руководил постановкой опер Пёрселла и Пуччини на сценах "Коллет-Спринг" и "Сэдлере-Уччел".

*Дирроча, Арисон де* (р. 1923) — исландская пианистка. Концертирует с юных лет. Выступала в ансамбле с П. Квеедом. С 1959 г. директор Музыкальной академии в Гилрестоне; работает на учебные и творческие курсы международных конкурсов. К числу выдающихся творческих достижений принадлежат многочисленные произведения А. Сибелиуса и Гринювана.

*Ланд, Эрнст* (р. 1906) — английский пианист. Выступил как солист на Премии Эдуарда Кофферла; играл в ансамбле с многими выдающимися музыкантами из разных стран.

*Леже, Жан-Пьер* (р. 1906) — английский виолончелист и критик; организатор и художественный руководитель Лондонского филармонического оркестра и Финчхорн-виолончельного хора. Виолончельный студийный ансамбль "ПМВ" (до 1961 г.) и "Синтия"

*Мейстер, Фрида* (1888—1976) — немецкая певица (ФРГ), сопрано. В 20—30-е годы была ведущей певицей берлинской "Швабской оперы", исполнила главные партии в операх Моцарта, Верди, Вагнера, Р. Штрауса; тогда же регулярно гастролировала в "Ковент-Гарден", Байрейтской опере и других театрах Европы. После войны была курьером почты, ставила оперные спектакли как режиссер.

*Леман, Матте* (1888—1975) — немецкая певица, сопрано. С конца 10-х годов до 1938 г. ведущая солистка оперной "Швабской оперы", исполнившая партии в немецких операх, а также операх Массне, Чайковского, Пууччини. В те же годы гастролировала по многим странам Европы, была под руководством крупнейших директоров. С 1938 г. обосновалась в США, где и там во главе оперных театров. Пользовалась всеобщим признанием как оперная исполнительница.

*Мейерд, Рейнголд* (р. 1924) — австрийский дирижер и класовик. Сам еще ребенком исполнил оратории Гейсера и Гайдна, впервые в Англии были поставлены оперы Минтстерле и Кашани. Как исполнитель руководил эпохальными исполнениями Куперга, Рамо, Баха и его современн.

*Нёве, Юри* (1906—1969) — немецкий композитор и певец. Автор нескольких опер, ораторий и других произведений для хора и оркестра, многочисленных песен. Творчество Нёве широко представлено в местной музыкальной жизни XIX в.

*Нёвштерн, Карл Альберт* (1819—1908) — немецкий пианист и композитор. Профессор Королевского института церковной музыки в Берлине. Составил сольные пьесы, этюды и сонаты для фортепиано. Издал "Указатель фортепианной литературы" (1862) и "Путеводитель по произведениям для фортепиано" (1885).

*Нильс, Аксел* (р. 1944) — английский пианист. Завоевал 1 премию на IV Международном конкурсе им. П. И. Чайковского. Концертировал во многих странах мира.

*Ланд, Жюли* (Париж; 1820—1887) — немецкая певица, сопрано. После провала "испанской соловей". Выдающаяся исполнительница партий в операх Геттимо, Драмелло, Моцарта, Вебера, Мейербергера на сценах Швеции, Германии и Англии. Выступала и концертировала под руководством Ф. Мендельсона. Концертировала также певица участвовала в оперных театрах Европы и США. Поледе-



пять годы жизни провела в Англии, где занималась паразитологической деятельностью.

*Луиз, Пьер* (1876—1925) — французский поэт и писатель. Издавала журнал «Рассвет», в котором печатались Леконт де Лиль, Мэри Жюль, Верлен, Мэри Жюль, Кюпер и пр. Автор лирического цикла «Песни Вильгельма», романов «Дом на Нюле», «Афродита», «Тринадцатилетний царь Пашола».

*Луизи, Кондратия* (р. 1887) — английской поэт, баритон. В 60—70-х годах — сопрано в ряде партий в различных театрах и на Глазгоуоркских фестивалях, в том числе партии Гиллиш Овистина на русском языке. В настоящее время поет партии изредка в камерных пенуитах Англии, к числу творческих достижений которых принадлежат исполнение вокальных циклов Шуберта и Вольфа.

*Луиз, Радуга* (р. 1915) — румынский пианист. С 1963 по 1969 г. студент Московской государственной консерватории; его учителями были Г. Г. и С. Е. Игитсула. Победитель международных конкурсов форте-пиано Вана Клайберна (1966), имени Джорджа Менсера (1967), пианистов в Лидсе (1969). Выступает и ансамблем с Ш. Гольдбергем, вокалистами.

*Льюис, Эдвард* (р. 1816) — швейцарский музыкант и дирижер. С 1947 по 1968 г. профессор Барнстемского университета, принимал участие в исполнении опер Генделя и Пёрселла; с 1968 г. — один из руководителей Кортовской академии музыки Антон Кюти «Язык Перселла», многократных статей.

*Людвиг, Кристи* (р. 1924) — австрийская певица, mezzo-сопрано. Проявилась в числе наиболее ярких и талантливых вокалисток нашего времени. Дебютировала в 1946 г. С конца 50-х годов — настоящее время воодушевленная солистка венской «Траусонер», где она исполнила главные партии в операх Моцарта, Вагнера, Р. Штрауса и многие другие. Проявила участие и в ансамбле «Метрополитен-опера», «Дя Скала», «Три-Опера», архаичного «Колон». С огромным успехом исполнила сольную партию в Страте и Виллской мессе Баха, ризингах Моцарта и Берли, «Песни о дельте» Малера. В богатом камерном репертуаре, вдобавление произведения Шумана и Брамса, Рахманинова, уделяется исполнение вокального цикла Шуберта «Идиллический путь».

*Людвиг, Жан Батист* (1622—1687) — французский композитор и театральная деятель, соавтор-поставщик французской классической оперы. В 1672 г. возглавил оперный театр в Париже — Кортежскую академию музыки. Создал тип «лирической трагедии» — лирической оперы, ставил музыкальные комедии, комедии-балеты Мольера.

*Магалин, Никита* (р. 1912) — швейцарский пианист русского происхождения. В Париже учился у Прокофьева; с первых этапов артистической деятельности был поддержан Равелем. Играл с различными оркестрами, чаще под руководством крупнейших дирижеров. Выступал в ансамбле с И. Сигети. Самостоятельным творческим достижением Магалина считается исполнение проекта Пеллета.

*Маддалени, Эторе* (1900—1968) — канадский дирижер и педагог швейцарско-итальянского происхождения. С 1945 по 1962 г. директор Консерватории Торонто (ныне Коридженский консерватория музыки). Как дирижер осуществил первое исполнение многих произведений канадских композиторов.

*Манер, Роберт* (р. 1879) — английский музыкальный педагог немецкого происхождения. Организатор граффитиных концертов для детей в Лондоне. Автор мемуаров "Мои первые годы" (1979).

*Маскорьяк, Джон* (1884—1949) — ирландский певец, ученик. Учился и дебютировал в Италии, с 1907 по 1911 г. шел главные партии в "Компект Гарлоу" и других английских театрах. В 1917 г. переехал в американские театры, выступал по многим американским театрам. Оставив сцену, много концертировал как камерный певец, зарекомендовал себя как отличный интерпретатор произведений Моцарта, Гайдена, немецких Liedert.

*Малькович, Джордж* (р. 1917) — американский певец, сопрано и дирижер. С 1947 по 1969 г. певец Вестминстерского собора. Как певец выступает в оперных и концертных залах, как дирижер — в симфоническом оркестре Западной Вероны.

*Мандельсзон, Евгений* (1857—1929) — австрийский музыкант, но национальности украинец, деятельность которого протекала в основном в Вене. Главные партии — младшие Полторацкого оперы, оперы Шуберта (1885—1897), в том числе десятка вокальных песен. Принимал участие также в создании Цыганского общества сочинений Брамса.

*Марроуэр, Норман* (р. 1924) — английский дирижер и педагог. В 1969 г. организовал Академию Сент-Мартин-ин-де-Филде, с 1969 г. художественный руководитель Лондонского филармонического оркестра. Выступает как дирижер со многими оркестрами Европы.

*Маршалл, Луиз* (Hobbs; р. 1925) — канадская певица, сопрано. Выступила главным образом как концертная певица, обширнейший репертуар включает партии в оперных и камерных, редкообразнейшую камерную музыку. Занималась на классике и операх в театрах; на сценах Торонто и Бостона выступила в операх "Тоска", "Волшебная флейта" и "Титания". Продолжает активную деятельность в СССР.

*Майер, Черстин* (р. 1938) — шведская певица, сопрано-меццо-сопрано. Гастронировала в ФРГ, Австрии, Англии, США, выступала на фестивалях в Галицборге, Байрейте и Зальцбурге. Ведущая сопрано Стокгольмской королевской оперы; трижды участвовала в гастролях театра в Москве (1975).

*Мелькер, Ларри* (1890—1973) — датский певец, тенор. В 40—80-е годы исполнил главные партии в операх Вагнера на сценах Копенгагена, Байрейта, Лондона, Нью-Йорка; в "Метрополитен-Опера" шел вплоть до 1950 г. Певческие роли — Зигфрид и Тристан.

*Миллан, Мардж* (р. 1916) — американский скрипач и дирижер. Учился у Д. Лопеку и А. Пушпа, с 10 лет вел активную концертную деятельность. Выступил различными музыкальными

фрестивали — в Питтс, Вилдхире, Гестаде, с 1956 г. руководит оркестром на вечерних концертах. Оркестровая палочка для музыкально одаренных детей в Сток-Г'Анберне. Автор книги "Гемп и паритет" (1972), "Черница: шесть уроков Исудя Мепухтия" (1973), "Педкопелелное путешествие" (1977) и др. Один из выдающихся инструменталистов XX в., Мепухтия гастролировал по многим странам мира (в том числе неоднократно в СССР).

*Меркантил, Лури* (1883-1958) — финский композитор и педагог. Учился у Регера и Лейпштедта в Вильянди и Москве. Его Дебюсси сильное влияние Скрябина. Автор симфоний, фортепьянных концертов, вокальных сочинений, камерных произведений. Опера "Юха", исполненная после смерти композитора, признана критикой в преддверии оперостроительской музыки XX в.

*Мильштейн, Игит* (р. 1904) — американский еврейско-русского происхождения. В 20-е годы вел активную концертную деятельность в СССР, выступал с сестрой В. Горовица — Р. Горовиц. За границей в 1928 г., сначала играл в трио с П. Горовицем и Г. Петтигорским, в 1942 г. обосновался в США. гастролировал по многим странам мира.

*Митчелл, Досси* (р. 1928) — австралийская певица, меццо-сопрано. Победительница конкурса в Билберге (1960) и конкурса фонда Кетиль Ферриер (1961). С 1963 г. солистка "Коллетт-Гарден", исполняет центральные партии в операх Говетта, Глюка, Моцарта, Мусоргского. Выступает также в операх репертуара Кюппера, Парселла, Бейрета, Чжака и Нью Йорка. Камерный репертуар включает произведения композиторов разных стран и элек от Ваха до Булена.

*Милейвич, Бесса* (1890—1963) — литовская пианистка еврейского происхождения. С 1918 г. активно концертирует по многим странам Европы, Америки и Африки; выступала как камерный ансамбль. К числу важнейших творческих достижений принадлежат исполнение произведений Рахманинова, Шопена и Чайковского.

*Моррис, Чарльз* (р. 1898) — английский художник. С 1952 по 1959 г. был директором Брайтонского Колледжа искусств. Работы Морриса хранились в крупнейших музеях Англии.

*Морли, Мэй* (1860—1963) — английская виолончелистка. Вела активную концертную деятельность до конца жизни, гастролировала по многим странам мира. Специально для нее писали музыку Волл Уиткампе, Холст и другие английские композиторы.

*Нанарри, Анри Никола* (р. 1917) — французский виолончелист. С 1929 по 1928 г. играл в "Балете Кретьяна", с 1931 г. выступал как солист. Концертировал во многих странах Европы (в том числе в СССР), Америки, Азии и Австралии. Профессор Парижской консерватории в 1949 г., вел также классы в Италии и Австралии.

*Нильсен, Зара* (р. 1910) — американская виолончелистка. С 1932 г. активно концертирует по Европе и Америке. С 1963 г. выступает в ансамбле с мужем пианистом Грэнтом Нильсенсом. Творческие интересы сосредоточены в области современной музыки.

*Никла, Артур* (1855—1929) — швейцарский дирижер. Талант выявлен на скрипиче в оркестре под руководством Вагнера. Взялся за дирижирование в 1878 г. руководил разными оркестрами, в том числе Бостонским симфоническим, оркестром Нейшпитальской оперы и "Тепалдхаузен". Гастронировал по многим странам мира, в том числе в России. Преподлагался как дирижер-преподаватель Чайковского, Брукнера, Малера.

*Нил, Гойд* (р. 1905) — шведский дирижер. В 1934 г. организовал "Оркестр Гойда Нила", исполнил впервые претанго в Англии и за ее пределами. С 1941 по 1970 г. был деканом Королевской консерватории музыки в Стокгольме, организовал в Канаде "Харт-Хаус-оркестр". Автор книги "История вокала оркестра" (1980).

*Нил, Уолтер* (1879—1948) — шведский композитор и пианист. Учился в Испании и Франции. Как пианист концертировал во многих странах Европы и Америки. К числу творческих достижений принадлежит издание рецензий произведений Баха и композиторов испанского барокко. Автор многочисленных камерных произведений для фортепиано, ансамблей и голоса.

*Нильсен, Давид* (р. 1904) — датский пианист немецкого происхождения. В 30-е годы выступил в Германии и других странах и ансамбле с Ш. Гольдбергера. После войны концертировал по многим странам Европы и Америки как соло-пианист с К. Бергером, М. Форрестером, Дж. Бейкером и Дж. Лондоном. Широким образом выступил в лучших консервных театрах своего времени.

*Нильсен, Эрнест* (1868—1959) — английский музыковед, один из самых знаменитых английских музыковедов первой половины XX века. В разные периоды его статьи публиковались в крупнейших английских газетах "Обсервер", "Санди таймс" и многих других. Автор популярных в Англии книги "Несовременная музыкальная критика" (1923), "Вечера в опере" (1943), "Из мира музыки" (1956), мемуаров о Глюке, Элгаре, Вольфа и других композиторах.

*Ньютон, Айвар* (р. 1902) — английский пианист. Учился искусству аккомпанирования у Цур Вюлена и К. Боса. Выступал с подругами ансамблемы мира в разных странах Европы и Америки. Автор книги "У роляв — Айвар Нильсен" (1956).

*Нилс, Хедда* (1896—1961) — английская певица, тенор. С 1929 по 1948 г. пела в "Ковент-Гарден" главные партии в операх Моцарта, Вагнера, Мавро, выступил на Глайлсборнских фестивалях. Ярким событием в концертной жизни Англии стало исполнение Нилс главных партий в ораториях Генделя и Элгара.

*Оден, Джон* (р. 1937) — английский пианист и композитор. В 1961 г. получил премию им. Листа и Пулленга, в 1962 г. — I премию на Международном конкурсе им. П. И. Чайковского в Москве. Активно концертирует во многих странах мира; выступает как соло и в ансамбле (фортепианная дуэт) с женой Брендой Лукас. Обширный репертуар включает современную английскую музыку и редко исполняемые произведения 19-го столетия XX в.

*Оливер, Лоренс* (р. 1907) — английский драматический ак-

тер и режиссер. Один из крупнейших мастеров английской оперы XX в., непревзойденный исполнитель ролей в операх Шекспира, Чехова, Шоу. Снимался в кино и на телеэкране.

*Орбекс, Рафаэл* (р. 1946) — исландский дирижер. Учился у А. Рейссберга. Победитель Международного конкурса дирижеров в Лидсе (1966). Концертирует во многих странах Европы и Америки. К наиболее важным творческим достижениям принадлежит исполнение фортепиано конкурсом Рихтштайна.

*Орел, Флоренс* (настоящее имя Флоренс Уилсон; 1894—1983) — австралийская певица, сопрано. Пела в Англии и США, прославилась как величайшая певица арий Брунониады, Изольды в Аиде.

*Падеревский, Игнацы Ми* (1860—1941) — польский пианист, композитор и государственный деятель. В 1919 г. был премьер-министром и министром иностранных дел Польши. Снимался в кино. Автор оперы, симфония, фортепианные произведения, вокальные циклы.

*Парлуцк, Людвиг* (р. 1930) — австрийский пианист. Выступает как солист и ансамблист. Реализуя указания преподавателя Готковского, Брамса, Равеля, Дебюсси и многих композиторов XX в.

*Парри, Хьюберт* (1845—1915) — английский композитор и педагог. Автор нескольких опер, симфоний, оркестровых кантат, песен (из которых), камерных сочинений. Его первую оперу, лирическую комедию "Музыкальное искусство" (1893), "Музыка XX века" (1902), "Оливер в музыке" (1911). Делался пианист Парри немало способствовала созданию национального преемства музыки в Англии.

*Парсонс, Джозеф* (р. 1925) — австралийский пианист. Выступает как исполнитель и Г. Хиндемит, У. Шварцкопф, Ш. Голдони, П. Торетти и П. Мильштейном. После ухода с концертной сцены Дж. Мура становится ведущим английским эквилибристом.

*Павлюк, Владимир* (р. 1916—1935) — украинский пианист украинского происхождения. Дебютировал в Одессе в 1935 г., концертировал во многих странах мира. Успехом у слушателей пользовались его интерпретации произведений Шопена.

*Парриэл, Моррей* (Парри; р. 1941) — американский пианист. Победитель конкурсов в Лидсе (1972). Концертировал во многих странах Европы (в том числе в СССР, 1985) и в США. Выступает также как дирижер и ансамблист.

*Парельман, Ирма* (р. 1941) — израильский скрипач. Ведет активную концертную деятельность. Несмотря на тяжелые заболевания перенесенного и детства полиомиелита (частичной паралич). В 1964 г. победил на Конкурсе памяти Ливенштайнта (США). Выступает с симфоническими оркестрами США, концертировал по Европе и США. С 1970 г. несет классы мастерства на фестивале в Мэдисонвилле (США).

*Парселл, Генри* (1859—1895) — английский композитор и педагог. Крупнейший мастер английской музыки, автор первой национально-патриотической оперы "Дуэлянт и Пей", других опер, произведений для хора, пьес Ель оратора, канцонетта, многоголосных песен.

*Пини, Уиго* (Карлос Антонио; р. 1909) — испанский виолончелист. Играл за первым пультком в крупнейших оркестрах Англии, выступал как ансамблист в трио и квартетах. Концертный репертуал как солист в Англии и США.

*Пирс, Питер* (1916—1986) — английский певец, тенор. Учился у К. Черчилля, Т. Бар Шиллота. С 1940 г. один из ведущих английских оперных исполнителей тенора, первый исполнитель покатых партий и знаменитых партий в операх Бриттена. К числу высших творческих достижений принадлежат исполнение покатых партий Шуберта и Шукана, партии Флешгольца в *Стрелках Пака* и Герольда в опере Энгера *"Сказание Гюльстия"*. Выступал в ансамблях с П. Приттслом, также с М. Черчилем.

*Питч, Вильгельм* (1897—1974) — немецкий хормейстер и дирижер (ФРГ). Сотрудничал с Каравио и другими крупнейшими дирижерами, руководит хором в Пальрейтской опере в Лондонской филармонии. Как дирижер исполнил произведения Моцарта и Брукнера.

*Питч, Уильям* (р. 1916) — английский виолончелист. Выступал как солист и в ансамбле со своим ансамблем трио Маргарет Гуд; участник квартета Блэка (1936—1941) и квартета Алленора (1952—1967). Профессор лондонской *"Гилдхолл Скул оф Мьюзик"*.

*Прайс, Мэрилин* (р. 1927) — американская негритянская певица, сопрано. Выступала как певица-сопрано как певица-сопрано, зарекомендовала себя как талантливый исполнительница середины XX в., пела на всех крупнейших сценах мира. К числу высших творческих достижений принадлежат исполнение моцартовских и вердиевских партий. Первым солистическим исполнением в США. Гастролировала в СССР с театром *"Ла Скала"* (1964). В настоящее время выступает только в камерном репертуаре.

*Прайс, Маргарет* (р. 1911) — английская певица, сопрано. Ведущая солистка *"Коллет Гарден"* и Глайдборнских фестивалей, пела на оперных сценах ФРГ, США, Франции, Италии и других стран. Признанный мастер моцартовского репертуара, в последнее время усиленно выступает в итальянских операх XIX в.

*Привис, Андре* (настоящее имя Андреас Привис; р. 1929) — американский дирижер, пианист и композитор немецкого происхождения. Начиная карьеру как двенадцатилетний пианист и автор музыки к кинофильмам (четыре раза получил премию "Оскар"). С 1961 г. выступает как симфонический дирижер с различными оркестрами США и Англии, в 1968—1979 гг. был главным дирижером Лондонского симфонического оркестра. Автор симфонических произведений, симфонии, концертов для гитары, виолончели и других композиций.

*Прей, Герман* (р. 1929) — немецкий певец (ФРГ), баритон. С 1952 г. один из ведущих в ФРГ исполнителей классических оперных партий в камерном репертуаре. Пел на многих крупнейших оперных сценах мира. К числу высших творческих достижений относятся исполнение моцартовских партий.

*Прельс, Фридрих* (1899—1968) — французский композитор. Принадлежал к альбертовской "Шестерке", позднее вышел из На-

родную музыкальную фолклористику. Во время оккупации Франции участвовал в движении Сопротивления. Автор трех опер, балетов, кантат, произведений для оркестра, включая инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, вокальных композиций.

**Пятигорский, Григорий** (1908—1976) — советский композитор и композитор русского происхождения. В 1924—1928 гг. играл на первом пультом в Берлинском филармоническом зале под руководством В. Фуртвенбергера. С 1928 г. концертирровал по многим странам, выступал в ансамбле с Шабилем и Фоглем, Гортенцем и Милштейном, Хейфецом и Артуром Рубинштейном, был профессором Университета Южной Калифорнии. В расцвете творческой деятельности Пятигорского признания ведущим симфонистом его поколения. Был первым исполнителем произведений Хиндемитта, Уилсона и др. Автор мемуаров "Виолончелист" (1965).

**Редфорд, Уинифред** (р. 1901) — английская певица (сопрано) и педагог покала. Дебютировала в 1931 г. вела главные партии на Гилдфордских фестивалях и в бременском опере "де ля Монне", в группе "Индамейс Опера", выступала с сольными концертами в Англии и Германии. Переехала на швейцарский язык киню П. Пернатки "Интерпретация французских песен".

**Рейман, Арибери** (р. 1936) — немецкий композитор и пианист. Выступил в ансамбле с Д. Фишером-Дискау и другими ведущими пианистами. Автор опер "Тира грес", "Мелуния" и "Лир" (последняя поставлена в 1978 г. в Мюнхене и приобрела на Западе большую популярность), оркестровых и вокальных сочинений.

**Рейберг, Элизабет** (1894—1976) — немецкая певица, сопрано. С 1916 по 1943 г. пела на сценах Дрездена, Нью Йорка, Балтибурга, Лондона и других городов мира. Успешно сыграла ее величайшим сольным соловьем в репертуаре. Наибольший успех имела в операх Верди, Вагнера и Моцарта.

**Рейли, Мел Грэдис** (1908—1955) — английский певец, концертник. Сопровождал "Ковент-Гарден"; на концертной сцене пел также в ансамбле с ораториальным ансамблем.

**Рейхер, Святослав Теофилович** (р. 1911) — советский пианист. Ученик Г. Г. Нейгауза. Победитель Всесоюзного конкурса (1945). Один из величайших пианистов XX в., гастролировал по многим странам мира. Обширейший репертуар включал музыку композиторов XVIII—XX вв. Выступал в разные годы в ансамбле с Н. Лоринск, Д. Фишером-Дискау, О. Каганов, И. Гутман и другими музыкантами. Организатор летних музыкальных фестивалей в Туре (Франция) и музыкальных фестивалей "Декабрьские вечера" в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве.

**Робертсон, Алек** (р. 1892) — шотландский музыковед. Консультант фирмы звукозаписки и радиостудий. Автор многих радиопередач по музыке. Автор монографий в Бразиле (1939) и Швейцарии (1945), книг "Как слушать музыку" (1948), "Христианская музыка" (1961), "Больше, чем музыка" (1961) и др.

*Робсон, Флора* (р. 1902) — английская драматическая актриса. Играла в крупнейших английских театрах и в США, снималась в многочисленных фильмах и на телевидении.

*Ротенберг, Моуис* (1862—1946) — польский пианист. В начале своей концертной деятельности, в 1877 г., был отмечен Лисоном; вскоре посетил Китай и сыграл в Китае владимирского вальса. В 50-х годах выступал в ансамбле с молодым Крейслером. Последнее годы прожил в США.

*Роткоп, Макс* (р. 1906) — английский скрипач австрийского происхождения. Выступал как солист и ансамблист. Первый исполнитель многих произведений современных европейских композиторов. С 1936 г. занимался преподавательской деятельностью, вместе с Менухиным и другими организовал в 1974 г. *Европейскую Ассоциацию преподавателей игры на струнных инструментах*.

*Ростри, Алан* (1905—1971) — английский композитор. Автор музыки к кинофильмам и опереткам, симфоний, фортепиано, скрипаческих и камерных концертов, хоровых и камерных сочинений. Находился в стороне от основных стилевых течений своего времени, сумел внести весомый вклад в английскую музыку XX в.

*Ротшильд, Алишант* (р. 1924) — немецкая певица (ФРГ), сопрано. Одна из самых популярных и наиболее любимых лирических певиц и певцов оперы в 50—60-е годы. Солистка Гамбургской оперы; гастролировала по всем крупнейшим оперным театрам мира. Исключительно признана в СССР как камерная певица.

*Сазерленд, Грэм* (р. 1908) — английский художник. Принимал участие в крупнейших выставках Европы и США; картины Сазерленда находятся в собраниях галерей *Гейт*. Музея современного искусства США и других крупнейших музеев мира.

*Сазерленд, Орисл* (р. 1942) — английская концертная певица, меццо-сопрано. Исполняет партии в операх и кантатах, выступает с сольными концертами; гастролировала в Швейцарии, ФРГ, Италии и других странах.

*Саммонс, Альберт* (1886—1967) — английский скрипач и камерный композитор. Был концертмейстером по многим оркестрам Европы, участником Лондонского струнного квартета. Выступал как солист со многими английскими оркестрами и в ансамбле с У. Мирдиком. Первый исполнитель многих сочинений английских композиторов XX в.

*Сарджент, Мануэлла* (1895—1967) — английская дирижер. Профессор музыки музыкальную деятельность начала в качестве органиста. В 30—50-е гг. возглавляла крупные английские оркестры. Пользовалась репутацией одного из лучших хирмейстеров своего времени, около тысячи лет руководила Королевским хором приобщением и Хеддерфилдские хором обществу. Дирижировала первыми постановками опер *Возв-Уильямса*, *Холста*, *Фолтона*. Гастролировала во многих странах мира, в том числе в СССР; выступала артистке "английской музыкальной труппы".



**Свакхольм, Ст** (1904—1964) — шведский певец, сопран. Начиная музыкальную карьеру как органист. В 1930 г. дебютировал на сцене Стокгольмской королевской оперы в британской партии, в 1936 г. — в парадии Гаджевеса в "Анде" Верди. Впоследствии это "театроплати" шарились сцене Отелло, Зилмуна, Шарифа и Уриелит. Гля на лек крупнейших оперных сценах мира. Был художественным руководителем Стокгольмской оперы (1958—1962), занимался режиссерской деятельностью.

**Светлов, Андрей** (р. 1895) — русский пианист. Заблудился концертной деятельностью с 15-летнего возраста, гастролировал во многих странах мира, в том числе иммиграцией в СССР. Сложил развит собственную технику игры и существенно расширил репертуар классической пианы за счет транскрипций произведений Баха, Моцарта, Шопана и других композиторов-классиков. Многие композиторы XX в. посвящали музыку специально для Светлова: де Фалья, Понсе, Витал Лобос. Сложил — автор музыкал (1976), серии класий "Тысяча и н".

**Седерстрём, Якоб** (р. 1927) — шведский певца, сопрано. Дебютировал в 1947 г. Вилеутана по многих странах мира; наибольший успех имел в опере Мелария и Р. Штрауса. Автор книг "Поям класий" (1973) и "Силь, Якоб" (1986).

**Селест, Ингрид** (1892—1973) — американский перилла оперского происхождения. На концертной арене выступил с десятилетнего возраста. Перед первой мировой войной концертировал в ансамбле с М. Хесс и Ф. Бузони. В 1924—1927 гг. 11 раз гастролировал в СССР, в 30-е годы облетел многие страны Европы, Америки, Азии, был в Австралии и Новой Зеландии. В 50-е годы обосновался в США, с 1960 г. жила в Швеции. Был первым исполнителем произведений Бартока, Прокофьева, Фолка. Автор книг "Силити со струнами" (1947), "Литити класий опертл" (1964), "Сиритичиле произведелия Петхалема" (1965).

**Селст, Иес** (1873—1946) — норвежский певец сопрано драматического типа, сопран. С 1901 по середине 20-х годов был ведущим исполнителем драматических тенорских партий в Ренской опере. Гастролировал в разных странах, был под управлением Малера и Тосканини. Зарекомендовал себя как толкий интерпретатор немецких Liedes. Чутье имора пропитывает многочисленные книги Селста, среди которых особым успехом читателей пользуется "Тюное собрания моих сочинений" (1922) и "Сказка моей жизни" (1948).

**Селозов (Соломон Кумер)** (р. 1902) — американский пианист. П семилетнем возрасте исполнил Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского в лондонском Криси Холли. После серии выступлений в качестве "художника" оставил на некоторое время занятия музыкой. Впоследствии занимался преподаванием публики как прелый музыкант, совершил многочисленные концертные туры. Выступил в ансамбле с Фурье и Франкескато. Коллего-современники признали Селозова одним из самых безупречных пианистов своего времени. С 1966 г. публикует не публикует.

**Серванс, Ричард** (1912—1972) — немецкий пианист. Учил

ся у Курто и Лавдонской, дебютировал в 1929 г. После второй мировой войны выступил как солист во многих странах мира, концертировал и ансамбле с П. де Лос Анжелес. Выдающимся работником Сорьяно — интерпретатором произведений испанских композиторов: Альбениса, Гранадоса и др.

**Стерн, Исак** (р. 1920) — американский скрипач русского происхождения. Дебютировал в 1935 г., с 1943 г. концертировал во многих странах Европы, в том числе в СССР. В 1960 г. образовал трио с Ю. Нечомджиян и Л. Роже; выступал в ансамбле с П. Казальсом. Стерн по праву считается одним из величайших скрипачей XX в.

**Страсбургский, Дэвид** (1852—1977) — американский дирижер. Родился в Англии; учился в Англии, Германии и Франции; в США — с 1915 г. С 1912 по 1936 г. — главный дирижер Филаделфийского симфонического оркестра, завовавшего под его руководством мировую славу. Руководил труппами исполнителями в США многих произведений Рихарда Вагнера, Стравинского, Малера, Берга и других классиков XX в. С 1938 г. возглавлял многие оркестры в США, гастролировал по многим странам Европы. Автор книги "Музыка для всех" (1941, русский перевод 1988).

**Струк, Кристиан** (1852—1965) — австрийский писатель и музыкальный критик, долгое время возглавлял лондонскую редакцию журнала "Граммофон".

**Стюарт, Чарльз Уильям** (1802—1824) — английский композитор, педагог и дирижер. Учился в Германии и Франции. С 1853 г. профессор Королевского музыкального колледжа, с 1855 г. главным дирижером лондонского Бахчиского хора, с 1857 г. профессор музыки в Кембридже. Был особенно плодовит как композитор: он автор многочисленных ораторий и кантат, церковной музыки, десяти опер, семи симфоний, различных камерных и вокальных произведений.

**Сушио, Гилсгрим** (1866—1930) — португальская виолончелистка. С семилетнего возраста выступала как солистка. В 1906 г. поступила в лейпцигский оркестр "Гевандхаус", играла сопрано партии виолончелиста Исаака. С 1906 по 1912 г. ее считали великой творческой силой с П. Кляубером. Гастролировала во многих странах мира.

**Суден, Эрик** (р. 1924) — шведский певец, бас-баритон. Соплист Стокгольмской королевской оперы. Выступал на сценах Байрейта, Липсбурга, Лондона, Мюнхена и операх Миллера, Вагнера, Верди, Р. Штрауса, Пуччини. Первый исполнитель главных партий во многих операх современных шведских композиторов.

**Сэмэлс, Харриот** (1879—1937) — английская пианистка. До 1921 г. выступала как аккомпаниатор, затем ширококомпондовала себя как концертную виртуоз (наибольшим успехом пользовались ее интрузитивные произведения Баха) и незаурядный исполнитель фортепианных концертов Брамса.

**Таубер, Рихард** (1891—1942) — австрийский певец, тенор. Дебютировал в 1913 г., выступал во многих оперных театрах Германии; наибольшим успехом имел в миланской опере.

С 1926 г. в близком сотрудничестве также в классических операх. Гастролировала во многих странах Европы.

**Тейлор, Рената** (р. 1922) — итальянская певица, сопрано. Обладательница голоса необычайной красоты: в ранние годы ее голос был полуприем вокальной "Дж. Сисала". Гастролировала во многих странах мира (в том числе с концертами в СССР в 1973 г.). Вышла художественные достижения связаны с исполнением вердиевских партий. С 1978 г. занимается педагогической деятельностью.

**Тейт, Мелли** (1888—1973) — английская певица, сопрано. Дебютировала в 1906 г., получив известность в 1908 г., исполнив в "Гранд Опера" партии Меланида и исполнив в концертах с Дебюсси. Исполняла главные партии на сценах оперных театров Лондона, Чикаго, Нью-Йорка; ее репертуар включал мировые оперные партии и партии в операх французских композиторов XIX в. В камерном репертуаре оспаривала место занимаемая известными французскими композиторами; в ансамбле с Дж. Муром Тейт являлась на сцене оперы Леопаolda, Дебюсси, Форе.

**Терлис, Майя** (1876—1975) — английская альт. Учитель в Германии и Англии. Вал активную концертную деятельность, гастролировала во многих странах Европы и Америки. Многие английские композиторы посвящали свои сочинения Терлису. Автор книги "Крипка звука при игре на струнных" (1958).

**Уйбо, Жак** (1880—1963) — французский скрипач. Гастролировала во многих странах мира, в том числе многократно в России и в СССР. В 1943 г. совместно с М. Лобс организовал концерты в Париже. Автор книги посвященной "Скрипка и форте" (1947).

**Уилсон, Эмили Маргарет** (р. 1898) — английская музыкальная администратор. С 1948 г. директор фирмы "Иббе и Тейлор".

**Уотсон, Майкл** (р. 1905) — английский композитор. Выступал также как дирижер. Автор нескольких опер (поставленных на сцене "Клифф-Гарден"), произведений для хора, симфонических симфоний, псалмовых и камерных сочинений. Автор многоэтапных статей о современной музыке.

**Уорд, Роберт** (р. 1930) — английский певец, тенор. С 60-х годов выступает в труппах Английской оперы и "Клифф-Гарден", гастролирует во многих странах мира. К числу значительных творческих достижений принадлежат интерпретации партий Ленского, Идонисен, Альфреда ("Триумф Верди"), Ирода ("Саломея" Р. Штрауса). Обширный концертный репертуар включает романсы Чайковского и Рахманинова, оперные партии в "Сестрах Баха", "Песни о весне" Малера, Реквием Верди.

**Уоддс, Уолтер** (р. 1920) — английский телевизионный режиссер. Начал карьеру как певец (дебют — 1941 г.). Снял во Гибралтаре фильм-концерт, посвященный симфонии Бетховена (с С. Кляперером), режиссировал передачи, популяризирующие классическую музыку.

**Уоллес, Марджори** (р. 1923) — английская певица, сопрано. Выступает как концертная певица.

**Уорн, Марлон** (р. 1918) — английская оперная певица.

ского происхождения, музыковед, администратор. Работала на Би-би-си музыкальным комментатором, играла (совместно с Ф. Уолером) "уроки фортепианной игры"; автор книги "Классические песни для детей" (1961). Занималась организаторской деятельностью, возглавляла музыкальные театры и музыкальные учебные заведения.

*Гуртелье, Поль* (р. 1914) — французский виолончелист и кельноистор. В 1930 г. закончил школу премии Парижской консерватории и в 1931 г. дебютировал на концертной эстраде. В 1937—1939 г. играл в Восточном симфоническом оркестре под руководством Кусевникова. С 1947 г. широко гастролирует по Европе и США как солист. С 1967 г. — профессор Парижской консерватории. Выступает также как дирижер и ансамблист.

*Толковани, Артур* (1887—1957) — итальянский дирижер. В 1898—1923 гг. с оперными театрами: "Ла Скала". Выступал как опытный и симфонический дирижер по многим странам. В 1928 г. эмигрировал в США, где руководил "Метрополитен-Оперой", симфоническими оркестрами Филадельфии и Национального радио в Нью-Йорке. В 30-е годы был также художественным руководителем фестивалей в Гайльште и Западбурге.

*Трауэлл, Арнольд* (1887—1966) — английский виолончелист. Выступал с концертами в Англии; сочинил музыку для кинофильмов.

*Уайтхед, Дэвид* (р. 1912) — австралийский виолончелист и дирижер. В 30—50-е годы играл в составе различных европейских оркестров, выступил как ансамблист. Преподавал в Консерватории имени Элдера в Аделаиде, руководил Аделаидским хоровым обществом.

*Уиделл, Уолтер* (1892—1949) — английский певец, тенор. В 20—30-е годы исполнял главные партии на сценах Лондона и оперных театров Верди и Глинка. Гастролировал в Испании, Германии и Нидерландах. На концертной эстраде с успехом пел в ораториях Генделя.

*Уильямс, Карол* (р. 1893) — австралийский певец, баритон. Выступал в главных партиях на сцене "Ковент-Гарден", участвовал в концертах Австралии и Новую Зеландии.

*Уолтон, Уильям* (р. 1902) — английский композитор. Брал уроки у Ф. Бузони и Ф. Ансерме. Вначале руководствовался эстетикой техники, впоследствии стал адвентом социализма. Как композитор дебютировал струнным квинтетом (1923) и "двухголосным вокальным ансамблем и инструментами" "Фисел" (1923; в разные годы на том же материале сочинены две сюиты). Автор опер "Троя и Крессиды" и "Медора", двух симфоний, оратории "Пир Валдсеева", инструментальных концертов.

*Уорлок, Питер* (настоящее имя Филип Килелайк; 1894—1930) — английский композитор. Автор многочисленных пятипесенных дуэтов и фортепиано, попыток симфонического влияния Дебюсси. Выступал под своим собственным именем как музыкальный критик, публиковал книги, посвященные творчеству Дебюсси, истории английской песни, английской музыки.

*Уотермен, Ванни* (р. 1930) — английский музыкальный педагог. Организатор Международного конкурса пианистов в Лиге. Совместно с М. Турп участвовала в руководстве по обучению игре на фортепиано.

*Уотсон, Пьер Александр* (р. 1921) — английский виолончелист, драматург, режиссер. Сочинял и постановил пьесы: "Помоги человеку" (1942), "Любовь четырех колливиников" (1951), "Жизнь в моих руках" (1966). Кроме исполнительных, ставил пьесы Н. Бергамона, современные английские драматургов; играет в собственных ансамблях; участвует в кино.

*Уотсон, Дэвид* (1908—1971) — английский музыкальный администратор. В разные годы руководил и административными "Колледж-Гарден", Лондонского оперного центра.

*Уайт, Эрик* (р. 1920) — американский певец, баритон. Начиная как камерный певец; в опере дебютировал в Лос-Анджелесе в 1956 г. Пел на сценах Нью-Йорка, Чикаго и Сян-Франциско; выступал на фестивале в Сиднее.

*Уайтман, Эдвин* (1903—1963) — американский виолончелист. Концертировал по многим странам Европы и в США; преподавал в Беркли и Веге. Выступал в ансамбле с А. Шубником и Б. Губерманом.

*Уайтман, Гут* (р. 1906) — английский пианистка, одна из организаторов фестивала в Кингс-Линне.

*Уайтман, Кэтрин* (1912—1953) — английская певица, контраalto. Дебютировала в 1944 г. в "Метро" Гастинга. На оперной сцене исполняла партии Орфея в опере Глюка, Лукреции в опере Бриттена "Поругание Лукреции" (первая исполнительница). На концертной сцене принимала участие в исполнениях "Песни о земле" Малера, Стратей и Виллоуи месса Палла, увертюры и Гайднборнских, Эдвардсбургских и Эддингбургских симфонических гастролировала в странах Европы и в США.

*Уайтмен, Элла* (р. 1920) — американская джазовая певица. Отличный репертуар включает "аппотрафию" таких композиторов, как Кол. Портер, Джек Эллисон, Джордж Гершвин.

*Уайтмен, Эдвин* (1886—1960) — швейцарский виолончелист и дирижер. Концертировал по многим странам Европы. Автор книг: "Бая" (1945), "Размышления о музыке" (1950), "Классические сонаты Бетховена" (1956).

*Уайтмен, Лиза* (р. 1934) — немецкая певица (ФРГ), баритон. Уже в конце 50-х годов завоевала признание как оперный и камерный исполнитель высочайшего класса. Выступал в крупнейших театрах и концертных залах мира, участвовал в фестивале в Лоперне, Эддингбурге, Эддингбурге. Сотрудничал с такими дирижерами, как О. Клемперер, Г. фон Карани, К. Бём; неоднократно выступал в ансамбле со С. Рихтером (в том числе в СССР, 1976 г.).

*Уайтмен, Кирстен* (1840—1962) — норвежская лирика, сопрано. Пела норвежские пьесы на сценах Национального театра в Осло, в "Метрополитен-Опера" и "Колледж Гарден", на байрейтских фестивалях; выступала как камерная певица. Пела также вокальные произведения (1952).

**Физел, Карл** (1873—1944) — венгерский скрипач и педагог. Первые и последние скрипаческие исполнения сыграл в 1906 г. в Париже перед из пяти «исторических концертов», отражающих развитие скрипаческой музыки и включивший произведения 30 композиторов XVII—XX вв. Выступал и египетском трио со Шнябелем и Биллером. Концертировал во многих странах Европы и в США. Среди учеников Физела — Г. Шернат, И. Гендель, Ш. Гольдберг.

**Фолт, Огюст Станислав** (1851—1926) — клавирный органист и дирижер. Учился в США и Германии. В Торонто органист, поэт оркестра, в 1894—1917 гг. руководил организованным им Мендельсоновским хором, с которым гастролировал по Канаде и США. Был ректором Консерватории Торонто (1910—1926), деканом музыкального факультета в Университете (1919—1926).

**Форе, Лаврентис** (1845—1924) — французский композитор. Был профессором Парижской консерватории с 1896 г.; один из основоположников и руководителей Национального музыкального общества. Среди учеников Форе — М. Равель, Дж. Лявекю. Автор двух опер, симфонических шествий, фортепианных пьес, около 100 романсов.

**Форсайт, Джеймс** (?—1908) — один из основоположников музыкального издательства «Форсайт Бразерс».

**Фортнер, Вольфганг** (р. 1907) — немецкий композитор (ФРГ). По стилю близок М. Равелю; автор опер, симфонических произведений, хоров и кантат.

**Фрайер, Джордж Герберт** (1877—1957) — английский пианист и педагог. Гастролировал в разных странах Европы и в США. Преподавал в Королевском музыкальном колледже. Автор книги «Записки об игре Ян Фуртвенберг» (1914).

**Франкшатты, Зенг** (р. 1905) — французский скрипач итальянского происхождения. Дебютировал в пятилетнем возрасте, в 10 лет сыграл Скрипичный концерт Бетховена. Концертировал во многих странах Европы и Америки. Выступал в ансамбле с Р. Кляндайером.

**Фридакандер, Макс** (1852—1934) — немецкий певец (бас) и музыковед. Разыграл рукописи более 100 песен Шуберта и опубликовал их; издал сборник «Сто немецких народных песен» (1885), содержащий сведения до того времени обрзацы. Автор эссе и книг, посвященных стихам Гёте в музыке, жизни Шуберта, немецким песням.

**Фуриво, Луиз** (1906—1986) — французский виолончелист. Профессор Парижской консерватории; концертировал во многих странах Европы и в США. Играл в ансамбле с Гибб и Курто, Стюарт, Прокроузом и Шнябелем; Шерингем и Комфром.

**Фуртвенгер, Вилгельм** (1886—1954) — немецкий дирижер, композитор. Один из крупнейших дирижеров XX в., выступил в ведущих оперных театрах Германии; руководил лучшими симфоническими оркестрами, возглавлял фестивали.

**Харрис, Дэвид** (р. 1924) — английский альтист, музыковед, музыкальный критик. Был директором «Коммент-Гарден», возглавлял фестивали в Лиссе и Эмблбурге.

**Харвуд, Дамидбет** (р. 1938) — английская певица, сопрано. Победила в конкурсе "Верденские голоса" в Бруссе (1963), лауреат премии южной Кэтилин Фердинер. В 1965 г. участвовала в международную карьеру, спорила турне по Австралии, где "в очередь" с Девон Селергейт поли партии в операх Доли пети и Белшма. Выступает в "Компан Гарлея", "Эн Скала", "Метрополитен-Опера", постоянная участница фестивалей в Эссам Промея, Галлсбург, Глайсборн.

**Харнер, Хитер** (р. 1930) — английская певица, сопрано. Пелагуала в Лондоне, Байрейта, Бунте-Айресе. Паламентная творческая деятельность в операх естаетея партии в произведениях Бриттена. Концертный репертуар павара простирается от Мпеллерди до Даллашисколя.

**Харт, Хичмантон** (1879—1941) — ирландский композитор, дирижер и пианист. Возглавляет манчестерский оркестр им. Калле; дирижировал английскими премьерами 9-й симфонии Малера и 1-й симфонии Шостаковича. Автор кантат, камерных ансамблей, инструментальных квартетов.

**Харел, Герберт** (р. 1892) — австрийский композитор, музыковед и педагог. Автор многочисленных хороших произведений, сочинений для оркестра, фортепиано и инструментальных ансамблей. Важные сочинения Харела причислены к предвратам английской музыки XX в.

**Хейпорт, Питер** (р. 1921) — английский музыкальный критик. С 1946 г. выступает в газете "Обсервер" с материалами, посвященными главным образом европейским композиторам XX в.; сотрудничает также с газетой "Нью Йорк таймс", освещая важнейшие музыкальные события в Европе. Автор книги "Павела в Клемперхоле", грана по истории немецкой музыки 20—30-х годов XX в.

**Хейфец, Яит** (р. 1901) — американский скрипач русского происхождения. Учился Л. Ауера. Концертировал с сезонного вострата, гастролировал по многим странам мира. Автор многих исследований для критика; участвует в кино.

**Хемпель, Фрида** (1885—1953) — американская певица немецкого происхождения, сопрано. Исполнительница сопрано-ных партий в операх Моцарта, Верди, Мейерберг; выступала на сценах Берлина, Лондона, Нью-Йорка, Чикаго. В послепетий период творчески выступала как камерная певица; объявила себе прямой продолжительницей искусства Жанны Шанд.

**Хемли, Томас** (р. 1927) — английский певец, баритон. В 60—70-е годы выступал на оперных сценах ФРГ и Швейцарии, исполнил более 100 партий в итальянских и немецких операх. В Англии выступал на Глайсбургских фестивалях и в "Компан Гарлея". В камерном репертуаре вышешим достижением является исполнение популярных циклов Шуберта и Польфа.

**Хендерсон, Кей** (р. 1899) — английский певец, баритон. Исполнитель партий в операх Моцарта, Вагнера и английских композиторов (Велл Уггилмен, Дарсуел) на сценах "Компан Гарлея" и на Глайсбургских фестивалях; привнося участие в исполнении ораторий и кантат. Зависаете педагогическая деятельность; среди его учеников — К. Ферриер.

*Хенсон, Хьюард* (р. 1896) — американский композитор, дирижер и педагог швейцарского происхождения. Автор опер, кантат, симфоний. Как дирижер выступал в США и многих странах Европы.

*Хенц, Ганс Вернер* (р. 1926) — немецкий композитор (ФРГ). Один из признанных лидеров западногерманской музыки второй половины XX в. Автор около 20 опер, более 10 балетов, многочисленных пресетровых и камерных сочинений.

*Деве, Майра* (1890—1968) — английская пианистка. Концертировала с 1907 г. в Англии, США и по многим странам Европы. Обширный репертуар простирался от Баха и Скарлатти до произведений современных композиторов. Выступала в фортепианном дуэте с Айриш Шеррер. Во время второй мировой войны, когда все лондонские концертные залы были закрыты, организовала регулярные бесшумные концерты в Национальной галереи. Автор популярных фортепианных транскрипций музыки барокко.

*Хиндемит, Пауль* (1895—1963) — немецкий композитор, теоретик музыки, альтист и дирижер. Профессор Высшей музыкальной школы в Берлине (1927—1935); после эмиграции по Германии жил в Англии, США и Швейцарии. Автор многочисленных опер (в том числе для детей), балетов, четырех симфоний, камерных ансамблей, сонат для различных инструментов, популярных триплов.

*Уилл, Марси* (1884—1947) — английская оперная Уильямс у А. Вильгельми в Лондоне и О. Шенкеля в Бресте. Газетно-режиссировала на многих сценах метро.

*Хеллер, Гюнс* (р. 1909) — швейцарский певец, фл. баритон. В 50—60-е годы популярный сопранист в оперных партиях на сценах Звездной Европы. Выступал на концертной эстраде как камерный певец, в оркестрово-кантатном жанре. Как режиссер ставил оперы в "Коллеи-Гарден" и других оперных театрах Европы.

*Хьюз, Фрэнк* (1891—1974) — английский музыковед и музыкальный критик. Сотрудничал с газетой "Таймс". Автор книг "Граница между музыкой и интеллектуальной" (1926), "Ключ к музыкальному искусству" (1935), "Поговорим, наконец о музыке" (1938), "Генезисе и английской музыке" (1966) и многих других.

*Хьюз-Уиллес, Филип Адриан* (р. 1911) — английский театральный и музыкальный критик. Сотрудничал с газетой "Таймс", журналами "Листер", "Гардиан" и др. Автор книги "Ключ к опере" (1989).

*Христов, Борис* (р. 1919) — болгарский певец, бас. Выступал в основном в "Ла Скала" и "Коллеи-Гарден", на Зальцбургских и Эдинбургских фестивалях, гастролировал во многих странах мира. Много концертировал как камерный певец, рекламировал себя как тонкого исполнителя русских лирических песен, романсов и русской духовной музыки.

*Хьюз, Герберт* (1882—1937) — английский музыковед, критик и фолк-лорист. Основатель "Общества английской народной песни", опубликовал значительное число записей



принадлежит оперет. Как критик сотрудничал с газетой "Дейли телеграф".

*Холмстон, Хэмилт* (р. 1906) — английский педагог и администратор. Организатор фонда имени Кэмпбелл Ферриер, директор театра "Олд Вик" (1943—1975). Глава издательства "Холмвил Холмстон". Автор статей по издательскому делу, педагогическим вопросам, отношениям и спорту.

*Хардвик, Джулиан* (1904—1976) — английский музыковед. С 1927 г. работал на Би-би-си, играл ведущую роль в составлении музыкальных программ. С 1944 по 1973 г. вместе с А. Ингетонг был редактором еженедельного "Музыкального журнала". Занимался публицистикой — музыка XVIII—XVIII вв.

*Хьюз, Герхард* (р. 1901) — немецкий певец, баритон. В 20—30-е годы выступал на сценах Германии и Австрии главным образом в операх Мотсарта и Вагнера. Всеобщее признание завоевал его исполнение популярных оперных арий Шуберта. В последующие годы занимался педагогической деятельностью.

*Пур Мюллер, Раймунд фон* (1854—1931) — немецкий певец, тенор. Пение Шуберта и Шумана изучил с Юлией Блок. С 80-х годов жил в Антверпене, преподавал пение в Лепдзене и Слевессе. Выел лучшие Liedersabend's в музыкальной области, сохранил традиции исполнения Lieder в Антверпене.

*Циссерс, Джон* (р. 1910) — английский музыковед и критик и педагог. Автор книги о Шумане и статей об исполнительских концертах; постоянная сотрудница газеты "Таймс", журнал "Музыка энд леттерс", "Музыка тайме".

*Шварцкопф, Эрнст* (р. 1916) — немецкая певица (ФНТ), сопрано. В 50—60-е годы получила известность Венской оперы, пела по всем крупнейшим театрам мира партии немецкого репертуара. До 70-х годов выступала как камерная певица; репертуар ее отличался редким репертуаром. В настоящее время занимается педагогической деятельностью.

*Шеран-Куэрк, Джон* (р. 1931) — английский певец, бас-баритон. Дебютировал в 1962 г. в Рейндитинге. Исполняет главные партии в операх Брамса и оперных театрах Англии и США. Обширный концертный репертуар включает партии в Стрельце Гюка, ораториях Элгара и Тупета, песни Шуберта, Вагнера, Грэмса, английских и французских композиторов.

*Шестр, Аксель* (1906—1975) — датский певец, тенор. Дебютировал в 1935 г., выступал в концертных и на сцене Королевской оперы Копенгагена. Во время оккупации отказался от публичных выступлений, но тайно давал концерты для участников Сопротивления. С 1945 по 1950 г. (карьеру оборвала тяжёлая болезнь) провёл время как один из лучших исполнителей Lieder и вокальных оперных партий. В 50—70-е годы активно выступал в Дании, США, Канаде.

*Блаускус, Герхард* (1888—1952) — немецкий певец, баритон. С 1917 по 1945 г. ведущий солист берлинской "Швабешер", исполнил в основном партии в операх Верди. Как же это могло

ромперсиям в рамках городов Европы и в США. Выступил также как изобретатель певец.

*Шванбель, Артур* (1862—1951) — австрийский певец и композитор. Учился пению у Нейцаппхота и Маллемецкога. С его многозначной концертной деятельностью связан по главу его творческой, а музыкальной. С 1900 по 1933 г. жил в Берлине, выступил как солист и в ансамбле с женой — Г. Бер-Шванбель, а также с Флешером, Казальсом, Фурнье и др., занимался преподавательской и концертной деятельностью. Работировал по многим странам Европы и Америки. В 1939 г. эмигрировал в США. Автор книг "Размышления о музыке" (1938), "Моя жизнь и музыка" (1961).

*Шолти, Джордж* (Джёрдь, р. 1912) — английский дирижер венгерского происхождения. Проходил стажировку у Гизелетти, дебютировал в 1938 г. в Будапештской опере. С 1946 г. возглавляет разные оперные театры (Говардский, "Колонг-Гарден"), руководит симфоническими оркестрами (Чикагским, Лондонским и др.), специализирует на многих странах мира. Обширный репертуар включает почти всю симфоническую и оперную музыку от Глюка до Партоса и Приттена.

*Шор, Астрид* (р. 1896) — английская певица. В 20-е годы играла в оркестре Куинс-Холла, в 30-40-е годы в симфоническом оркестре Би-би-си. После второй мировой войны была профессором Королевского музыкального колледжа. Выступила как солист и ансамблист (также в составе квартета). Автор книги "Оркестр рассказывает" (1937) и "Шестнадцать симфоний" (1947).

*Шор Табор, Дессона* (р. 1907) — ягдо-кравандский музыкальный критик. Сотрудничал со многими английскими и американскими газетами и журналами; статьи посвящены главным образом оперному театру, музыкальному исполнительству. Опубликовал книгу о "Колонг-Гарден" (1949).

*Шрайер, Петер* (р. 1936) — немецкий певец (ДЦ), тенор. В детстве пел в хоре мальчиков древнейской Кройцкирхе. В 1961 г. дебютировал как оперный певец, с тех пор является ведущим солистом тенором Берлинской "Штадттеатер". Выступает на фестивалях в Зальцбурге, на оперных сценах Лондона, Вены, Нью-Йорка, аржентинского "Колон". Параллельно с собой как исполнитель классической музыки исполняет партии. Обширный камерный репертуар включает произведения композиторов разных стран и эпох — от Генделя до Орфа. С 1971 г. выступает также как дирижер.

*Штайн, Эрвин* (1860—1958) — австрийский музыковед. В 1924—1930 г. главный редактор журнала "Музыка и дирижерская практика", в 1938 г. эмигрировал в Англию. Автор многочисленных статей о швейцарском произведении Шуберга и его творчестве, книги "Форма и содержание" (1932) и др.

*Шульце, Доротея* (1868—1963) — немецкая певица, сопрано. С 1909 по 1919 г. была солисткой Гамбургской оперы, с 1919 по 1940 г. — певицей "Штадттеатер". Особого успеха добилась в камерном репертуаре; творческими достижениями явились оперные партии Софи в "Кавалере роз", Евы в "Нюрнберг-

иных «вейсгервернгеррах» и Адрига и "Летучий экипаж". Как исполнительница Lieber выступала бурной популярностью во многих странах; сотрудничала концертное турне с Р. Штраусом по США в 1921 г. С 1938 г. жила в Нью-Йорке, выступала на оперной сцене и в концертах. Автор книги "Пятидесятая весна" (1948).

*Убер, Курт* (р. 1887) — австрийский оперный режиссер и администратор немецкого происхождения. В 30-е годы стал оперой в Западбурге, Филлехуше и Буэнос-Айресе; в 40—60-е годы — на Глаубльборгских фестивалях. В 50—60-е годы Убер генеральным директором Западноберлинской оперы.

*Уокс, Геральд* (р. 1922) — английский певец, баритон. В 50—60-е годы выступал на сценах "Ковент-Гарден" и "Метрополитен-Опера", на фестивалях в Глаубльборге и Западбурге. В 70-е годы ставил оперы в Англии и США и вел курсы вокала. Его мастерства по английскому телевидению.

*Уокс, Ивон* (р. 1915) — английская певица, меццо-сопрано. Выступала во многих странах Европы, участвовала в Глаубльборгских фестивалях. В камерной репертуаре специализировалась на французских романсах и английской вокальной музыке XX в., в опере — на произведениях Пёрселла и Бриттена.

*Уокс, Лиди* (1888—1976) — английская драматическая актриса. Выдающимся исполнительница ролей в пьесах Шекспира, Уайльда, Шоу, Чехова.

*Уайт, Джеймс Эвершед* (1877—1947) — английский театральный критик. Сотрудничал в газетах "Манчестер гардиан", "Стердеев ревью", "Экспресс таймс". Автор книг "Короткая хроника" (1944), "Афишное печенье" (1944) и многих других.

*Уайнберг, Морис* (1900—1972) — немецкий виолончелист. Брал уроки у Казьмьса. Концертировал во многих странах Европы и в США. Был профессором Зальцбургской школы. Автор книги "Игра на виолончели сегодня" (1967).

*Уокс, Мэрион* (1866—1931) — английская певица, тенор. Выступал в камерном и ораторском жанрах репертуаре; его "кохком" было исполнением заглавной партии в оратории Эллага "Сиднейские Геронты" и оперы Брамса.

*Уокс, Эдвард* (1867—1934) — английский композитор. Активный деятель движения за возрождение национальной вокальной культуры. Для Эллага характерны монументальные формы оркестровой и камерной музыки. Автор четырех опер, четырех кантат, сонат для оркестра, камерных ансамблей, соловья в фортепиано.

*Уэллингтон, Дюк* (1899—1971) — американский двенадцатый композитор, дирижер джаз-бэнда и пианист. В 1918 г. оркестровал "Вашингтон-бэнд", гастролируя во многих европейских странах. Автор джазовых тем.

*Уэлман, Мина* (1891—1961) — немецкая скрипка русско-го происхождения. Дебютировала в 1904 г. в Петербурге, концертировала во многих странах Европы и в США. Была под руководством ведущим дирижером с крупнейшими оркестрами мира. Работала на сцене и использовалась особой популярностью. Автор скрипачьих пьес и транскрипций, пьес и камерной музыки.

*Эвель, Карл* (1889—1944) — американский музыковед и композитор немецкого происхождения. Сотрудничал с крупнейшими музыкальными журналами США; испал для сборника эссе. Автор песен и камерных произведений.

*Эвеску, Джордже* (1881—1955) — румынский композитор, скрипач, дирижер, пианист, педагог и общественный деятель. Выступил во многих странах мира ( в том числе в России в 1906 г. и СССР в 1946 г.). Автор оперы "Эдип", трех симфоний, сонат и ранделлий для оркестра, квартетов, сонаг, лирик.

*Эмброуз, Насер* (р. 1907) — английский драматический актер. Играл в Англии и США ведущие роли в пьесах Шекспира и Чехова, Уайльда и Брехта под руководством крупнейших режиссеров; партнером ее были Н. Олдрич и Дж. Гиллел.

*Яссел, Герберт* (1892—1965) — немецкий певец, баритон. В 20—30-е годы — ведущий певец берлинской "Шпасстеатер", исполнитель главных партий в операх Вагнера и Верди; в эти же годы выступал в "Ковент Гарден" и Байройтской опере. С 1939 по 1952 г. исполнял основные партии немецкого репертуара на сцене нью-йоркской "Метрополитен-Опера". Выступал в камерном репертуаре.

*А. Нейрот*

# СОДЕРЖАНИЕ

Дискомпанатор-аудожник <i>В. Чижов</i> . . . . .	3
--	---

## ВОСПОМИНАНИЯ

Фрагменты из книги  
"По-степеньку ли громко?", 1962

*Перевод Н. Г. Асшати*

Рождения и окружение . . . . .	12
Переезд в Князеву . . . . .	17
Левый Коул . . . . .	20
Соломон . . . . .	26
Гравюра и в добрые старые времена . . . . .	29
Шашки и лицо . . . . .	33
Елена Герцагид . . . . .	36
1949—1949. (Мелужин, Фейерман, Элизабет Вудман, Джон Маккорбэн) . . . . .	41
Годы войны . . . . .	49
Кэроль . . . . .	61
Кэроль Фермер . . . . .	64
Элизабет Шеварцманф . . . . .	66
Викторин де лане Аджелек . . . . .	65
Дитрик Феллер-Двенкау . . . . .	71
"Брамс? А с чьим его слит?" . . . . .	76
Моя работа . . . . .	83
"Горюшка" . . . . .	83
Летние фантазии . . . . .	95
Пространство жизни — читать книгу . . . . .	109

Из книги "Продвинутой концерт", 1978

*Перевод Н. В. Ириной*

Продвинутой концерт . . . . .	118
Кому выводить це рецьк . . . . .	119
Кудл? . . . . .	124
Как добиться акустического бытия? . . . . .	128
Стихи и фортепиано . . . . .	134
Демаркационная линия . . . . .	141
Дана Дженет . . . . .	146
Квонда измидились арсьветь . . . . .	157
Концерт-лекция, 1942—1975 . . . . .	167
Классы мастерства, 1962—1975: шведский опыт . . . . .	176

Юбилейная выставка . . . . .	185
Дневник . . . . .	196
Февраль. "Песни музыки на южном берегу Там- вы", 1971 . . . . .	199
Конкурсы . . . . .	306
Радиопередачи "Музыкальный журнал", 1944 -1973	216
Отношение на доброту-любовь-полюбовь . . . . .	226

## РАЗБОРЫ И РАССУЖДЕНИЯ

Из книги "Песни и законные явор", 1968

*Перевод И. В. Первой*

"От тех либовь уяв" . . . . .	228
"Милейт песни" . . . . .	232
"Орешок" . . . . .	236
"Награшок сиренца" . . . . .	240
"Звезда" . . . . .	246
"Могилы Анжирона" . . . . .	251
"П талове" . . . . .	256
"Об Анже, гитарой гда вилече" . . . . .	264
"Новый свет" . . . . .	267
"Псымолитый полдець" . . . . .	272

Из книги "Вокальные часты Шуберт", 1975

*Перевод И. В. Первой*

Предисловие . . . . .	278
Из цикла "Прекрасная мельничиха" . . . . .	288
Из цикла "Тихий путь" . . . . .	316
Из цикла "Дебелител песни" . . . . .	370
Алгоритмичный изменной уявлятель . . . . .	396