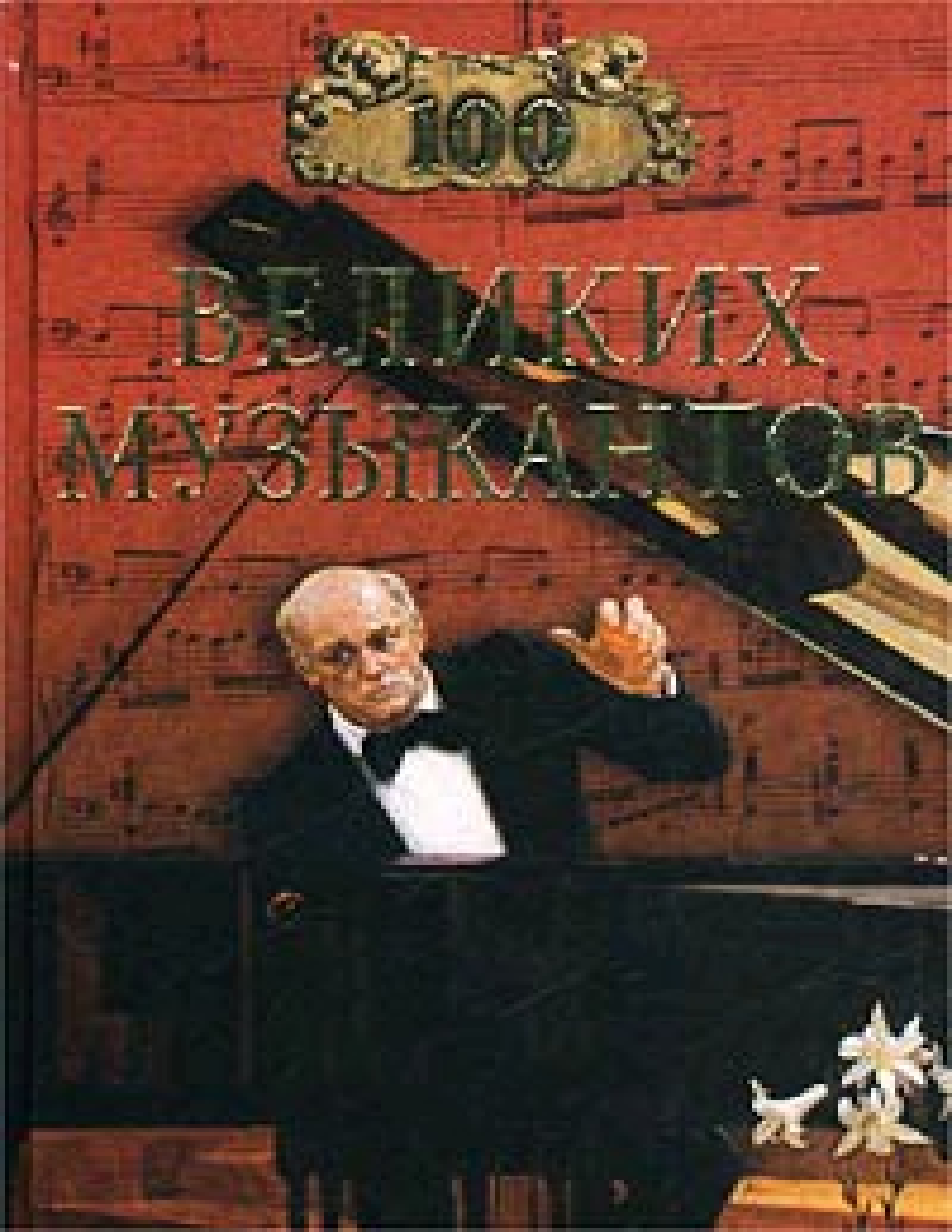
100 ВЕЛИКИХ МУЗЫКАНТОВ



- СТО ВЕЛИКИХ МУЗЫКАНТОВ
  - ВВЕДЕНИЕ
  - КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА
    - ЯН-ПИТЕР СВЕЛИНК
    - ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ
    - АРКАНДЖЕЛО КОРЕЛЛИ
    - МАРЕН МАРЭ
    - ДЖИОВАННИ БОНОНЧИНИ
    - ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
    - ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ
    - ФРАНЧЕСКО ДЖЕМИНИАНИ
    - ФРАНСУА КУПЕРЕН
    - ДЖУЗЕППЕ ТАРТИНИ
    - ПЬЕТРО ЛОКАТЕЛЛИ
    - ЖАН-МАРИ ЛЕКЛЕР
    - ПЬЕР ГАВИНЬЕ
    - ГАЭТАНО ПУНЬЯНИ
    - ЛУИДЖИ БОККЕРИНИ
    - ЖАН-ЛУИ ДЮПОР
    - ДЖОВАННИ-БАТТИСТА ВИОТТИ
    - ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ
    - РОДОЛЬФ КРЕЙЦЕР
    - БЕРНАРД РОМБЕРГ
    - ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
    - ПЬЕР БАЙО
    - ПЬЕР РОДЕ
    - ХОСЕ СОР
    - МАУРО ДЖУЛЬЯНИ
    - НИККОЛО ПАГАНИНИ
    - ЛЮДВИГ ШПОР
    - РОБЕР БОКСА
    - КАРОЛЬ ЛИПИНЬСКИЙ
    - ФРАНСУА СЕРБЕ
    - УЛЕ БУЛЛЬ
    - ФРИДЕРИК ШОПЕН
    - ФЕРЕНЦ ЛИСТ
    - ГЕНРИХ ЭРНСТ
    - АНРИ ВЬЕТАН
    - АНТОН ГРИГОРЬЕВИЧ РУБИНШТЕЙН
    - ЙОЗЕФ ИОАХИМ
    - ФЕРДИНАНД ЛАУБ
    - ГЕНРИК ВЕНЯВСКИЙ
    - КАРЛ ЮЛЬЕВИЧ ДАВЫДОВ
    - КАРЛ ТАУЗИГ
    - ЛЕОПОЛЬД АУЭР
    - ЭЖЕН ИЗАИ
    - АНАТОЛИЙ АНДРЕЕВИЧ БРАНДУКОВ

- ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ
- АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН
- СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ
- ОСКАР НЕДБАЛ
- СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ КУСЕВИЦКИЙ
- МАРГАРИТА ЛОНГ
- ФРИЦ КРЕЙСЛЕР
- ПАБЛО КАЗАЛЬС
- КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЭРДЕЛИ
- ВАНДА ЛАНДОВСКА
- НИКОЛАЙ КАРЛОВИЧ МЕТНЕР
- ЯН КУБЕЛИК
- ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ
- ЖАК ТИБО
- ГЕНРИХ ГУСТАВОВИЧ НЕЙГАУЗ
- ЙОЖЕФ СИГЕТИ
- МОРИС МАРЕШАЛЬ
- АНДРЕС СЕГОВИЯ
- ЯША ХЕЙФЕЦ
- ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ СОФРОНИЦКИЙ
- ВЛАДИМИР САМОЙЛОВИЧ ГОРОВИЦ
- ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ОБОРИН
- СВЯТОСЛАВ НИКОЛАЕВИЧ КНУШЕВИЦКИЙ
- ДАВИД ФЕДОРОВИЧ ОЙСТРАХ
- ВЕРА ГЕОРГИЕВНА ДУЛОВА
- СВЯТОСЛАВ ТЕОФИЛОВИЧ РИХТЕР
- ИЕГУДИ МЕНУХИН
- ЭМИЛЬ ГРИГОРЬЕВИЧ ГИЛЕЛЬС
- АРТУРО БЕНЕДЕТТИ МИКЕЛАНДЖЕЛИ
- ИСААК СТЕРН
- ЛЕОНИД БОРИСОВИЧ КОГАН
- МСТИСЛАВ ЛЕОПОЛЬДОВИЧ РОСТРОПОВИЧ
- ВАН КЛИБЕРН
- ВАНЕССА МЭЙ

- ДЖАЗ И РОК-МУЗЫКА
  - СИДНЕЙ БЕШЕ
  - ДЮК ЭЛЛИНГТОН
  - ЛУИ АРМСТРОНГ
  - БИКС БЕЙДЕРБЕК
  - АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ ЦФАСМАН
  - БЕННИ ГУДМЕН
  - АРТУР ТЕЙТУМ
  - ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ
  - ТЕЛОНИУС МОНК
  - ЧАРЛИ ПАРКЕР
  - ДЭЙВ БРУБЕК
  - ДЖОН КОЛТРЭЙН

        - МАЙЛС ДЕВИС
        - ОРНЕТТ КОУЛМЕН
        - АЛЕКСЕЙ СЕМЕНОВИЧ КОЗЛОВ
        - ДЖИММИ ХЕНДРИКС
        - ДЖИММИ ПЕЙДЖ
        - ЧИК КОРЕА
        - ДЖЕФФ БЕК
        - ЭРИК КЛЭПТОН
        - КАРЛОС САНТАНА
        - ВИКТОР ЗИНЧУК
    - Список литературы

СТО ВЕЛИКИХ МУЗЫКАНТОВ

ВВЕДЕНИЕ

Воздействие музыки воистину уникально. Она может вызвать бурную радость и наслаждение или, наоборот, ввергнуть в сильное душевное переживание. Музыка может побудить слушателя к серьезным размышлениям, открыть неизвестные ранее стороны жизни. Она зовет не только размышлять, но и сопереживать. Часто слушатель с удивлением обнаруживает, что произведение, написанное много лет назад, рассказывает о его собственных чувствах и надеждах, словно композитор смог заглянуть в душу человека, которого никогда не видел.

Но музыку не зря называют исполнительским искусством. Только исполнитель может заставить музыку зазвучать и погрузить нас в тот мир чувств, мыслей, который заложил композитор в свое произведение. Более того, исполнитель может и углубить наше впечатление своей великолепной игрой.

Вот что пишет Г.М Цыпин о выступлении пианиста Владимира Владимировича Софроницкого: «Софроницкий не просто исполнял (хорошо, превосходно исполнял) ту или иную программу, обозначенную на концертной афише. Музицируя, он словно бы исповедовался людям; исповедовался с предельной откровенностью, искренностью и — что очень важно — эмоциональной самоотдачей. Об одной из песен Шуберта — Листа он обмолвился: „Мне хочется плакать, когда я играю эту вещь“. В другой раз, подарив залу поистине вдохновенную интерпретацию си-бемоль-минорной сонаты Шопена, признался, сойдя в артистическую: „Если так переживать, то больше ста раз я ее не сыграю“. Действительно, переживать исполняемую музыку так, как переживал за роялем он, было дано немногим. Публика это видела и понимала; здесь крылась разгадка необычайно сильного, „магнетического“, как уверяли многие, воздействия артиста на аудиторию. С его вечеров, бывало, уходили молча, в состоянии сосредоточенного самоуглубления, будто соприкоснувшись с тайной». Всякое талантливое исполнение импровизационно. Настоящий мастер находит в любом даже самом известном произведении новые грани, черты. Это возможно благодаря тонким нюансам, динамическим и темповым отклонениям, разнообразию в извлечении звука и другим выразительным средствам. Крупный мастер доносит до нас музыкальное содержание каждого предложения, каждой фразы, части произведения, всего сочинения, раздвигая рамки представлений о хорошо известном сочинении.

По поводу интерпретации хорошо высказалась знаменитая клавесинистка Ванда Ландовска, известная исполнительница произведений великих композиторов прошлого: «Меня раздражает, когда я слышу: „Если бы Бах или Моцарт могли слышать вас, как они были бы счастливы!“ Тут же вспоминается, как Шопен однажды спросил Листа, только что сыгравшего один из шопеновских ноктюрнов: „Чья эта пьеса?“ Ни разу в ходе работы я не говорила себе: „Это должно было в то время звучать так-то“.

Почему? Да потому, что я уверена: то, что я делаю в области красочности, регистровки и т. д., очень далеко от исторической правды. Пуристам, твердящим мне: „Это делалось таким-то образом, вы должны с этим считаться“ и т. д., я отвечаю: „Оставьте меня в покое. Критикуйте сколько вам угодно, но не кричите. Мне нужны покой, тишина и лишь те зерна иронии и скепсиса, которые необходимы для научного исследования, как соль для пищи“.

Я никогда не старалась буквально воспроизвести то, что делали старые мастера. Я изучаю, я скрупулезно исследую, я люблю, и я воссоздаю.

Средства не имеют значения. Вслед за иезуитами я повторяю: „Результат оправдывает средства“. Когда я вырабатываю, например, регастровку, то ищу ту, что кажется мне логичной,

красивой и наиболее полно выявляющей баховскую просодию путем смены регистров в должных местах. Я сознаю, что расположение регистров на клавесинах баховского времени некоторым образом отличалось от их диспозиции на моем „Плейеле“. Но меня мало беспокоит, если для того, чтобы добиться желаемого эффекта, я использую не точно те же средства, которые были в распоряжении Баха».

Принято говорить о музыке народной и профессиональной. Соответственно делятся и музыкальные инструменты. В данной книге ничего не будет сказано об исполнителях на народных инструментах, а речь пойдет только о профессиональных музыкантах. Дело даже не в ограниченном объеме, уже ставящим перед трудным выбором из большого числа великолепных исполнителей классической музыки и популярной. Среди главных причин бесчисленное количество народных инструментов — каждая, даже маленькая страна имеет их не один и не два. Естественно, каждая страна имеет и своих выдающихся исполнителей.

При всей условности выбора, можно определить лучшего среди десяти пианистов. А как определить, кто лучший исполнитель на ложках или на там-таме? Большинство музыкантов, представленных здесь, играет на самых популярных инструментах — фортепиано, скрипке и виолончели. Однако автор среди прочего ставил целью ознакомить читателей и с исполнителями на многих других не столь распространенных инструментах, таких как альт, арфа, клавесин, контрабас.

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

ЯН-ПИТЕР СВЕЛИНК /1562-1621/

«Искусство нидерландских органистов жило импровизационной практикой, — пишет М.С. Друскин. — Ценность его определялась неповторимо индивидуальной манерой игры исполнителя. Отсюда стремление к контрастным формам токкаты, позволявшей показать мастерское владение различными типами техники и фактуры; отсюда и рождение развитой формы фантазии (или ричеркара), основанной на яркой смене фаз движения, непрерывных в своем сцеплении, или вариации (хоральной и песенной), дающей контрастную последовательность эпизодов; отсюда, наконец, выдвижение виртуозных красочно-инструментальных моментов. О широте замысла и вдохновенности исполнения нидерландских органистов существует много мемуарных свидетельств, вплоть до конца XVIII века. Так, Верней с восторгом отзывается об амстердамском слепом органисте Потове, по сравнению с импровизациями которого исполнение большинства немецких органистов ему казалось сухим. С еще большим основанием приведенные слова наблюдательного и пытливого англичанина можно отнести к музыкальной практике XVII века. Традиции нидерландских органистов были усвоены в других странах. И уже оттуда, обогащенные, они вернулись к Нидерландам. На вершине этого встречного пути находится Свелинк».

Ян-Питер Свелинк родился в 1562 году в Девентере. Сначала Яна обучал отец, который умер в 1573 году. Питер Свенлинк воспитывал сына в духе старонидерландских традиций. С ним также занимался флейтист Я. В. Лосси. Образование Ян продолжил в Венеции, куда был послан управлением города Амстердама. В Италии он обучался у Царлино и, вероятно, Габриели и Меруло.

Прожив в Италии с 1578 по 1580 год, Свелинк вернулся на родину, где стал органистом «Старой церкви». Интересно, что в этой амстердамской церкви работал отец Яна-Питера, а после — его сын Дирк, родившийся в 1591 году. В это время Свелинк знакомится с творчеством английских вирджиналистов — в частности с Буллом, Филипсом, а также Дирингом, переселившимися во Фландрию из-за начавшихся в Англии религиозных смут.

Свелинк прославился как исполнитель-органист не только на родине, но и далеко за ее пределами. Музыкальный словарь Вальтера (1738) называет его «чудом среди музыкантов и органистов». Особенно сильное влияние Свелинк оказал на немецких органистов, таких как С. Шейдт, Я. Преториус, Г. Шейдеман. Для них музыкант составил «Правила композиции».

Свелинк принимал активное участие в музыкальной жизни города в качестве члена объединения музыкантов и любителей музыки Амстердама.

Питер Свелинк, которого называли последним великим нидерланцем, умер 16 октября 1621 года в Амстердаме. К сожалению, после ухода из жизни его учеников во второй половине XVIII века имя великого музыканта было забыто. Период забвения закончил благодаря настойчивым изысканиям М. Зейфферта, которому удалось восстановить многосторонний творческий облик гениального голландского органиста.

Только спустя примерно 250 лет после смерти Свелинка его инструментальные произведения были впервые опубликованы! В своих токкатах, фантазиях, ричеркарах, вариационных циклах на духовные и светские мотивы Свелинк предстает мастером, стремящимся к обобщению различных национальных культур.

От старонидерландской школы музыкант взял размах и вдохновенность фантазии, от итальянцев — склонность к крупным, циклопическим построениям, а от англичан — острое ощущение инструментальных возможностей: виртуозного пассажа, гармонической краски,

мелодической фигурации. Все это перенесено не механически, а скреплено столь характерной для голландской культуры XVII века тягой к трезвому реализму, к пропорциональной соразмерности частей, к стройной архитектонике.

«В токкатах обнаруживается приверженность Свелинка к старой школе, — пишет М.С. Друскин. — Итальянцы разработали два типа токкат: в исторически более ранних сочинениях полнозвучные аккорды сменялись оживленными пассажами, которые ускорялись к концу; новые же произведения давали более сложную композицию: между двумя отрывками различного характера вклинивался третий — фугированного склада.

Больших художественных результатов добивается Свелинк в фантазиях: здесь полностью раскрывается сила творческого вдохновения выдающегося голландского мастера. Его опыты в этом жанре послужили основой в создании позднейшей фуги.

Конечно, в этом отношении он имел предшественников. Ученик венецианцев, Свелинк усвоил их метод построения больших ричеркаров путем контрапунктического „освещения“ темы в различных аспектах: в расширении, сжатии, обращении, ракоходном движении. Английские вирджиналисты научили его мотивно-фигурационной разработке и гомофонному развитию. А свойственное Свелинку чувство архитектоники помогло привнести в эту форму внутреннюю законченность и единство, которых не хватало ричеркарам венецианцев.

Наибольшей самобытностью отмечено вариационное искусство Свелинка. Но — любопытная деталь! — он более скован, когда в основу кладет неизменную хоральную тему, которая согласно заветам старых фламандских полифонистов проводится в басу или теноре. Музыка Свелинка теплеет, становится человечнее и лишается черт дидактики и риторики, как только он обращается к народным мелодиям».

Для исполнительского мастерства Свелинка характерна энергичность и мужественность, «открытость» чувств и лиризм. Творчество музыканта способствовало обновлению жанра и стиля клавирного искусства под живительным воздействием народной музыки.

ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ /1583-1643/

А.-В. Амброс так охарактеризовал творчество Фрескобальди: «Под руками Фрескобальди впервые раскрылось все великолепие и величие органа. В его органных пьесах всюду пылает огонь гения; разнообразные формы растут, красочно развиваясь в большое целое. В них запечатлены мощная сила, энергичная жизнь; ничего миниатюрного или мелкого — совершенные, глубокого смысла композиции, гениально разрешенные трудные фактурные задачи…»

К сожалению, о музыканте известно не так много. Фрескобальди родился в 1583 году в Ферраре. Крестили его, вероятно, 12 сентября того же года. В юности Джироламо пел в церковном хоре. Игре на органе учился у Суперби. Занимался также у Л. Луццаски, вместе с которым работал при дворе феррарского герцога.

С 1604 года Джилорамо был органистом и певцом конгрегации, впоследствии получившей название Академия «Санта-Чечилия».

В 1605–1607 годах музыкант совершил путешествие в Нидерланды. В 1607 году стал органистом церкви Санта-Мария ин Трастевере. В том же году он сопровождал Г. Бентивольо, как папского нунция, в Брюссель, затем побывал в Швейцарии, Лотарингии и Люксембурге.

С 1608 года жил он в Риме, где был органистом в капелле Юлия в соборе Св. Петра. Фрескобальди находился на службе у кардинала П. Альдобрандини. Позднее проживал в Мантуе и Флоренции.

Воспоминания современников полны восторженных отзывов о нем как о непревзойденном исполнителе и импровизаторе. Вот что, к примеру, писал в 1639 году французский виолист Могар: «Не без основания этот известный органист пользуется такой большой славой в Европе. И, несмотря на то что печатные произведения дают достаточно свидетельств его способностей, нужно послушать, как он импровизирует токкаты, полные тонких и поразительных находок, чтобы иметь суждение о его глубоком мастерстве. Он образец для всех наших органистов — надо приехать в Рим, чтобы послушать его». Выпущенный в 1792 году словарь Гербера называет Фрескобальди «отцом подлинного органного стиля».

К Фрескобальди приезжали учиться музыканты из многих стран Европы. Среди его учеников, в частности, был немецкий композитор и органист Иоганн Якоб Фробергер, один из выдающихся предшественников И. С. Баха Фрескобальди издал 8 сборников, которые дают возможность проследить эволюцию Фрескобальди и как исполнителя, и как композитора. Так в 12 фантазиях, выпущенных в 1608 году в Антверпене, новаторские искания в сфере тематизма и приемов его варьирования сочетаются с дерзновенным экспериментированием в области гармонии. Фрескобальди часто применяет диссонансы, которые, по выражению современников, «обжигают пальцы». Использует музыкант и внезапные модуляции, задержания, хроматизмы. Все перечисленные средства используются для усиления драматической выразительности.

Большой интерес представляют требования, которые Фрескобальди предъявляет к исполнению. В предисловии к первому сборнику токкат и партит «A1 Lettore» 1614 года, названном «К изучающему», звучит настоящий манифест, утверждающий манеру исполнения, которая спустя столетие получила название tempo rubato. Свои теоретические положения Фрескобальди в 1624 году подробнее изложил во введении к сборнику каприччио, а также частично их повторил в наиболее известном собрании «Музыкальные цветы» в 1635 году.

«Фрескобальди утверждает, что его пьесы требуют свободной ритмической фразировки, не регулируемой границами такта, — пишет М.С. Друскин. — Он сравнивает ее с манерой

исполнения мадригала, где ускорение и замедление темпа зависит от содержания текста. Фрескобальди рекомендует давать расширение движения в начале и в конце больших периодов; ясно отграничивать разделы формы, но помнить о художественном единстве пьесы; отчетливо „произносить“ орнаменты („последнюю ноту украшения или пассажа следует задержать, прежде чем пойти дальше“). Он требует артикулированного, а не механического исполнения пассажа („если в обеих руках пассажи, то на предшествующей ноте надо немного остановиться, чтобы затем сыграть их с большим блеском“); наконец, он вводит и тот прием ритмического украшения, который позднее получит наименование „ломбардской манеры“ (превращение равных по длительности шестнадцатых в ноты пунктирного ритма, где „не первая, но вторая шестнадцатая должна иметь точку“).

Как исполнитель, как творчески импульсивный музыкант Фрескобальди тяготеет к новому стилю, утвердившемуся, прежде всего, в вокальной музыке. Как композитор он возвышается последней вершиной уходящей органной традиции. Он не порывает с ней, хотя привносит много нового (вариационно-мотивное развитие, тональная фуга и пр.). В этой двойственности раскрывается своеобразие его творчества, в котором сплавлены элементы обостренного субъективизма и логики, глубокого лиризма и драматизма».

Как исполнитель Фрескобальди обладал исключительным даром импровизации. Искусство церковного органиста приобрело у него концертный размах. Об этом новом импровизационном стиле писал и сам маэстро: «Играть, не соблюдая такта — так же, как исполняются мадригалы, сообразно чувствам или смыслу слов». Интонационная свежесть и эмоциональная непосредственность музыки Фрескобальди не оставляли равнодушными. У консервативного лагеряони вызывали недружелюбные отклики. Очень резко отзывался, в частности, Дани. В своей переписке с Мерсенной в 1640 году он называет Фрескобальди человеком «очень грубым, неспособным понять слова, которые редко встречаются в плебейском языке… Вся ученость его заключена в кончиках пальцев». Далее с оттенком пренебрежения Дони пишет, что Фрескобальди сочиняет «фантазии, танцы и тому подобные пьески».

Такой отклик он дает на восторженный отзыв Мерсенна, который поставил Фрескобальди в один ряд с другими крупнейшими современными композиторами Италии — Л. Маренцио и К. Монтеверди.

Умер Фрескобальди 1 марта 1643 года в Риме.

АРКАНДЖЕЛО КОРЕЛЛИ /1655-1715/

«Корелли-композитор и Корелли-виртуоз неразрывны между собой, — пишет советский музыкальный историк К. Розеншильд. — Оба утвердили в скрипичном искусстве стиль высокого классицизма, сочетавший глубокую жизненную содержательность музыки с гармоничным совершенством формы, итальянскую эмоциональность с полным господством разумного, логического начала».

Арканджело Корелли родился 17 февраля 1653 года в старинном городе Гоманьи Фузиньяно в Нижней Романье в весьма просвещенной семье. Среди предков Арканджело было много священников, врачей, ученых, юристов, поэтов, но… ни одного музыканта!

Отец Корелли умер за месяц до рождения Арканджело. Вместе с четырьмя старшими братьями он воспитывался матерью. Когда сын стал подрастать, мать привезла его в Фаэнцу, чтобы местный священник преподал ему первые уроки музыки. Занятия продолжались в Луго, затем в Болонье, куда Корелли попал в 1666 году. В Болонье Корелли учился игре на скрипке у тамошних мастеров — Дж. Бенвенути, а также у знаменитого венецианского виртуоза-импровизатора Бруньоли. Корелли достиг такого искусства в области композиции, что был принят в болонскую Филармоническую академию семнадцати лет от роду. Не позже 1675 года Корелли появился в Риме, где с успехом играл в церквах, театрах, «академиях».

Он начал вторым скрипачом в оркестре театра Tor di Nona, затем стал солистом, а в конце 1670-х — начале 1680-х годов был капельмейстером церковных концертов. Необыкновенно единодушное и широкое признание в столице и знатоков, и широкой публики не вскружило ему голову. Корелли сосредоточенно и настойчиво продолжает совершенствоваться под руководством композитора М. Симонелли, и в начале 1680-х годов выступил с первым своим капитальным произведением — сборником двенадцати сонат для струнного трио в сопровождении органа.

Несмотря на гордый, независимый нрав, характерный для больших художников, Корелли не мог обойтись без поддержки у богатых меценатов. 9 июля 1687 года Корелли поступил на службу к кардиналу Панфили. От последнего в 1690 году он перешел на службу к кардиналу Оттобони.

Справедливость требует отметить, что эти деятели церкви, будучи страстными любителями музыки, по достоинству оценили искусство великого скрипача и оказывали ему большую поддержку. Он прослужил у них капельмейстером с 1687 года и до смерти в 1713 году. В этот период он создал большую часть своих трио-сонат, знаменитые сонаты для скрипки соло с сопровождением клавесина (1700 год) и, наконец, concerti grossi (1712 год).

26 апреля 1706 года Корелли вошел в «Аркадскую академию», где сблизился с Генделем, Бернарде Пасквини и Алессандро Скарлатти.

Ведя жизнь скромного труженика и никогда не выезжая за границу, Корелли завоевал мировую славу и оставил после себя школу, к которой принадлежали такие замечательные музыканты, как Пьетро Локателли, Франческо Джеминиани, Джованни Баттиста Сомис и другие. Последователем Корелли был также крупнейший скрипач XVIII века Джузеппе Тартини.

Какой известностью пользовался Корелли за пределами Италии, видно из того, что еще в 1708 году, когда распространился ложный слух о его кончине, дипломатическому агенту одного из немецких княжеств, аккредитованному при папском дворе, было официально поручено выразить сочувствие. В уцелевшем письме племянника Корелли на родину говорится о том, что кончина Корелли «опечалила и Рим, и мир».

В 1709 году Корелли начал испытывать приступы меланхолии и перестал выступать публично.

В конце 1712 года он оставил дворец Оттобони и переехал на свою частную квартиру. Жил он скромно. Обстановка же состояла из кресла и табуретов, четырех столов, из которых один был алебастровым в восточном стиле, простой кровати без балдахина, алтаря с распятием и двух комодов. Гендель сообщает, что обычно Корелли одевался в черное, носил темное манто, ходил всегда пешком и протестовал, если ему предлагали коляску.

Единственным богатством его жилища являлась коллекция картин и инструментов. Коллекция картин (136 картин и рисунков) содержала полотна Тревизани, Маратти, Брейгеля, пейзажи Пуссена, мадонну Сассо-феррато.5 января 1713 года Корелли написал завещание, а в ночь на 8 января умер. Погребен он был в Пантеоне, где с XVI века хоронили художников, архитекторов, скульпторов.

При жизни Корелли получил прозвище Аркомелио Эримантео. Если расшифровать первое, то получается: арко — смычок, мело — петь, то есть — «поющий смычок». Второе обозначало самую высокую гору в Аркадии, то есть в переносном значении — «Олимп». В целом получалось: «Поющий смычок, Олимпиец», что говорило о необычайно высокой оценке мастерства Корелли.

Трудно назвать другого мастера, творчество которого получило бы столь безоговорочное и единодушное признание при жизни. Вероятно, это объясняется не только его гениальностью, трудолюбием и несравненным артистическим обаянием, но и тем, что в искусстве своем он необыкновенно гармонично и цельно ответил на те вопросы, которые инструментальная культура его страны и эпохи уже поставила. Корелли утвердил в скрипичном искусстве стиль, сочетавший глубокую жизненную содержательность музыки с гармоничным совершенством формы, итальянскую эмоциональность — с полным господством разумного, логического начала. «Всякий труд, — писал он, — должен основываться на разуме и изучении образцов, оставленных наиболее выдающимися мастерами».

В то время эстетика барокко и вычурно-надуманная поэзия маринистов отчасти оказали воздействие на манеру скрипичной игры, и она нередко страдала излишним применением виртуозных приемов. Чрезмерная концентрация островыразительных эффектов создавала в скрипичном исполнительском искусстве ту взвихренность стиля, неистовость моционального тонуса, какую так часто можно было тогда наблюдать в скульптурных группах, на фасадах церквей и дворцовых плафонах.

Всему этому Корелли противопоставил строгую сдержанность чувства, ясность, равновешенность формы и мудрую экономию в средствах и приемах выразительности.

Он чуждался аффектации. Обнаженная, так сказать, непосредственность выражения также не была в его художественной натуре.

Техника его, в то время не знавшая равных, всецело подчинена была художественной интерпретации произведения. Он предпочитал мягкие, певучие и глубокие звуки; выравненность тона сочеталась в его игре с выразительной, разнообразной нюансировкой.

В своей статье о великом скрипаче К. Кузнецов и И. Ямпольский отмечают: «Корелли был первым скрипачом, создавшим педагогическую школу мирового значения. Исполнительский стиль у Корелли целиком определялся его творческими принципами. Пальцы Корелли являлись только „слугами его души“. Описание игры Корелли, величайшего виртуоза своего времени, говорит о том, как он волновал и трогал слушателей, увлекая силой выраженных им чувств. Техническая сторона игры отступала у него перед силой дара музыкальной речи. Современники отмечали яркую выразительность игры Корелли, богатство и разнообразие оттенков. Про самый звук Корелли его ученик Ф. Джеминиани говорит, что он напоминает звук „мягкой трубы“».

Это сопоставление хорошо вводит нас в эстетику скрипичной игры эпохи Корелли, когда выразительность не превращалась в резкость, грубость, но где в то же время имелась ясность, округленность звуковой подачи. Английский историк музыки Хоукинс, основываясь на беседах с Джемминиани, стремится подчеркнуть благородство, изящество игры Корелли при твердости и ровности тона его скрипки. Однако тот же Хоукинс не упускает случая подчеркнуть «патетичность», страстность исполнения Корелли. От Тартини, верного хранителя скрипичных традиций Корелли, сохранился завет, обращенный к ученикам: «…Чтобы хорошо играть, необходимо хорошо петь». От самого Корелли сохранилось другое, не менее смелое указание, обращенное к ученикам: «Вы не слушаете живую речь».

Даже не профессионалы, а просто культурные, чуткие слушатели умели оценить в Корелли его стремление добиться «точного аккорда у инструментов», а что он делал со своей собственной скрипкой, это «превосходило самое чудо».

МАРЕН МАРЭ
/1656-1728/

Крупнейшим французским гамбистом последних десятилетий XVII столетия и первых десятилетий столетия XVIII был Марен Марэ. Он проявил себя не только как блестящий исполнитель, но и как незаурядный композитор, автор нескольких опер и многочисленных сочинений для гамбы.

Родился Марен Марэ 31 марта 1656 года в Париже. Он начал обучение на гамбе, по-видимому, под руководством Отмана, но главным его педагогом был Сен-Коломб. Мастерству композиции Марен обучался у Люлли. Их также связывали и дружеские отношения. Свою оперную деятельность Марэ сочетал со службой при дворе в качестве солиста-гамбиста. Это место он занимал с 1685 по 1725 год, нося титул «Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy».

Современники Марэ и другого выдающегося гамбиста Форкрэ говорили, что первый играл, как ангел, а второй, — как дьявол, желая этим подчеркнуть мягкость и грацию исполнительского стиля Марэ. Ю. Леолан писал в 1740 году, что Марэ «пользовался особым уважением за оригинальность своего превосходного мастерства и за прекрасное исполнение».

Характерными для творческого почерка Марэ были танцевальность, импровизационность, обилие мелодических украшений. Мелодика музыканта часто обнаруживала близость к народно-песенным интонациям.

Пьесы Марэ по стилю родственны произведениям французских клавесинистов, развивавшихся, в свою очередь, под известным влиянием гамбовой культуры. Исключительным успехом у современников пользовалось исполнение Марэ пьесы «Лабиринта». Музыкант изображал человека, блуждающего по лабиринту и, наконец, отыскивающего выход.

Надо заметить, что музыкант порой переходил границы художественной изобразительности, впадая в натурализм. Как пример можно привести исполнение пьесы, озаглавленной «Картина хирургической операции». Здесь Марэ звуками пытается изобразить «содрогание при виде аппарата», крики оперируемого и т. д.

«Характер украшений, широко используемых Марэ, обусловлен современной ему музыкальной эстетикой, — пишет Л.С. Гинзбург. — Он применяет их не для формального „украшательства“, а для усиления мелодической выразительности произведения. Украшения как средства выразительности играли в творчестве гамбистов значительную роль из-за особенностей техники гамбы с ее ограниченными динамическими возможностями, с ладами на грифе, мешающими вибрации и т. д.».

К.А. Кузнецов, характеризуя выразительную сущность украшений в творчестве клавесинистов и лютнистов, писал, что «и для тех и для других „украшения“, будучи органической частью мелодии, были связаны с их стремлением к тонкому штриху, деликатному нюансу, к следованию за каждым движением человеческой души и сердца». Слова эти полностью могут быть отнесены и к французским гамбистам. Подробное описание украшений у Марэ появилось еще до известных указаний Куперена.

Так, приводя отрывок в «batteries», штриховой прием, позже прочно вошедший во французскую виолончельную технику, Марэ отмечает: «Обозначенные здесь точки показывают, что нужно заполнить пустоту между темой и басом так, чтобы не создавать диссонансов; почти всегда это — мажорная или минорная терпит иногда квинта или секста, смотря по обстоятельствам; если точки и отсутствуют в „batteries“, все же не нужно забывать об этом правиле, которое является весьма существенным для гармонии».

Марэ блестяще владел многоголосной техникой. По-видимому, под влиянием лютневого

искусства, он широко применяет игру аккордами. Характерна в этом отношении прелюдия Марэ из первого сборника (1686) — «Lent», где использованы и двухголосная игра и аккорды.

«Пьеса эта обладает несомненными музыкальными достоинствами, — пишет Л.С. Гинзбург. — Обращает на себя внимание импровизационность ее стиля. Б.Д. Струге справедливо подчеркивает ее „баховские“ интонации. Но в то же время здесь (именно не в пьесе-миниатюре танцевального или звукоизобразительного характера, а в пьесе с несомненно глубоким художественно-психологическим содержанием) обнаруживается разрыв между творческим замыслом композитора и орудием его воплощения — гамбой. Пьеса, требующая мощных динамических нарастаний, экспрессивного звучания, эпизодического выделения мелодии на отдельной (и не только верхней) струне, естественно, не могла быть соответствующим образом исполнена на гамбе — инструменте, который переставал отвечать запросам развивающейся музыкальной культуры. Таким образом, уже в последних десятилетиях XVII века начинает сказываться несоответствие выразительных возможностей этого инструмента новым художественным запросам, приводящее в XVIII веке к кризису гамбового искусства».

Лучшие гамбовые сочинения Марэ были изданы в Париже в пяти книгах, между 1686 и 1725 годами. Сборники эти имеют известную педагогическую направленность. Они представили обильный и разнообразный материал для изучающих игру на гамбе. Как педагог Марэ проявил себя в роли учителя четырех из своих 19 детей. Особенно выделился среди них Рапан Марэ, родившийся в 1678 году и с 1725 года служивший при дворе в качестве солиста на гамбе. Слышавший его в Париже Кванц отмечал точность и изящество его исполнения.

Умер Марен Марэ 15 августа 1728 году в Манте близ Парижа.

ДЖИОВАННИ БОНОНЧИНИ /1672-1755/

Большое значение в развитии виолончельного искусства имело творчество Джиованни Баттиста Бонончини.

Бонончини родился в 1672 году в Модене, в семье крупного композитора Джиованни Марии Бонончини. Неудивительно, что первоначальное образование мальчик получил в родном городе под руководством отца. С раннего возраста Джиованни жил в Болонье. Здесь он учился у знаменитого Дж. П. Колонна по композиции и Дж. Буони по виолончели. В детстве Джиованни также играл на скрипке.

Архивный документ 1686 года позволяет узнать, что Бонончини в это время был учеником-певчим и «играл на некотором инструменте» в капелле Св. Петронио. В капелле он служил до 1688 года. В то время там работал Габриэли. Без сомнения, последний оказал заметное влияние на формирование молодого музыканта. Близкое общение с этим крупнейшим представителем болонской виолончельной школы ускорило творческое развитие Бонончини, который уже в юном возрасте славился как виолончелист-виртуоз.

Чрезвычайно рано проявилось и композиторское дарование Джиованни. Так, писатель Ромен Роллан, называя Бонончини «замечательным виолончелистом», пишет, что «он издавал свои первые вещи в тринадцать лет, в четырнадцать был членом Филармонической академии в Болонье и регентом капеллы в пятнадцать».

В 90-е годы XVII века Бонончини занимает место придворного виолончелиста в столице Австрии. Начинается его многолетняя деятельность в различных европейских странах. Бонончини прославился как композитор, написав несколько десятков опер. Они ставились под его руководством в ведущих музыкальных центрах — Вене, Берлине, Риме, Лондоне.

Как пишет Л.С. Гинзбург: «Свыше десяти лет продолжалось известное в истории оперного искусства соперничество между Генделем и „царем итальянской моды“ Бонончини, начавшееся вскоре после прибытия последнего в Лондон в 1716 году и закончившееся лишь в 1728 году в связи с обвинением Бонончини в плагиате, после чего ему пришлось уехать из Лондона».

Однако деятельность оперного композитора не заслонила Бонончини-исполнителя. В конце XVII столетия он выступает как виолончелист-концертант в Вене. В Лондоне Бонончини «подобно Генделю, но на виолончели, более благородном инструменте, чем клавесин… выступал… в аристократических салонах». В двадцатые годы XVIII века в Риме Бонончини также славили как первоклассного виолончелиста. Документ 1722 года называет Бонончини «знаменитым музыкантом-виолончелистом и композитором, служащим в качестве виртуоза при посольском дворе графа Уэльского».

Верней называет Бонончини отличным виолончелистом. По его словам, исполнительскому стилю Бонончини в большей степени присущи были мягкость и нежность и в меньшей степени — драматизм. Эту характеристику, подчеркивающую лирико-выразительные черты стиля Бонончини, подтверждает Гербер, отмечающий талант Бонончини «выражать нежные и грустные чувства». «При этом, — добавляет Гербер, — он умеет обходиться довольно своеобразными мягкими и приятными мелодиями». Тут же автор подчеркивает совершенство речитативов Бонончини и их «абсолютное соответствие выразительной речи».

Гербер, отдавая Бонончини должное как музыканту, вместе с тем в характеристике его как человека не скупится на такие эпитеты как «тщеславный», «надменный», «гордый», «завистливый», «честолюбивый».

С виолончелью Бонончини не расставался и в преклонном возрасте. Будучи в 1733 году в

столице Франции, музыкант написал Мотет с партией облигатной виолончели. Это произведение он сам и исполнил в одном из Concerts Spirituels. «Mercure» писал, что музыку «нашли замечательной во всех отношениях как по композиции, так и по исполнению».

Виолончельное мастерство Бонончини находилось на высочайшем уровне. В подтверждение этого говорит и тот факт, что оно было положено в основу одной из первых виолончельных школ — Школы Мишеля Коррет, изданной в Париже в 1741 году. Коррет считал исполнительское направление Бонончини самым популярным в Европе.

Коррет, кстати, приписывал Бонончини «изобретение» виолончели. Мнение это разделялось в начале XVIII века и в Англии. С одной стороны, это говорило о еще малой популярности виолончели в некоторых странах, с другой — о виолончельном мастерстве самого Бонончини.

Умер Бонончини в Вене в 1755 году.

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ /1685-1750/

Предки Иоганна Себастьяна Баха славились своей музыкальностью. Известно, что прапрадед композитора, булочник по профессии, играл на цитре. В роду Бахов были флейтисты, трубачи, органисты, скрипачи. В конце концов, каждого музыканта в Германии начали называть Бахом и каждого Баха — музыкантом.

Иоганн Себастьян Бах родился в 1685 году в небольшом немецком городке Эйзенахе. Первые навыки игры на скрипке он получил от отца, скрипача и городского музыканта. Мальчик имел превосходный голос (сопрано) и пел в хоре городской школы. Никто не сомневался в его будущей профессии: маленький Бах должен был стать музыкантом. Девяти лет ребенок остался сиротой. Его воспитателем стал старший брат, служивший церковным органистом в городе Ордруфе. Брат определил мальчика в гимназию и продолжал обучать музыке. Но то был нечуткий музыкант. Однообразно и скучно шли занятия. Для пытливого десятилетнего мальчика это было мучительно. Поэтому он стремился к самообразованию. Узнав, что у брата в запертом шкафу хранится тетрадь с произведениями прославленных композиторов, мальчик тайком по ночам доставал эту тетрадь и переписывал ноты при лунном свете. Шесть месяцев длилась эта утомительная работа, она сильно повредила зрение будущего композитора. И каково же было огорчение ребенка, когда брат застал его однажды за этим занятием и отобрал уже переписанные ноты.

В пятнадцать лет Иоганн Себастьян решил начать самостоятельную жизнь и переехал в Люнебург. Закончив гимназию в 1703 году, он получил право поступить в университет. Но Баху не пришлось воспользоваться этим правом, так как нужно было добывать средства к существованию.

В течение своей жизни Бах несколько раз переезжал из города в город, меняя место работы. Почти каждый раз причина оказывалась одна и та же — неудовлетворительные условия работы, унизительное, зависимое положение. Но как бы ни была неблагоприятна обстановка, его никогда не покидало стремление к новым знаниям, к совершенствованию. Он постоянно изучал музыку не только немецких, но также итальянских и французских композиторов. Не упускал Бах случая и лично познакомиться с выдающимися музыкантами, изучить манеру их исполнения. Однажды, не имея на поездку денег, молодой Бах отправился в другой город пешком, чтобы послушать игру прославленного органиста Букстехуде.

Бах был лучшим среди своих современников исполнителем на органе и клавесине. И если как композитор Бах при жизни не получил признания, то в импровизациях за органом его мастерство было непревзойденным. Это вынуждены были признать даже его соперники.

Рассказывают, что Бах был приглашен в Дрезден, чтобы участвовать в состязании со знаменитым в то время французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном.

Накануне состоялось предварительное знакомство музыкантов, оба они играли на клавесине. В ту же ночь Маршан поспешно уехал, признав тем самым неоспоримое превосходство Баха. В другой раз, в городе Касселе, Бах изумил своих слушателей, исполнив соло на педали органа. Такой успех не вскружил Баху голову, он всегда оставался очень скромным и трудолюбивым человеком. На вопрос, как он достиг такого совершенства, композитор ответил: «Мне пришлось усердно заниматься, кто будет так же усерден, достигнет того же».

«Князь всех исполнителей на органе и клавире», — назвал Баха теоретик Г. Зорге.

Музыкальные словари И. Вальтера и Э. Гербера отмечали, что «его вполне можно назвать

сильнейшим клавиристом и органистом своего, а возможно, и будущих времен». Даже враждовавший с Бахом И. Шейбе с восхищением писал: «Поразительно, как он может так сплетать вместе свои пальцы и ноги и делать посредством их огромные скачки и при том не извлекать ни одной фальшивой ноты и не изменять положения корпуса». И. Шульц также подчеркивал эту особенность: «Бах, великий Иоганн-Себастьян Бах, как это единодушно утверждают все, кто его слышал, играл, не делая ни малейшего движения телом, незаметно даже было, как двигались его пальцы. Но что представляют собой все трудности на всех инструментах по сравнению с тем, что 30 лет назад передавал на клавире и органе этот человек?..»

А вот еще восторженные отзывы о Бахе Ф. Марпурга: «В лице Баха соединились таланты и совершенства многих великих людей». Восторги вызывало его искусство импровизации. «Когда И.С. Бах, — пишет его первый биограф И.-Н. Форкель, — садился вне богослужебных собраний за орган, о чем его очень часто просили приезжие, то, выбрав тему, он разрабатывал ее во всех формах органной композиции так, что тема эта всегда служила ему основой — даже тогда, когда он играл по два или несколько часов без перерыва. Сначала он разрабатывал свою тему для прелюдии и фуги, используя всю мощь органа. Затем проявлялось его искусство регистровки в трио, квартете и т. д., - все на ту же тему. Далее следовал хорал, напев которого имел в трех или четырех различных голосах в качестве контрапункта нашу первоначальную тему. Наконец, заключением служила фуга, исполняемая полным органом, в которой или господствовала первая варьированная тема, или по мере надобности присоединялись еще новые — одна или две темы».

С 1708 года Бах обосновался в Веймаре. Здесь он служил придворным музыкантом и городским органистом. В веймарский период композитор создал свои лучшие органные сочинения.

В 1717 году Бах с семьей переехал в Кетен. При дворе принца Кетенского, куда он был приглашен, не было органа. В обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца и развлекать его игрой на клавесине.

Из Кетена в 1723 году Бах переехал в Лейпциг, где остался до конца своей жизни.

Здесь он занял должность кантора (руководителя хора) певческой школы при церкви Св. Фомы. Бах был обязан обслуживать силами школы главные церкви города и нести ответственность за состояние и качество церковной музыки. Ему пришлось принять стеснительные для себя условия. Наряду с обязанностями преподавателя, воспитателя и композитора были и такие предписания: «Не выезжать из города без разрешения господина бургомистра». Как и прежде, ограничивались его творческие возможности.

Так было и на этот раз. В Лейпциге Бах создал свои лучшие вокально-инструментальные композиции. Церковное начальство было явно недовольно музыкой Баха. Как и в прежние годы, ее находили слишком яркой, красочной, человечной. И действительно, музыка Баха не отвечала, а скорее противоречила строгой церковной обстановке, настроению отрешенности от всего земного.

Помимо огромной творческой работы и службы в церковной школе, Бах принимал активное участие в деятельности «Музыкальной коллегии» города. Это было общество любителей музыки, которое устраивало концерты светской, а не церковной музыки для жителей города. С большим успехом Бах выступал на концертах «Музыкальной коллегии» как солист и дирижер.

Но основная работа Баха — руководителя школы певчих — приносила ему одни огорчения и неприятности. Средства, отпускавшиеся церковью на школу, были ничтожны, и певчие голодали, были плохо одеты. Невысок был и уровень их музыкальных способностей. Певчих нередко набирали, не считаясь с мнением Баха.

Оркестр школы был более чем скромен: четыре трубы и четыре скрипки!

Все прошения о помощи школе, поданные Бахом городскому начальству, оставались без

внимания. Отвечать же за все приходилось кантору. Единственной отрадой были по-прежнему творчество, семья. Подросшие сыновья — Вильгельм Фридеман, Филипп Эммануил, Иоганн Христиан — оказались талантливыми музыкантами. Анна Магдалена Бах, вторая жена композитора, обладала прекрасным слухом и красивым, сильным сопрано. Хорошо пела и старшая дочь Баха. Для своей семьи Бах сочинял вокальные и инструментальные ансамбли.

Наибольшие триумфы как органист-импровизатор Бах пережил в Дрездене в 1731 и 1736 годах, в Касселе — в 1732-м и уже в старости в Берлине при посещении Фридриха II в 1747 году.

Последние годы жизни композитора были омрачены серьезной болезнью глаз. После неудачной операции Бах ослеп. Но и тогда он продолжал сочинять, диктуя свои произведения для записи. Смерть Баха осталась почти не замеченной музыкальной общественностью. О нем скоро забыли. Печально сложилась судьба жены и младшей дочери Баха. Анна Магдалена умерла десять лет спустя в доме призрения для бедных. Младшая дочь Регина влачила нищенское существование. В последние годы ее тяжелой жизни ей помог Бетховен.

«Отчетливо артикулированная игра — такова отличительная черта баховского исполнительства, — пишет М.С. Друскин. Выдвинутые им принципы постановки руки, их движений и аппликатуры направлены к достижению этой цели». Форкель приводит очень важные замечания Баха. «Палец надлежит не бросать на клавишу, но нести его с известным чувством внутренней силы и господства над движениями… При переходе с одной клавиши на другую мера силы или нажатия клавиши, послужившая для воспроизведения первого звука, перебрасывается с величайшей скоростью на следующий палец, так что оба звука не отрываются один от другого и не сливаются».

Музыка Баха требовала максимального использования всех пальцев обеих рук. Новые условия потребовали сменить старую «трехпальцевую» аппликатуру. Великий музыкант разрабатывает новые принципы смены и подкладывания пальцев.

Ф.Э. Бах говорит во введении к своему трактату (1753): «Мой покойный отец рассказывал мне, что он слышал в своей молодости больших музыкантов, употреблявших первый палец только при больших растяжениях. Так как он жил в то время, когда мало-помалу начали происходить коренные изменения в музыкальном вкусе, то был вынужден придумать более усовершенствованное применение пальцев и, главным образом, ввести, сообразно требованиям природы, употребление первого пальца, который помимо оказания других хороших услуг был совершенно необходим в трудных тональностях».

Бах был не только великим творцом и исполнителем, но и замечательным педагогом, воспитавшим славную плеяду учеников. Для занятий он писал свои маленькие прелюдии, инвенции и другие инструктивные пьесы. «Затем он знакомил учеников с более крупными произведениями, на которых они лучше всего могли развивать свои силы, — пишет Ф.Э. Бах. — Чтобы облегчить им изучение, он употреблял отличное средство, а именно сначала сам играл ученикам пьесу, которую они должны были разучить, и говорил им: „Вот как она должна звучать“».

ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ /1685-1757/

Одной из самых мощных и характерных фигур итальянского искусства XVIII столетия стал Доменико Скарлатти. Он вошел в летопись музыкальной истории, прежде всего, как один из основоположников фортепианной музыки.

Доменико Скарлатти родился 25 октября 1685 года в Неаполе. Его отец, знаменитый композитор Алессандро Скарлатти, был его первым учителем музыки. Отличными музыкантами были и другие члены семьи — братья отца и его сыновья. Имена не только Алессандро и Доменико, но и Пьетро, Томмазо, Франческо Скарлатти были известны в Италии и других странах.

Еще ребенком Доменико проявил блестящие способности к игре на чембало и органе, а в отроческие годы занял должность органиста королевской капеллы в Неаполе. После занятий с отцом он усовершенствовался в сочинении под руководством композиторов Д. Гасперини и Б. Пасквини. Первое произведение, доставившее ему известность, — опера «Октавия» — написана в 1703 году.

В 1705 году отец отправил Доменико в Венецию — совершенствоваться у видного композитора Ф. Гаспарини. При этом он снабдил сына рекомендательным письмом: «Его талант действительно вышел на простор, но это талант такого сорта, что не подходит для нашего города. Словом, я посылаю его подальше от Рима, потому что Рим — плохое место для музыки, пребывающей здесь в нищете. Этот мой сын — орленок, чьи крылья уже выросли, и ему не следовало бы сидеть дома без дела, а мне не следует препятствовать его полету. Он отправляется навстречу возможностям, которые откроются перед ним по мере того, как его узнают, — возможностям, которых сегодня ему напрасно было бы дожидаться в Риме».

Четыре года пребывания в Венеции многому научили Доменико. Занятия с Гаспарини, общение с прославленным педагогом и теоретиком, падре Бенедетто Марчелло, знакомство с Генделем позволили ему набраться опыта и смело смотреть в будущее. Вернувшись затем в Рим, он получил возможность испытать себя в необычном, возможно, первом в истории исполнительском конкурсе. Кардинал Оттобино устроил соревнование между Генделем и Скарлатти. Сначала друзья-соперники играли на клавесине, и многие ценители отдали предпочтение итальянцу, но затем настала очередь показать свое мастерство на органе, и тут Скарлатти первым признал превосходство соперника. Это, впрочем, не нарушило связывавших их дружеских уз.

Затем Скарлатти перебирается в Рим. Вскоре по приезде в «вечный город» он появился в «академии» Оттобони, где сблизился с Генделем, и эта дружба сохранилась на долгие годы.

Репутация Скарлатти-младшего позволила ему получить хорошее место, став руководителем капеллы польской королевы Марии Казимиры, жившей тогда в Риме. На сцене ее домашнего театра были поставлены его оперы, прозвучала и оратория, но большого резонанса они, судя по всему, не получили. Тем не менее карьера музыканта развивалась успешно. В 1713 году он стал ассистентом престарелого руководителя ватиканской капеллы Баи, а на следующий год тот умер, и Скарлатти возглавил капеллу, оставаясь во главе ее пять лет. Одновременно он исполнял и не слишком хлопотные обязанности капельмейстера португальского посольства при святой столице. Постепенно имя его становится известным пределами Апеннинского полуострова. Одна из опер композитора — «Нарцисс» — ставится даже в лондонском театре «Хеймаркет» в 1720 году.

В 1719 или 1720 году (точно неизвестно) в жизни композитора происходит событие, круто

переменившее его судьбу: он переезжает в Лиссабон, куда его пригласили, чтобы возглавить капеллу португальского короля и одновременно давать уроки музыки принцессе Марии Барбаре. Позднее, в 1746 году, его воспитанница стала испанской королевой и переехала в Мадрид, взяв с собой и Доменико Скарлатти, получившего почетную должность «маэстро ди камара». Здесь он и провел свои последние годы. По имеющимся сведениям, покинув родину, композитор возвращался туда лишь дважды — в 1724 году, чтобы повидаться с больным отцом, и через четыре года, чтобы сыграть свадьбу с Марией Каталиной Джентиле.

В Испании слава Скарлатти достигла апогея. Там он написал большую часть тех произведений, которые навсегда обессмертили его имя, — фортепианных (клавирных) сонат. Здесь он приобрел и талантливых учеников, воспринявших его принципы, и создал свою школу, к которой принадлежали выдающиеся музыканты, в том числе высокоодаренный испанец Антонио Солер.

Но Испания, ставшая его второй родиной, не оправдала его надежд. Ни блистательное мастерство, ни придворная служба и покровительство имущих, ни громкая слава артиста не принесли Скарлатти достатка и спокойной, обеспеченной жизни. С наступлением старости и болезни королевский двор, так расточительно и эгоистично эксплуатировавший его гений, отвернулся от него. Сказались и последствия его рассеянной жизни. Он умер в Мадриде 23 июля 1757 года в бедности, оставив без средств к существованию большую семью.

Музыку Скарлатти отличают, прежде всего, динамический напор и небывалая острота чувственных ощущений. Для подтверждения этого можно привести слова самого композитора, которые сохранил Верней: «Скарлатти часто говорил… что в его пьесах нарушены все правила композиции, — он сам хорошо знает об этом. И далее он спрашивал: разве его отклонения от нормы оскорбляют ухо? И, получив отрицательный ответ, продолжал: талантливый человек, по его мнению, не должен ничего бояться, кроме того, чтобы доставить неудовольствие чувству, ибо чувство — это единственный критерий музыки». Верней делает следующую сноску к этой примечательной цитате: «До его эпохи глаз был высшим судьей в музыке. Скарлатти же поклоняется только уху».

Как пишет М.С. Друскин: «Потребность в более „напористой“ динамике и контрастности привносит в музыку Скарлатти новые стилистические черты. Они подготавливают тот переворот в инструментальной технике, который позднее осуществят Паганини и Лист. Этот переворот происходит в результате поисков „оркестральности“ звучания.

Дело здесь не только в подражании тембру и усвоению исполнительских приемов игры разных инструментов, но в другом — в стремлении максимально расширить выразительные и звуковые возможности сольного инструмента. Поэтому иной свет, иная краска, иная динамика врываются вместе с музыкой Скарлатти в клавирную или, правильнее сказать, в будущую фортепьянную музыку».

Скарлатти умело добивается на клавире оркестровых эффектов. Например, он воспроизводит сигналы охотничьих рогов, звучание валторн, «перебор» струн на гитаре. Подобные приемы, безусловно, расширяли динамические возможности клавесина.

В уже упомянутой беседе с Бернеем Скарлатти сказал, что «не требуется клавесин, чтобы играть произведения Альберти и других новейших композиторов: на любом другом инструменте они могут получиться не хуже, а может быть, и лучше; но если природа дала 10 пальцев и инструмент может всех обеспечить работой, то почему бы их не использовать?».

«Поиски новой динамики и колорита обусловили виртуозные приемы Скарлатти, — отмечает М.С. Друскин. — Аккордовые пассажи, охватывающие весь диапазон клавира, словно рвутся на простор из тесных звуковых границ клавесина. Столь же излюблены приемы перекрещивания рук, скачков. Применение этих приемов преодолевает привычное

представление о звуковом пространстве как об ограниченной замкнутой сфере».

Музыка Скарлатти выделялась и своей яркой образностью, близостью к народным истокам: в его пьесах нашли своеобразное преломление и танцевальные формы, и интонации фольклора, бытовавшие тогда в Италии, Испании, Португалии, и отзвуки гитарного искусства той поры. Все это позволило ему стать основателем инструментальной школы, поднявшей испанскую музыку на качественно новый уровень.

ФРАНЧЕСКО ДЖЕМИНИАНИ /1687-1762/

Джеминиани исходил в своем творчестве из тезиса: «Хорошая музыка выражает движения души, а плохая музыка — это музыка, ничего не выражающая».

«Цель музыки, — пишет он в своей книге, — не только в том, чтобы услаждать слух, но и в том, чтобы выражать чувства, возбуждать воображение, воздействовать на разум, управлять страстями. Искусство игры на скрипке заключается в умении придать инструменту тон, способный соперничать с самым совершенным человеческим голосом, и в исполнении каждой пьесы с точностью, верностью и тонкостью выражения, соответственно истинной цели музыки».

Франческо Саверио Джеминиани родился в 1687 году в Лукке. Крещен 5 декабря того же года. Он стал скрипачом по семейной традиции, продолжив дело отца, Джулиано Джеминиани, скрипача городской капеллы и театрального оркестра, первым познакомившего его с премудростями игры на этом инструменте. Когда у мальчика проявились незаурядные способности, его отправили учиться в Милан к одному из лучших педагогов того времени Карло Амброзио Лунати. Затем он занимался у великого Арканджело Корелли в Риме. Там же он брал и уроки композиции у Алессандро Скарлатти. В 1707 году Джеминиани заменил своего умершего отца в Луккской капелле, а затем стал ее руководителем.

Как скрипач Джеминиани прославился быстро — и в Лукке, и за ее пределами. Он показал себя достойным учеником Корелли, но не копировал манеру своего наставника, отличительными чертами которой были классическая завершенность фразировки и величественное спокойствие игры. Напротив, Джеминиани покорял и увлекал слушателей непосредственностью чувства, неудержимым темпераментом. Некоторым ревнителям строгих правил его приемы даже казались эксцентричными, а знаменитый Тартини назвал его «этот свирепый Джеминиани».

Сказанное вместе с тем объясняет, почему, завоевав славу одного из лучших виртуозов своего времени, Джеминиани не смог добиться успеха на поприще дирижирования или, точнее, руководства оркестром, которое тогда носило иной характер, чем ныне. Для этого ему недоставало сосредоточенности, спокойствия, умения работать с капризными коллегами. Некоторое время, правда, он возглавлял оркестр оперного театра в Неаполе в 1711 году, но довольно скоро был уволен. Если верить историку Чарлзу Бернею, одному из самых компетентных знатоков искусства той эпохи, это мотивировалось тем, что «никто из исполнителей не был способен следовать за ним в его рубато и других неожиданных изменениях течения музыки». И вероятно, именно это обстоятельство заставило самолюбивого музыканта навсегда покинуть солнечные края.

В 1714 году он переехал на «туманный Альбион», чтобы найти здесь свою вторую родину. Репутация блистательного виртуоза и в Англии пришла к Джеминиани очень быстро. Соперничать с ним в искусстве игры на скрипке здесь мог разве что соотечественник Франческо Мария Верачини, также подолгу живший в Лондоне, но, в сущности, оба артиста сосуществовали вполне мирно. Вскоре судьба свела Джеминиани с другим «пришельцем» — Георгом Филиппом Генделем.

Прослышав о талантах немецкого коллеги, Джеминиани привлек его к выступлениям в придворных концертах, и искусство этого дуэта пользовалось неизменным успехом. В 1731–1732 годах музыкант дал в Лондоне двадцать концертов, в которых исполнял в основном собственные сочинения.

Все же деятельность солиста не могла заполнить всю жизнь энергичного музыканта: он занимается композицией, выступает как организатор и дирижер оркестровых концертов, работает над теоретическими проблемами, а в оставшееся время занимается… куплей и продажей картин. Однако довольно скоро выяснилось, что у итальянского маэстро отсутствуют и необходимое в этом деле чутье, и коммерческая хватка. В результате он, в конце концов, угодил в долговую тюрьму, из которой сумел выйти лишь благодаря заступничеству своего влиятельного друга и ученика лорда Эссекса.

Последний попытался затем устроить итальянца на выгодное и почетное место главного композитора и капельмейстера Ирландии — в ту пору английской колонии.

Но протестантские круги воспротивились этому, считая, что католику не следует предоставлять столь высокую должность «в логове католицизма». Поэтому в Дублин отправился не Джемминиани, а его ученик М. Дюбур. Но итальянский музыкант стал часто посещать ирландскую столицу. Так, в 1733 году он открыл концертный зал в Дублине.

Тем временем начинают издаваться и сразу же привлекают внимание слушателей инструментальные сочинения Джемминиани. Это были главным образом концерты для оркестра, сольные скрипичные сонаты, а также трио и пьесы для виолончели, клавесина. Они еще более укрепили славу мастера, распространившуюся не только во владениях английской короны, но и в Париже.

Имеются сведения о его посещении Парижа в 1740 году, а также в период с 1749 по 1755 год. В 1754 году в Париже был поставлен балет Джемминиани «Заколдованный лес» по сюжету Тассо. Его выступления в качестве дирижера и солиста становятся подлинными событиями художественной жизни.

По словам его французского современника виолончелиста Ш.А. Бленвиля, Джемминиани, сочинявший обычно со скрипкой в руках, мысленно рисовал себе картины, сильно волновавшие его чувства и воображение. Так, когда ему надо было сочинить нежное и патетическое адажио, он «уходил в себя», представляя себе самые большие несчастья — смерть детей, отчаяние жены, пожар своего дома, что он покинут друзьями. Эти картины вызывали в нем сильный аффект, тогда он брал скрипку и предавался импровизациям.

Авторитет мастера умножили его ученики, лучшие из которых — Ч. Ависон, М. Дюбур, М.Х. Фестинг, также вели активную концертную деятельность. Вообще благодаря педагогической деятельности Джемминиани, уровень искусства скрипичной игры в Англии за несколько десятилетий вырос неизмеримо. Еще в первые годы его второй, английской карьеры иные знатоки решались утверждать, что сочинения Джемминиани, равно как и Корелли, почти неисполнимы, насыщены излишними трудностями. Своей исполнительской практикой и педагогической деятельностью он убедительно опроверг это мнение.

Но, пожалуй, самый большой вклад в историю музыки внес Джемминиани своими методическими трудами. Еще в 1730 году в Лондоне вышел его сборник «Искусство игры на скрипке», обозначенный автором как опус 9. Он отнюдь не был уверен в успехе своего детища и поначалу выпустил его анонимно, но вскоре значение этой книги стало ясно для всех. В ней он обобщил достижения и сформулировал основные правила скрипичного искусства своего времени, дал четкие правила держания смычка и инструмента, движений рук, по существу остающиеся неизменными и по сей день. Более того, кое в чем Джемминиани даже опередил свое время: так, его указание на необходимость держать скрипку налево от струнодержателя вошло в правило лишь спустя столетие!

Касаясь орнаментики, принципов расшифровки сокращенной записи медленных частей, Джемминиани пишет: «То, что называют обычно хорошим вкусом в пении или игре, было здесь понято несколько лет тому назад как уничтожение точной мелодии и намерений композитора.

Существует предположение со стороны многих людей, что настоящий хороший вкус не может быть приобретен никакими правилами искусства, являясь особым даром природы, присущим только тем, у которых есть хороший слух, но так как большинство мнит себя обладателем этой привилегии, то отсюда вытекает, что каждый, кто поет или играет, ни о чем столько не думает, как о постоянном выполнении некоторых пассажей или излюбленных украшений, и воображает этим способом прослыть хорошим исполнителем, не замечая того, что задача играть с хорошим вкусом заключается не в частых пассажах, а в выявлении стремлений композитора с силой и изяществом».

В работе Джемминиани содержатся, как подчеркивал советский исследователь скрипки И.М. Ямпольский, «чрезвычайно важные указания на значение точного тонирования полутонов, как основы выработки чистой интонации, новые аппликатурные приемы».

Словом, все это позволяет считать его труд первым в истории настоящим учебником скрипичной игры.

Успех «Искусства игры на скрипке» вдохновил музыканта на создание новых методических работ, одна за другой выходивших в Англии и затем переводившихся на многие языки. Это «Правила игры с настоящим вкусом на скрипке, немецкой флейте, виолончели и клавесине», «Руководство по гармонии», «Искусство аккомпанемента», «Требования хорошего вкуса», «Искусство игры на гитаре» и другие сборники — по сути дела, целая энциклопедия, раскрывающая состояние инструментального искусства Европы вплоть до середины XVIII века! И вместе с тем эти сборники свидетельствуют о необычайно широком кругозоре их автора, одного из крупнейших музыкантов своей эпохи.

Последние годы жизни Джемминиани прошли в Ирландии. В 1759 году Джемминиани принял приглашение графа Белламоунта занять место концертмейстера в его капелле — одной из лучших капелл этой страны.

До последних лет жизни он много играл, преподавал, сочинял музыку, писал музыкально-педагогические труды. В 1760 году он поселился в Дублине, где жил его ученик и друг Дюбур. 3 марта этого же года состоялся его последний концерт.

Здоровье его, несмотря на преклонные годы, казалось крепким, и он был еще полон творческих замыслов. Но неожиданное происшествие — кража нескольких рукописей его теоретических работ — нанесло непоправимую рану его сердцу и ускорило смерть музыканта.

17 сентября 1762 года в Дублине итальянский скрипач завершил свой жизненный путь.

ФРАНСУА КУПЕРЕН /1688-1733/

«Клавесин, — резюмирует свои взгляды Куперен в предисловии к первому сборнику клавесинных пьес, — сам по себе инструмент блестящий, идеальный по своему диапазону, но так как на клавесине нельзя ни увеличить, ни уменьшить силу звука, я всегда буду признателен тем, кто, благодаря своему бесконечно совершенному искусству и вкусу, сумеет сделать его выразительным. К этому же стремились мои предшественники…»

Франсуа Куперен родился в Париже в 1668 году в семье органиста церкви Сен-Жерве Шарля Куперена. Первоначальное музыкальное образование он получил у отца. Успехи Франсуа еще в детстве были настолько велики, что уже в десятилетнем возрасте ему стали предсказывать блестящее будущее.

Юный Куперен находился под сильным впечатлением органного искусства. Он мечтал стать органистом церкви Сен-Жерве, идя по пути отца и дяди, которые занимали это место не один год.

С детских лет Куперен схватывал знания на лету. Он отличался проницательностью, начитанностью, обладал и быстротой мысли, фантазией, смелостью суждений. В двадцать лет Куперен женился на Мари Ан Ансо. У них было четверо детей — два сына и две дочери. Обе дочери были неплохими музыкантами. Старшая дочь Мари-Мадлен, родившаяся в 1690 году, стала органисткой, младшая Маргарита-Антуанетта, появившаяся на свет в 1705 году, стала клавесинисткой.

Куперен был добр, отзывчив, общителен. Он, в частности, дружил с некоторыми парижскими музыкантами — органистом Гарнье, композиторами Форкере и Маре. С 1685 года Куперен работал органистом в церкви Сен-Жерве. Здесь, будучи одним из органистов «Капеллы», он играл на органе соло, аккомпанировал певцам, исполнял партию органа в оркестре, а также обучал музыке членов королевской семьи.

Путешествовал Куперен мало. Он практически никуда не выезжал, исключая короткие посещения родины отца городка Шоман-Бри и некоторых поместий, расположенных недалеко от Парижа.

Завершив работу в церкви Сен-Жерве, Куперен оказался в Версале и служил при дворе как органист и клавесинист, а также сочинял музыку для королевских концертов и преподавал игру на клавесине, искусство аккомпанемента и композицию, состоя придворным учителем музыки. Он, в частности, учил сына и дочерей Людовика XIV.

Наличие таких знатных учеников гарантировало в дальнейшем их покровительство. Они помогали музыканту вплоть до выплаты пенсии при жизни и при получении, пусть и незначительных, почестей, титулов, герба.

Зарабатывал Куперен хорошо, он получал 600 фунтов, как королевский органист, около 2000 фунтов за уроки принцам и еще несколько тысяч фунтов — за уроки горожанам, отдельные концертные выступления, продажу произведений.

Положение Куперена при дворе было достаточно сложным. «Куперена ценили и как композитора, и как клавесиниста, и как органиста, наконец, как педагога, — пишет Я.И. Мильштейн. — Он пользовался доверием и расположением самых могущественных герцогов, дофинов и даже самого короля. С другой стороны, деятельность Куперена при дворе имела и несколько иной оттенок. Приходилось приспосабливаться к вкусам и прихотям знатных вельмож, считаться с постоянными „ограничениями“ и „сдерживаниями“, к чему, в сущности, сводилась художественная политика двора. И это порой стесняло, заставляло делать не то, что

хотелось. Но при всем том Куперен постоянно сохранял внутреннее достоинство художника. Условности, этикет, подобострастие, ложь, царившие при дворе, словно не коснулись его. Он не стал, как иные, честолюбивым, завистливым, тщеславным и алчным, не ожидал наград и милостей. Ненависть представлялась ему, как Лабрюйеру, „бессильной“, зависть — „бесплодной“; излечиться от этой „застарелой заразительной болезни души“ можно лишь путем отказа от „пресмыкательства и приниженности“. Больше того: он не умел, да и не хотел извлечь выгоды из своего положения; вспомним, что его пенсионы, пожалования и патенты были весьма умеренными. Он ничего не пытался делать для себя. Не заискивал перед знатью, не лебезил перед своими высокими покровителями, не унижался, не ходатайствовал сам за себя. Словом, он оставался далеким от предрассудков, превыше всего ценя внутреннюю свободу музыканта».

После пятидесяти лет у Куперена резко ухудшается состояние здоровья: он ходит сгорбленным, печальным, обессиленным. Наступает время уступить свои места другим: должность органиста — кузену Николаю, должность королевского клавесиниста — дочери Маргарите-Антуанетте, должность органиста в королевской капелле — Гийому Маршану. Большую часть времени проводит у себя дома, не сетуя и не ропща. Куперен стоически ждет неизбежного конца, публикуя свои последние произведения.

Если не знать нравов французского двора, где не прощали независимости, где отлично умели «не делать ничего или делать очень мало для тех, кто пользуется всеобщим уважением», то может показаться странным, что смерть великого музыканта 12 сентября 1733 года прошла по- чти незамеченной. Ни одна газета не опубликовала даже краткого сообщения об его кончине. Лишь два месяца спустя появилась небольшая заметка о панихиде, состоявшейся по двенадцати умершим музыкантам, в числе которых значился и Куперен.

Как и многие другие великие музыканты, Куперен через сложное пришел к простому. Со временем клавесинный стиль Куперена стал все более чистым, более точным, более простым. Все меньшую роль в нем играли отдельные украшения, комбинации различных украшений, арпеджирование.

«Клавесинный стиль Куперена можно сразу же отличить от любого другого клавирного стиля, — отмечает Я.И. Мильштейн. — Ему свойственны вполне самобытные черты — и прежде всего органичное сочетание ясности, четкости (звуковой отточенности) и своего рода зыбкости, таинственности. Стиль этот, несомненно, порожден специфическими особенностями инструмента, но особенностями, преломленными сквозь призму творческого восприятия художника. Вместо одного непрерывно тянущегося звука мы обычно встречаем у Куперена звук часто прерываемый, короткий, обрамленный украшениями, мелизматикой, способствующей продлению звука. Причем украшения у Куперена как бы сгущают звуковую атмосферу, а отнюдь не разрежают ее; они скорее усиливают мелодическую линию, нежели облегчают. Украшения, то есть окружение основной ноты мелкими длительностями, мелизмами, арабесками, становятся органическими элементами музыкальной ткани, которая без них оказывается мертвой, безжизненной, нераскрывшейся. Вместо преимуществ постепенного увеличения силы звука, столь характерных для голоса и струнных инструментов, у клавесина, говоря словами самого Куперена, имеются другие преимущества, — „такие, как точность, четкость, блеск, широта диапазона“. Именно эти преимущества блестяще использует Куперен в своем клавесинном творчестве. Часто в связи с этим применяет он — особенно в медленных пьесах — лютневое и синкопированное изложение, которое, по его мнению, наиболее соответствует природе клавесина».

Второй трактат Куперена «Искусство игры на клавесине», опубликованный в 1716 году и переизданный, в расширенном и переработанном виде, в 1717 году, стал первым настоящим методическим руководством по клавирному искусству. Куперен собрал здесь свои

принципиальные соображения и практические советы — советы подлинно крупного мастера, классика клавесина.

Музыкант обосновал необходимость ранних занятий детей уже в раннем возрасте: «дети должны заниматься с шести-семи лет». При этом он стремился к тому, чтобы обучение игре на клавире шло легко, успешно и основательно. Помимо принципа наглядности, он узаконил принцип постепенности и прочности обучения. Куперен разработал и специальную систему небольших предварительных пальцевых упражнений, способствующих достижению легкости и изящества исполнения. Творческое кредо выражал девиз музыканта: «Я гораздо больше люблю то, что меня трогает, нежели то, что меня поражает».

ДЖУЗЕППЕ ТАРТИНИ /1692-1770/

«Джузеппе Тартини, — писал Давид Ойстрах, — принадлежит к числу корифеев итальянской скрипичной школы XVIII века, искусство которых сохраняет свое художественное значение до нашего времени. В музыке Тартини прежде всего привлекает ее выразительность, искренность, теплота, мелодичность. Музыке этой поры присущ декламационный, речитативный характер, когда, кажется, только слов и не хватает, чтобы полностью передать воплощенные в ней чувства и переживания». Джузеппе Тартини родился в 1692 году в небольшом истрийском городке Пиране. Отец его, флорентийский купец Дж. А. Тартини, поселился здесь еще в 1670-е годы и женился на уроженке Пирано Катерине Занграндо. С детских лет Джузеппе окружали музыкальные впечатления, связанные с народными итальянскими и славянскими певцами и музыкантами, что в дальнейшем сказалось на его творчестве.

Отец готовил Джузеппе к духовной карьере и направил его в одну из духовных школ Каподистрии, однако юный Тартини предпочел юриспруденцию и в 1708 году отправился в Падую. Здесь он вскоре поступил на юридическое отделение университета — одного из старейших в Европе.

Впрочем, темперамент юноши бил через край, и он больше увлекался фехтованием, чем университетскими занятиями. Однако к этому времени он практически самостоятельно овладел скрипичной игрой: некоторое время учился у Джулио ди Терни, который позднее сам учился у Тартини!

Резкую перемену в его жизнь внесла любовная страсть. О Тартини ходило много легенд. Согласно одной из них, Тартини похитил племянницу кардинала Корнаро.

Уголовная полиция Рима настигла их в дороге. Ради спасения жены Тартини пришлось ее покинуть. Злосчастный супруг под страхом смерти пробирался к ней на свидания.

Они виделись тайком, раз или два в год. Он жил в Ассизи, в монастыре, под чужим именем, проводя время в игре на скрипке, под руководством наивного и простодушного монаха.

Тартини исполнилось двадцать четыре года, когда отважный фехтовальщик, удачливый любовник и супруг сделался первым скрипачом Италии XVIII столетия. Под чужим именем явился он в свой родной город и завоевал себе славу. Славой вернул себе жену. Открыл свое имя, получил прощение, и началась долгая славная жизнь скрипача, окруженного почитателями и учениками из беднейших семей.

Как бы там ни было, в 1710 году Тартини действительно вынужден был бежать из Падуи и скрывался в миноритском монастыре в Ассизах.

Здесь Тартини прожил более двух лет, и этот период во многом сформировал его творческую и человеческую индивидуальность. Именно в Ассизи окончательно определилось его музыкальное призвание. В Падую он возвратился благодаря случайному обстоятельству, о котором рассказал А. Гиллер: «Когда он однажды во время праздника играл на скрипке в церкви на хорах, сильный порыв ветра приподнял занавес перед оркестром… так, что его увидел народ, бывший в церкви.

Один падуанец, находившийся среди посетителей, узнал его и, вернувшись домой, выдал местопребывание Тартини. Эту новость тотчас же узнали его жена, а также кардинал. Их гнев за это время улегся…»

Он вернулся домой вполне зрелым музыкантом, да и характер его круто изменился. Им овладели религиозные настроения, он стал внутренне сосредоточенным, полностью преданным

избранному искусству. Еще одно событие способствовало его музыкальному взлету. В Венеции Тартини услышал взволнованную игру знаменитого скрипача Франческо Верачини. Тартини покорил его сильный, свободно льющийся тон, исключительная техника.

Отказавшись от выступления, Тартини снова избрал монастырское уединение, на сей раз в Анконе. Здесь он решил добиться инструментального совершенства, и он достиг своей цели.

Как пишут в своей статье о музыканте Л.С. Гинзбург и В.Ю. Григорьев: «В своих занятиях он особое внимание уделял правой руке — развитию широкого насыщенного звука (при этом он пришел к необходимости удлинить смычок на шесть сантиметров по сравнению с кореллиевским. Тартини же приписывается введение каннелировки трости смычка) и расширению штриховой палитры, вводя в нее более виртуозные, в частности, прыгающие штрихи».

В 1721 году Тартини вернулся в Падую разносторонне развитым музыкантом и занял место первого скрипача, а вскоре руководителя капеллы храма Сан-Антонио. С тех пор он уверенно царствовал на скрипичном троне. В 1723–1726 годах уже прославленный артист состоял камер-музыкантом в пражской капелле графа Кинского, а вся остальная его деятельность была связана с падуанской базиликой дель Санто.

В 1723 году на выступлении Тартини в капелле графа Кинского побывал известный немецкий флейтист и теоретик Кванц: «Во время пребывания в Праге я слыхал также находившегося там на службе знаменитого итальянского скрипача Тартини. Он был действительно одним из величайших скрипачей. Он извлекал из своего инструмента очень красивый звук. Его пальцы и его смычок в одинаковой степени были ему подвластны. Самые большие трудности он выполнял без усилий. Трель, даже двойную, он выбивал всеми пальцами одинаково хорошо и играл охотно в высоких позициях».

Тартини оставался в Падуе до конца жизни, лишь изредка и ненадолго выезжая в Венецию и другие города Италии, где искусство его высоко ценилось. Только однажды надолго он покинул Падую. В 1723 году его пригласили в Прагу на коронацию Карла VI. Там его услыхал большой любитель музыки, меценат граф Кинский и уговорил остаться у него на службе. В капелле Кинского Тартини проработал до 1726 года.

Известно, что граф Миддльтон предлагал ему 3000 фунтов стерлингов в год, по тем временам баснословную сумму, но из Падуи Тартини более не выезжал.

В 1728 году маэстро открыл в Падуе школу скрипичной игры. К Тартини потянулись скрипачи из различных городов Италии, из других стран. За ним закрепилась слава «учителя наций» («Maestro delli nazioni»). У него учились Нардини, Пасквалино Вини, Альберги, Доменико Феррари, Карминати, знаменитая скрипачка Сирмен Ломбардини, французы Пажен и Лагуссе и многие другие.

В повседневной жизни Тартини был очень скромным человеком. Де Бросс пишет: «Тартини вежлив, любезен, без высокомерия и причуд; он рассуждает как ангел и без всякой предвзятости о достоинствах французской и итальянской музыки. Я был очень доволен как его игрой, так и разговором».

Тартини был очень добр, много помогал бедным, бесплатно занимался с одаренными детьми бедняков. В семейной жизни он был очень несчастлив, вследствие нестерпимо скверного характера жены. Знавшие семью Тартини утверждали, что она была настоящая Ксантиппа, а он добр как Сократ. Эти обстоятельства семейной жизни еще более способствовали тому, что он всецело ушел в искусство. До глубокой старости он играл в базилике Сант-Антонио. Рассказывают, что маэстро уже в очень преклонном возрасте ходил каждое воскресенье в кафедральный собор в Падуе играть Адажио из своей сонаты «Император».

Гинзбург и Григорьев отмечают, что «в творческой натуре Тартини сочетались яркая

эмоциональность, темпераментность и склонность к углубленному мышлению, к логическим обобщениям. Наряду с исполнительской, композиторской и педагогической деятельностью его привлекала также область музыкальной науки, и он оставил несколько теоретических трактатов, посвященных гармонии, „мерам и пропорции“, украшениям. Не все они были изданы, но в той или иной мере они были связаны с практическим опытом эрудированного и разностороннего музыканта…

Если еще в 30-е годы Тартини много внимания уделяет развитию виртуозного начала, то в дальнейшем он все больше внимания обращает на глубину и, вместе с тем, художественную простоту выражения человеческих чувств. В это время и в концертах, и в сонатах композитор пользуется более скромными технико-выразительными средствами, что отвечает его стремлению к ясности и выразительности музыкального языка, способного говорить сердцу человека.

Тартини, находившийся в эту пору в расцвете своего исполнительского мастерства и славившийся не только искусством „пения“ на скрипке, но и исключительной виртуозностью, начинает отказываться от применения самых высоких позиций, от обильных двойных нот, слишком быстрых темпов, витиеватых украшений, характер и мера использования которых все больше связывается с аффектом».

Обладая большой работоспособностью, даже в преклонном возрасте Тартини продолжал играть в капелле свои произведения и давать уроки ученикам. Правда, в 1760-е, когда у него стали сильно болеть руки, музыкант стал реже появляться в храме со скрипкой в руках. Тем не менее уроками продолжал заниматься помногу часов каждый день.

Тартини дожил до 78 лет и умер от скорбута, или рака, в 1770 году на руках у своего любимого ученика Пьетро Нардини.

Посетивший в том же году Падую известный английский писатель Чарлз Берни писал: «Он одним из первых познал и учил силе смычка, а его знание грифа видно из тысячи прекрасных пассажей, которые толькоон один и мог создать. Его ученик Нардини, игравший мне многие из лучших сольных пьес Тартини и, по моему мнению, отлично, если говорить о точности и экспрессии, — уверял меня, что его дорогой и уважаемый учитель, как он постоянно его называл, превосходил его в исполнении тех же пьес и в патетических, и в блестящих частях, как он превосходил любого другого из своих учеников».

ПЬЕТРО ЛОКАТЕЛЛИ /1695-1764/

Локателли прославился как выдающийся виртуоз XVIII столетия, новатор в области скрипичной техники. Он открыл новые выразительные возможности скрипки, которые значительно обогатили скрипичное искусство.

К сожалению, о его жизни известно очень мало. Пьетро Антонио Локателли родился в Бергамо 3 сентября 1695 года. Здесь скорее всего мальчик и получил первые уроки игры на скрипке. В раннем возрасте Пьетро отправился в Рим, чтобы совершенствовать свое искусство под руководством Корелли. В «вечном городе» он находится до 1714 года. После концертов в Италии и Европе Локателли приобретает славу виртуоза. Примерно в 1721 году музыкант поселяется в Амстердаме. Вскоре там выходит изпечати его первый опус — Двенадцать concerti grossi.

В 1725 году Локателли занимает должность камерного музыканта в капелле принца Филиппа Гессен-Дармштадтского в Мантуе. Позднее он служит у курфюрста Фридриха-Августа в Саксонии, выступает в Берлине и Касселе. В 1729 (по другим сведениям — в 1732-м) году, после ряда концертов в Италии, Испании, Англии, Локателли навсегда остается в Амстердаме. Здесь он организует первые открытые публичные концерты, преподает, помогает изданию музыкальных произведений. Однако главными для него остаются интенсивные концертные выступления как скрипача и дирижера. В 1738 году Локателли встречается с Антонио Вивальди. Он приехал в дмстердам на празднование столетия основания местного театра. К приглашению приложил руку Локателли.

На торжественном вечере дирижировал Вивальди. Другими концертами дирижировал Локателли. Два великих музыканта много музицировали вместе.

Сохранилось свидетельство немецкого теоретика, композитора и музыкального писателя Ф.В. Марпурга. За год до смерти Локателли он писал о приветливости и общительности итальянского скрипача, снискавшего в Голландии популярность и любовь. «Раньше, — пишет Марпург, — он играл очень гармонично, никого не оставляя равнодушным, но в то же время настолько резко, что для нежного уха (слуха) это было невыносимо».

«Последнее замечание можно отнести за счет субъективности восприятия Марпурга: яркий и импозантный стиль исполнения Локателли, как и сильная энергичная манера звукоизвлечения, казались необычными для эстетических представлений немецкого музыканта, — отмечают Л.С. Гинзбург и В.Ю. Григорьев. — Но из его отзыва с явной несомненностью следует, что исполнительскому искусству Локателли были свойственны гармоничность, сила и убедительность».

Ч. Берни замечал, что игра Локателли больше поражала, чем восхищала. При этом он имел в виду исключительную силу и виртуозность его игры. Другие современники также подчеркивали в исполнительском стиле итальянского мастера, прежде всего, энергию, оригинальность выражения, темпераментность. В то время поиски скрипачом виртуозности далеко не всегда и не всеми воспринимались положительно. Более того, многим они казались чрезмерными. Локателли приходилось выслушивать упреки в «злоупотреблении природой скрипки», что его технические находки «ужасно поражали слушателей» и «приводили к монотонности стиля». Но Локателли не жертвовал выразительностью: его сонаты, концерты, сюиты показывают глубокое понимание музыки, яркую образность.

В Амстердаме были опубликованы практически все напечатанные сочинения Локателли.

После издания в 1733 году своего произведения «Искусство скрипки» — «12 концертов или

скрипичных соло с 24 каприччо ad libitum для первой (солирующей) и второй скрипок, альта, виолончели и баса», Локателли входит в ряд наиболее интересных скрипичных композиторов Европы.

В этих каприччи Локателли предстает подлинным новатором скрипичной техники, подготовившим, а в известном смысле и предвосхитившим, технику Паганини.

«Это была пора, — пишут Л.С. Гинзбург и В.Ю. Григорьев, — когда сольное виртуозное начало пробивало себе путь, оформлялось как яркое инструментальное начало, имеющее право на существование. Кроме того, уже начинали проявлять себя, пока еще подспудно, тенденции массовому, демократичному театрализованному искусству. И здесь Локателли прозорливо уловил тенденции искусства. Для того чтобы облегчить выполнение некоторых технических приемов и способов звукоизвлечения, он один из первых утончил струны, что дало необыкновенный успех, особенно в игре флажолетами, в быстрых пассажах и звучании верхних позиций. Паганини перенял это именно от Локателли».

В каприччи мы видим не только новые виртуозные приемы — значение их гораздо глубже. Локателли впервые подходит к скрипичной технике с позиций раскрытия физических возможностей человеческих рук, нахождения способов их наибольшего приспособления к инструменту в связи художественными задачами. Так, он вместо распространенного прием; «растяжки» четвертого пальца, столь часто применяемого итальянской школой, Корелли и даже Тартини, применяет прогрессивный способ, актуальный и сейчас, — прием оттяжки первого пальца вниз, гораздо более естественный и рациональный.

Впервые Локателли выходит и за рамки квартового охвата позици: плавного перемещения руки вдоль грифа, применяя смелые скачки большие расстояния, зачастую связанные и с переброскими смычка в быстром темпе, что связано с опережающими движениями плеча и предплечья по отношению к кисти. Именно использование «внепозиционного» движения руки вдоль грифа (прием, усовершенствованный Паганини) дало ему возможность исполнять немыслимые для старой техники неливанные пассажи через весь гриф вплоть до семнадцатой позиции. Локателли вводит комплексное движение пальцев, создавая типологические фактурные приемы, равно как и в штрихах — не просто вводит прыгающие штрихи — staccato и рикошет, но создает оригинальный штриховые сочетания, которые впоследствии найдут широкое применение в скрипичной литературе.

Интересным является и то, что Локателли стремится возможно более широко раскрыть выразительные возможности скрипки как самостоятельного инструмента, способного решать задачи и без поддержки баса: В этом отношении интересно сочетание трели с проведением мелодии на соседней струне (прием самоаккомпанемента), который использовал Тартини в сонате «Дьявольская трель».

Локателли называл себя «итальянским мастером музыки, живущим в Амстердаме». Он всегда живо интересовался музыкальной жизнью Италии. Музыкант занимался и педагогической деятельностью. Он сумел воспитать целый ряд профессиональных скрипачей.

Пьетро Локателли очень ценили в Амстердаме. После его смерти 30 марта 1764 года в некрологе было написано, что он в равной мере был знаменит как своими сочинениями, так и манерой их исполнения, и заслуженно считался одним из первых скрипачей в Европе. И.И. Кванц ставит Локателли-скрипача наравне с Тартини.

ЖАН-МАРИ ЛЕКЛЕР
/1697-1764/

Леклера можно с полным основанием считать основоположником французской классической скрипичной школы. В своем творчестве он органически синтезировал разнообразнейшие течения той поры, отдав дань французским национальным традициям, обогатив их новыми средствами выразительности.

Его игра отличалась нежностью и выразительностью тона. Особенно поражало слушателей виртуозное мастерство игры двойными нотами и аккордами.

Жан-Мари Леклер родился 10 мая 1697 года в Лионе в семье мастера-ремесленника. Его отец, по профессии галупщик, женился в 1695 году на девице Бенуа-Феррье и имел от нее восьмерых детей — пять мальчиков и трех девочек. Жан-Мари был старшим ребенком.

Согласно старинным источникам, мальчик уже в одиннадцать лет дебютировал в качестве танцора в Руане. Однако биограф музыканта Лоранси, не отрицая его деятельности в этой области, высказывает сомнение, действительно ли Леклер выезжал в Руан.

С детства, кроме мастерства галунщика, Жан-Мари начал осваивать и профессию музыканта. Первоначальное скрипичное образование мальчик, вероятно, получил у отца, который также числился виолончелистом и учителем танцев. Отец приобщил к музыке не только старшего сына, но и остальных. Братья Жана-Мари играли в лионских оркестрах.

В ноябре 1716 года Леклер женился на Марии-Розе Кастанье, дочери продавца ликеров. В том же году его зачислили в списки приглашенных в лионскую оперу.

Вероятно, с подачи родственников жены в Италии, Жана-Мари пригласили в 1722 году в Турин первым танцором городского балета. Впрочем, его пребывание в пьемонтской столице было кратковременным. Через год Леклер уже в Париже. Здесь он публикует свое первое инструментальное сочинение — сборник сонат для скрипки, посвятив его господину Боннье, государственному казначею провинции Лангедок. Последний за деньги приобрел себе титул барона де Моссон, имел собственный отель в Париже, две загородные резиденции — в Монпелье и замок Моссон. Леклер прожил два месяца у этого мецената.

В 1726 году музыкант снова едет в Турин, где королевским оркестром в городе управлял знаменитый ученик Корелли и первоклассный скрипичный педагог Дж. Б. Сомис. Благодаря урокам Сомиса Леклер добился поразительных успехов. Снова в Парщк он приехал в 1728 году. После блестящего дебюта скрипача в парижских «Духовных концертах» Леклер окончательно оставил деятельность танцовщика и балетмейстера.

Тогда же ему начинает покровительствовать сын незадолго перед тем умершего Воннье, который поселяет Леклера в своем отеле на улице Св. Доминика. Своему покровителю Леклер посвятил несколько своих произведений, опубликованных в 1730 году.

С 1733 по 1737 год Леклер был придворным музыкантом. Причиной его ухода была забавная история, происшедшая между ним и его соперником, выдающимся скрипачом Пьером Гиньоном. Они настолько ревниво относились к славе друг друга, что не соглашались играть второй голос. Музыканты пришли, наконец, к договоренности ежемесячно меняться местами. Гиньон уступил Леклеру начало, но когда месяц истек и тому предстояло пересесть на вторую скрипку, он предпочел покинуть службу.

В 1737 году Леклер отправился в Голландию. В Амстердаме он занял должность придворного музыканта инфанта Филиппа в Амстердаме. Здесь же Леклер познакомился с великим скрипачом Пьетро Локателли. Этот оригинальный и сильный композитор оказал на Леклера большое влияние.

С 1748 года Леклер служил в Париже у герцога Грамона. Он пишет музыку для его домашнего театра. Больше Францию музыкант не покидает. Благодаря многочисленным выступлениям в концертах, а также изданию своих сочинений, Леклер решил материальные проблемы. Он разбогател настолько, что в 1758 году купил двухэтажный дом с садом на улице Карем-Пренан в предместье Парижа. Леклер жил в этом доме, без слуги жены, которая чаще всего гостила у друзей в центре города. Пребывание известного музыканта в столь отдаленном месте беспокоило его почитателей. Герцог де Грамон неоднократно предлагал поселиться у него, но Леклер отказывался.

Как пишет Л.Н. Раабен: «23 октября 1764 года рано утром садовник, по фамилии Буржуа, проходя около дома, заметил приоткрытую дверь. Почти одновременно подошел садовник Леклера Жак Пейзан и оба заметили валяющиеся на земле шапку и парик музыканта. Испугавшись, они позвали соседей и проникли в дом. В вестибюле лежал труп Леклера.

Он был убит ударом в спину. Убийца и мотивы преступления так и остались не раскрытыми.

Полицейские протоколы дают подробное описание вещей, оставшихся от Леклера. Среди них стол в античном стиле, отделанный золотом, несколько садовых кресел, два трюмо, инкрустированный комод, еще один маленький комод, любимая табакерка, сшинет, две скрипки и др. Самую главную ценность составляла библиотека. Леклер был образованным и начитанным человеком. Его библиотека состояла из 250 томов и содержала „Метаморфозы“ Овидия, „Потерянный рай“ Мильтона, произведения Телемака, Мольера, Виргилия».

Единственный сохранившийся портрет Леклера написал художник Алексис Луар. Он хранится в кабинете эстампов Национальной библиотеки Парижа. Луар изобразил музыкант вполоборота, держащим в руке страницу исписанной нотной бумаги. У него полное лицо, пухлый рот и живые глаза. Современники утверждали, что он имел простой характер, но был человеком гордым и склонным к рефлексии. Цитируя один из некрологов, Лоранси приводит следующие слова: «Он отличался гордой простотой и светлым характером гения. Он был серьезен и вдумчив и не любил большого света». Меланхоличный и склонный к одиночеству, он чуждался жены и предпочитал жить вдали от нее и детей.

Слава музыканта была исключительной. Он в совершенстве владел тогдашней техникой игры и особенно славился исполнением аккордов, двойных нот, абсолютной чистотой тонирования. Один из друзей Леклера и тонкий знаток музыки Розуа называет его «глубоким гением, который превращает в искусство саму механику игры». Очень часто по отношению к Леклеру употребляют слово «ученый», что свидетельствует об известном интеллектуализме его исполнительства и творчества и заставляет думать, что многое в его искусстве сближало его с энциклопедистами и намечало пути к классицизму. «Его игра была мудрой, но в этой мудрости не было никакой нерешительности; она была следствием исключительного вкуса, а не от недостатка смелости или свободы».

Вот отзыв другого современника: «Леклер первый сомкнул приятное с полезным в своих произведениях; он очень ученый композитор и играет двойные ноты с таким совершенством, которое трудно превзойти. Он обладает счастливым соединением смычка с пальцами и играет с исключительной чистотой; и если, возможно, его иногда упрекают в том, что в его манере передачи есть известная холодность, то это происходит от недостатка темперамента, который обычно является абсолютным хозяином почти всех людей». Приводя эти отзывы, Лоранси выделяет следующие исполнительские качества Леклера: «Обдуманная смелость, несравненная виртуозность, сочетаемая с совершенной коррекцией; быть может некоторая суховатость при определенной четкости и ясности. Помимо этого — величавость, твердость и сдержанная ежность».

Леклер — признанный мастер сонатного жанра, создатель французского скрипичного концерта. По поводу его произведений сочинялись стихи, писались восторженные рецензии.

Леклер был и превосходным педагогом. Среди его учеников — известнейшие скрипачи Франции — Л'Аббе-сын, Довернь и Бертон.

ПЬЕР ГАВИНЬЕ
/1728-1800/

Пьер Гавинье — яркий представитель французской скрипичной школы, сыгравший большую роль в развитии музыкально-исполнительской культуры. Гавинье родился 11 мая 1728 года в Бордо в семье скрипичного мастера. Отец и дал ему первые навыки скрипичной игры.

С шести лет Пьер жил в Париже. Игра выдающихся скрипачей, навещавших отца, пробудила в мальчике глубокую любовь к скрипке. Уже в тринадцатилетнем возрасте он успешно дебютировал в парижских «Духовных концертах».

Содержательные программы духовной и светской музыки, первоклассный состав оркестрантов, талантливые руководители, наконец, выступления крупнейших иностранных артистов сделали «Духовные концерты», основанные в 1725 году, значительным художественным явлением музыкальной культуры Европы того времени. Немалая заслуга в этом принадлежит и Гавинье.

В 1762 году музыкант становится концертмейстером оркестра этих концертов и остается на этом посту до 1764 года. С 1773 по 1777 год Гавинье вместе с Ф.-Ж… Госсеком и своим учеником С. Ледюком возглавлял уже само общество, много сделав для его развития. Когда же открылась Парижская консерватория, Гавинье в 1795 году стал первым профессором скрипки.

Лучшие качества Гавинье — музыканта и человека — нашли воплощение в его педагогической работе, которой он отдавал много душевных сил, будучи для учеников истинным другом и наставником. Кроме преподавания в Консерватории он воспитывал скрипачей и в оркестре «Духовных концертов».

Гавинье учил простоте, естественности и правдивости выражения чувств, умению глубоко проникать в стиль и замысел композитора, прививал навыки ансамблевой игры. Маэстро широко применял на уроках метод показа и до конца своих дней блестяще исполнял в классе все изучавшиеся произведения. Гавинье называл учеников «мои дети» и с тех, кто готовился стать профессионалом, не брал платы за обучение. Ему удалось воспитать блестящую плеяду учеников: М.-А. Генен, Н. Капрон, И. Бертом Эмбо, С. Ледюк, Л.-Х. Пезибль, А.-Л. Бодрон, Ж. Лемьер, Ж. Вердигье, А. Робино, Де Блуа, П. Вашон.

О широте взглядов артиста свидетельствовал богатый репертуар. В отличие от большинства современников, он исполнял не только собственные сочинения, но все лучшее, что появлялось в скрипичной литературе его времени. В репертуар музыканта входили концерты и сонаты Корелли, Джеминиани, Локателли, Вивальди, Тартини, Я. и К. Стамицев, Леклера, Мондонвиля, Блаве, Берто и многое другое.

Эта способность постижения различных стилей и жанров, высокоразвитый вкус сочетались у Гавинье с яркой музыкальной индивидуальностью, а его «умение с точностью и вкусом выражать все стили» (Буажелу) значительно расширяет прежние представления о зарождении — искусства интерпретации.

Данная сторона творчества Гавинье играла важную роль в исполнительском искусстве того времени. Без такого всестороннего охвата литературы, решения задач ее интерпретации Гавинье не смог бы внести столь значительный вклад в развитие французской скрипичной школы этого периода.

Исполнительский стиль Гавинье отличался темпераментом, смелостью, связанной с героическим началом, увлеченностью и, наряду с этим, задушевностью и грацией, не лишенными черт сентиментальности. Скрипач намного опередил своих современников, предвосхитив некоторые приемы виртуозно-романтического искусства уже следующего века.

Его выгодно выделяла богато развитая штриховая техника, виртуозное использование игры двойными нотами, яркость колористической палитры.

Выдающиеся музыкальные и технические способности, тонкий художественный вкус Гавинье не остались незамеченными современниками. Еще в молодые годы он был причислен Ж.-Ж. Руссо к лучшим скрипачам Франции. Виотти, услыхав игру Гевинье, назвал его «французским Тартини».

В концерте для скрипки и голоса Ж. Мондонвиля скрипку Гавинье принимали за голос: «казалось, его скрипка говорит и вздыхает». Л. Дакен отмечал, что «Гавинье создан для того, чтобы царить на первом месте. Он берет скрипку; прелюд, какие звуки слышите вы! Какой смычок! Сколько силы и грации!.. Он захватил все мое существо, я — в восторге! Он говорит сердцу; все сверкает под пальцами его. Итальянская и французская музыка исполняется с тем же нервом, с той же точностью. Какой блеск в каденции! Фантазии его нежны и трогательны. Давно ли лучшие лавровые венки сплетаются для чела столь молодого? Он всего достигает! Он все может имитировать. Ему остается лишь превзойти самого себя. Весь Париж стремится слышать его».

О мастерстве Гавинье, о его блистательном даре импровизации ходили легенды. Г. Лавуа отмечал в исполнительской манере скрипача «широту смычка, смелость игры, экспрессивность и торжественность». Б. де Сальма ценил героический пафос и драматизм, которые сочетались у Гавинье с «романтической» лиричностью и теплотой, певучесть звука с необычайной мощностью, чистотой и выразительностью: «Казалось, будто скрипка Гавинье говорит и вздыхает».

Ранние сочинения Гавинье отмечены обилием орнаментики, скромностью динамики и ыразительных средств. Иное в зрелых произведениях. Им присущи драматизм, пластичность торжественная приподнятость.

Этюды — это своеобразный итог творчества Гавинье. В этих произведениях нашел отражение богатейший исполнительский и педагогический опыт великого французского скрипача. В этюдах встречаются многие приемы, предвосхищающие романтическую технику Паганини. Как пример можно привести переброску смычка через струны, блестящую пассажную технику, сопоставление далеких регистров струн и скачки левой руки.

«Этюды Гавинье отличает огромная техническая культура, — пишут Л.С. Гинзбург и В. Григорьев в своей статье о музыканте. — Богатство и разнообразие выразительных средств, вплоть до трели двойными нотами, быстрых пассажей двойными нотами staccato, тончайших комбинаций штриховой техники. Характерно стремление Гавинье к расширению охвата грифа, использование расширенной и суженной аппликатуры, широкое применение комбинаций двойных нот — от прим до децим и двойных октав, высокая культура смычка, кантиленность техники. Гавинье впервые широко использует выразительные качества баска, его мощное и напряженное звучание, особенно в сопоставлении с блестящим верхним регистром квинты. До Гавинье басок использовался недостаточно, его называли даже „бурдоном“ и порой целые части сонат, к примеру, Леклера, ограничивались лишь тремя верхними струнами.

Такое преимущественное использование верхнего регистра до Гавинье было связано с особенностями трактовки скрипки во французском смычковом ансамбле, когда, начиная с „Двадцати четырех скрипок короля“, а затем французского варианта concerto grosso, резко дифференцировались регистры у разных групп инструментов.

Лишь с высвобождением сольного исполнения из ансамблевого стало возможным использовать полноценно весь скрипичный диапазон. Гавинье впервые преодолел эту традиционную манеру и, предчувствуя наступление романтизма, расширил выразительные возможности скрипки в связи с новыми художественными задачами, вставшими перед ним».

Гавинье, обобщив лучшие достижения скрипичного искусства своего времени, открыл новые пути развития скрипичного искусства девятнадцатого столетия.

Умер музыкант 8 сентября 1800 года в Париже.

ГАЭТАНО ПУНЬЯНИ /1731-1798/

Файоль в своей книге о величайших скрипачах XVIII столетия ставит Пуньяни сразу же после Корелли, Тартини и Гавинье, тем самым подтверждая высокое место музыканта. А по мнению Э. Бюкена, «благородный и величавый стиль Гаэтано Пуньяни был последним звеном того стиля, основоположником которого являлся еще Арканджело Корелли».

Гаэтано Пуньяни родился в Турине 27 ноября 1731 года. Скрипичной игре Гаэтано обучался у Джованни Баттисты Сомиса, ученика Корелли, считавшегося одним из лучших скрипичных педагогов Италии. Сомис сумел передать Пуньяни многое из того, что получил от своего великого учителя: приверженность вокализированному скрипичному стилю, глубокому скрипичному «бельканто».

В двадцать один год Пуньяни занимает место первого скрипача в придворном оркестре Турина, а в 1753-м направляется в Париж. В столице Франции действовал первый в Европе концертный зал — знаменитый «Concert Spirituel» («Духовный концерт»). Выступление в этом зале считалось весьма почетным, и на его эстраде побывали все величайшие исполнители XVIII века. Молодому музыканту пришлось нелегко в соперничестве с такими блестящими скрипачами, как Гавинье, Стамиц, Лажен.

Тем не менее игра Пуньяни получила положительную оценку. Однако скрипач покинул Париж и некоторое время путешествовал по Европе. Позднее он обосновался в Лондоне, получив место концертмейстера оркестра Итальянской оперы. В английской столице он обретает творческую зрелость. Пуньяни выступает как скрипач и испытывает себя в амплуа дирижера. Здесь же он сочиняет первую свою оперу «Нанетта и Любино». Но Пуньяни тоскует по родине и в 1770 году, воспользовавшись приглашением короля Сардинии, возвращается в Турин. Почти тридцать лет до самой смерти, последовавшей 15 июля 1798 года, Пуньяни находился на службе короля в Турине, выступая как скрипач в придворной капелле.

Об обстановке того времени написал Берни, посетивший Турин в 1770 году: «При дворе царит угрюмое однообразие ежедневно повторяемых торжественных парадов и молитв, что превращает Турин в скучнейшее местопребывание для иностранцев…»

«Король, королевская семья и весь город, по-видимому, постоянно слушают мессу; в обычные дни их набожность молчаливо воплощается в Messa bassa во время симфонии.

По праздникам синьор Пуньяни играет соло… Орган находится на галерее, расположенной напротив короля, и там же стоит главный из первых скрипачей».

«Жалование их (музыкантов — Прим. авт.) за обслуживание королевской капеллы немногим превышает восемь гиней в год; но обязанности весьма легкие, так как они играют лишь соло, да и то лишь когда им вздумается».

В музыке, по словам Берни, король и его свита понимали немного, что сказывалось и на деятельности исполнителей: «Сегодня утром синьор Пуньяни играл концерт в королевской капелле, которая была по этомуслучаю набита битком… Мне лична ничего не нужно говорить об игре синьора Пуньяни; талант его так хорошо известен в Англии, что в этом нет никакой надобности. Я только должен заметить, что он, по-видимому, мало старается; но это неудивительно, ибо ни его Сардинское величество, ни кто-либо из многочисленной королевской семьи в настоящее время как будто не интересуется музыкой».

В 1780–1781 годах Пуньяни вместе со своим, ставшим позднее знаменитым, учеником Виотти совершил концертное турне по Германии, закончившееся приездом в Россию. В Петербурге музыканты были обласканы императорским двором. Виотти дал во дворце концерт,

и Екатерина II, очарованная его игрой, «старалась всячески удержать виртуоза в Петербурге. Но Виотти недолго там оставался и отправился в Англию».

Игру Пуньяни Петербург услышал в «спектаклях» французских комедиантов 11 и 14 марта 1781 года. О том, что в них будет играть «славный музыкант на скрипке г. Пуллиани», было объявлено в «С-Петербургских ведомостях». В одном из номеров той же газеты за 1781 год в списке отъезжающих числятся Пуньяни и Виотти: «Музыканты со слугою Дефлером живут у Синего мосту в доме его сиятельства графа Ивана Григорьевича Чернышева». Путешествие в Германию и Россию было последним в жизни Пуньяни.

В Турине Пуньяни развернул интенсивную педагогическую деятельность. «Пуньяни, — пишет Файоль, — основал целую школу скрипичной игры в Турине, подобно Корелли в Риме и Тартини в Падуе, из которой вышли первейшие скрипачи конца XVIII века — Виотти, Бруни, Оливье и т. д.». Далее он замечает: «Примечательно, что ученики Пуньяни были очень способными дирижерами оркестра», чем, по мнению Файоля, они были обязаны дирижерскому таланту своего учителя.

Пуньяни считался первоклассным дирижером, и когда в Туринском театре шли его оперы, он всегда ими дирижировал. Вот мнение Рангони: «Он властвовал над оркестром, как генерал над солдатами. Его смычок был жезлом командира, которому каждый повиновался с величайшей точностью. Одним ударом смычка, данным вовремя, он то усиливал звучность оркестра, то замедлял, то оживлял его по своему желанию. Он указывал актерам малейшие нюансы и приводил всех к тому совершенному единству, которым одушевляется исполнение. Прозорливо подмечая в объекте главное, что каждый искусный аккомпаниатор должен себе представить, чтобы подчеркнуть и сделать заметным самое существенное в партиях, он схватырчл столь мгновенно и столь живо гармонию, характер, движение и стиль композиции, что мог в тот же момент передать это ощущение душам певцов и каждому члену оркестра».

Для XVIII века такое дирижерское мастерство и художественная интерпретаторская тонкость были поистине поразительными.

Пуньяни был и плодовитым композитором. Оперы его шли в крупнейших театрах страны, а инструментальные сочинения издавались в Лондоне, Амстердаме, Париже. Файоль приводит в очерке о Пуньяни некоторые любопытные факты. В начале артистической карьеры, будучи уже известным скрипачом, Пуньяни решил встретиться с Тартини. Для этой цели он направился в Падую. Прославленный маэстро очень милостиво принял его. Ободренный приемом, Пуньяни обратился к Тартини с просьбой высказать свое мнение о его игре со всей откровенностью и начал сонату. Однако после нескольких тактов Тартини решительно остановил его.

— Вы играете слишком высоко!

Пуньяни начал снова.

— А теперь вы играете слишком низко!

Сконфуженный музыкант положил скрипку и смиренно попросил Тартини взять его в ученики.

Пуньяни был некрасив, однако это нисколько не отражалось на его характере. Он отличался веселым нравом, любил шутки, и о нем ходило множество анекдотов. Однажды его спросили, какую бы невесту он желал иметь, если бы решил жениться, — красивую, но ветреную, или безобразную, но добродетельную. «Красавица вызывает боль в голове, а безобразная повреждает остроту зрения. Это, примерно, — если б я имел дочь и желал выдать ее замуж, то лучше бы избрал для нее человека вовсе без денег, нежели деньги бей человека!»

«Однажды Пуньяни находился в обществе, где Вольтер читал стихи, — рассказывает Л.Н. Раабен. — Музыкант слушал с живейшим интересом. Хозяйка дома, мадам Дени, обратилась к Пуньяни с просьбой исполнить что-нибудь собравшимся гостям. Маэстро охотно согласился.

Однако, начав играть, он услышал, что Вольтер продолжает громко разговаривать. Прекратив исполнение и положив скрипку в футляр, Пуньяни сказал: „Мосье Вольтер пишет очень хорошие стихи, но что касается музыки, то в ней он не смыслит ни дьявола“».

Пуньяни был обидчив. Один раз владелец фаянсовой фабрики в Турине, злившийся за что-то на Пуньяни, решил ему отомстить и приказал выгравировать его портрет на оборотной стороне одной из ваз. Оскорбленный артист вызвал фабриканта в полицию.

Явившись туда, фабрикант внезапно вытащил из кармана носовой платок с изображением короля Пруссии Фредерика и спокойно высморкался. Затем он сказал: «Вряд ли мсье Пуньяни имеет больше прав сердиться, чем сам король Пруссии». Во время игры Пуньяни подчас приходил в состояние полного экстаза и совершенно переставал замечать окружающее. Однажды, исполняя концерт в многочисленном обществе, он так увлекся, что, забыв обо всем, продвинулся до середины зала и пришел в себя только тогда, когда каденция была закончена. В другой раз, сбившись с каденции, он обратился тихонько к артисту, находившемуся рядом с ним: «Друг мой, прочитай-ка молитву, чтобы я мог опомниться!»

Пуньяни отличался импозантной и полной достоинства осанкой. Ей полностью соответствовал и грандиозный стиль его игры. Не грацию и галантность, столь распространенные в ту эпоху среди многих итальянских скрипачей, вплоть до П. Нардини, а силу, могущество, грандиозность подчеркивает Файоль у Пуньяни. Но как раз этими качествами будет особенно поражать слушателей Виотти, ученик Пуньяни, игра которого оценивалась как высшее выражение классического стиля в скрипичном исполнительстве конца XVIII века. Следовательно, многое в стиле Виотти было подготовлено его учителем. Для современников Виотти был идеалом скрипичного искусства, а потому посмертная эпитафия, высказанная по поводу Пуньяни известным французским скрипачом Ж.Б. Картье, звучит как высшая похвала: «Он был учителем Виотти».

ЛУИДЖИ БОККЕРИНИ /1743-1805/

«Я хорошо знаю, что музыка существует для того, чтобы говорить сердцу человека; достичь этого я и стремлюсь… Музыка, лишенная чувства и страсти, пуста», — так писал выдающийся виолончелист, создатель классической виолончельной техники Луиджи Боккерини. Родился Боккерини 19 февраля 1743 года в городе Лукка в семье музыканта. Отец его Леопольд Боккерини, контрабасист, в течение многих лет играл в городском оркестре. Музыкальные способности мальчика обнаружились рано. Сначала Луиджи пел в церковном хоре. Потом отец начал обучать его игре на виолончели. Музыкальное образование Луиджи продолжил в местной семинарии. Его обучением занимался аббат Доменико Баннуччи — хороший виолончелист и капельмейстер. В результате занятий с аббатом Боккерини уже с двенадцати лет начал выступать публично. Сначала он играл в местной капелле, а вскоре и в церкви Santa Croce.

Окончив музыкальный факультет семинарии в 1757 году, Боккерини, стремясь достичь совершенства в игре на виолончели и в композиции, направляется в Рим. Неизвестно, у кого учился Боккерини в Риме. Скорее всего, занимался сам. Молодой музыкант совершенствовался, жадно впитывая музыкаль-ные впечатления, инстинктивно отбирая новое и отбрасывая устаревающее, консервативное. Его не могла не затронуть скрипичная культура столицы Италии. Он имел возможность слушать таких скрипачей и виолончелистов, как Тартини, Джардини, Пуньяни, Костанци, Лульер.

Довольно скоро Боккерини выдвинулся в Риме и как виолончелист и как композитор.

Оригинальностью и свежестью своих первых сочинений он возбудил, по выражению его первого биографа Пико, «всеобщий энтузиазм». В 1761 году Боккерини возвратился в родной город. После его выступления в местной семинарии Лукка пришла в восторг. «Не знали, чему больше удивляться, — пишет Пико, — дивному ли исполнению виртуоза, или новой изысканной фактуре его произведений».

В Лукке Боккерини сначала работал в театральном оркестре, а затем в 1767 году перешел в капеллу Луккской республики. Вскоре он познакомился со скрипачом Филиппе Манфреди. Тот стал его близким другом. К этому же времени (1762–1767) относится квартетная деятельность Боккерини вместе с Нардини, Манфреди и Камбини.

Впоследствии, в 1795 году, Камбини писал: «В молодости я прожил шесть счастливых есяцев в таких занятиях и в таком наслаждении. Три великих мастера — Манфреди, превосходнейший в отношении оркестровой и квартетной игры во всей Италии скрипач, Нардини, столь прославившийся благодаря совершенству своей игры как виртуоз, и Боккерини, чьи заслуги достаточно известны, оказали мне честь, приняв к себе в качестве альтиста».

В начале 1767 года Боккерини, мечтая о большой концертной деятельности, вместе с Манфреди покидает родной город. Друзья отправились концертировать по северной Италии и южным городам Франции. На их пути лежат Турин, Милан, города Ломбардии и Прованса. Пико пишет, что повсюду их встречали с восхищением и энтузиазмом. В конце 1767 года музыканты прибыли в Париж. Первое выступление друзей состоялось в салоне барона Эрнста фон Багге — одном из самых замечательных музыкальных салонов столицы Франции. После этого концерта о молодых музыкантах заговорил Париж.

Концерт в салоне Багге открыл им дорогу и в Concert Spirituel. Выступление в знаменитом зале состоялось 20 марта 1768 года.

Успех был исключительным. Публика, по выражению Глюка, «была покорена». «Mercure galant» писал, что «Боккерини, известный своими эффектными трио и квартетами, исполнил 20

марта 1768 года в Concert Spirituel сонату своего сочинения и показал себя при этом большим мастером».

Боккерини вступает в пору творческого расцвета, становясь одним из самых известных виолончелистов XVIII столетия. В игре его отмечается несравненная красота тона и полное выразительности виолончельное пение. То, о чем позднее напишут Лавассер и Бодио в «Методе Парижской консерватории»: «Если он заставляет виолончель петь соло, то с таким глубоким чувством, с такой благородной простотой, что забывается искусственность и подражание; слышится какой-то чудесный голос, не раздражающий, а утешающий».

«Боккерини не выносил резкости в исполнении, — пишет Л.С. Гинзбург, — и нередко останавливал игравших с ним квартетистов возгласом: „Масла, друг мой, масла!“

Не следует думать, что увлечение певучестью и выразительностью звучания приводило исполнительское мастерство Боккерини к односторонности.

О виртуозном мастерстве Боккерини лучше всего говорит разнообразнейшая техника смычка и грифа, применяемая этим музыкантом в его виолончельных произведениях; но ни в одном случае она не превращается у него в самоцель и всегда используется в соответствии с музыкальным содержанием произведения.

Во многом отойдя от строгого стиля Тартини, Боккерини в то же время был далек от „виртуозничания“, от внешних бессодержательных эффектов. Применяя различные красочные приемы — пиццикато, ponticello, флажолеты и т. п., он всецело подчиняет их содержанию произведения и пользуется ими лишь для усиления выразительности. То же относится и к орнаментике, органически используемой Боккерини в качестве средства мелодической выразительности, ритмического оживления, логической и эмоциональной акцентировки».

Высокую оценку виолончелизма Боккерини современниками можно найти на страницах «Всеобщей музыкальной газеты» в анонимных «Заметках о виолончели».

«Именно Боккерини… — писал автор, — узнал истинный характер этого инструмента и особенно его превосходство в соло, впервые сделал его широко известным и любимым… Боккерини, следовательно, нужно рассматривать, как отца всех современных хороших виолончелистов. И теперь каждый знаток охотно будет слушать его сочинения, а каждый, желающий основательно и хорошо овладеть этим инструментом, будет изучать и упражняться в них с большой пользой».

После Франции вместе с Манфреди Боккерини едет в Испанию. Здесь в качестве композитора камерной музыки и виртуоза он с 1769 по 1785 год работает в капелле брата испанского короля Карла III дона Луи. Дон Луи был сравнительно либеральным человеком: «Он оказывал поддержку многим не принятым при королевском дворе артистам и художникам. Например, современник Боккерини, знаменитый Гойя, добившийся титула придворного художника лишь в 1799 году, долгое время находил себе покровительство у инфанта. Дон Луи был любителем-виолончелистом, и, по-видимому, пользовался руководством Боккерини».

25 июня 1776 года Боккерини женится на дочери арагонского капитана. После женитьбы материальное положение Боккерини стало еще тяжелее. Но попытки благородного дона Луи ходатайствовать о нем перед испанским двором оказались напрасными.

Красноречивое описание возмутительной по отношению к Боккерини сцены оставил французский скрипач Александр Буше, в присутствии которого она разыгралась. «Однажды, — рассказывает Буше, — дядя Карла IV дон Луи привел Боккерини к своему племяннику — тогда еще принцу Астурийскому, чтобы познакомить с новыми квинтетами композитора. Ноты уже лежали открытыми на пюпитрах. Карл взял смычок, он играл всегда партию первой скрипки. В одном месте квинтета довольно долго и монотонно повторялись две ноты: до, си, до, си. Погруженный в свою партию король играл их, не слушая остальных голосов. Наконец ему

надоело их повторять, и, рассерженный, он остановился.

— Это отвратительно! Бездельник, любой школяр сделал бы лучше: до, си, до, си!

— Сир, — ответил спокойно Боккерини, — если ваше величество соблаговолит склонить ухо к тому, что исполняют вторая скрипка и альт, к пиццикато, которое виолончель играет в то самое время, когда первая скрипка монотонно повторяет свои ноты, то эти ноты потеряют сразу монотонность, как только другие инструменты, вступив, примут участие в собеседовании.

— До, си, до, си — и это в продолжение получаса! До, си, до, си, занимательная беседа! Музыка школяра, скверного школяра!

— Сир, — вскипел Боккерини, — прежде, чем так судить, нужно по: крайней мере разбираться в музыке, невежда!

Подскочив на месте от гнева, Карл схватил Боккерини и потащил к окну.

— А, сир, побойтесь Бога! — вскричала принцесса Астурийская. При этих словах принц повернулся вполоборота, чем и воспользовался испуганный Боккерини, чтобы скрыться в соседней комнате.

Сцена эта, — добавляет Пико, — без сомнения, поданная несколько шаржированно, но в основе своей истинная, окончательно лишила Боккерини королевского благорасположения. Новый король Испании, наследник Карла III, никогда не мог забыть оскорбления, нанесенного принцу Астурийскому и не желал ни видеть композитора, ни исполнять его музыки. Даже имя Боккерини не должно было произноситься во дворце. Когда кто-нибудь осмеливался напомнить королю о музыканте, он неизменно обрывал спрашивающего:

— Кто еще упоминает о Боккерини? Боккерини умер, пусть все это хорошенько запомнят и никогда больше о нем не говорят».

Обремененный семьей (жена и пятеро детей), Боккерини влачил жалкое существование. Особенно плохо ему стало после смерти дона Луи в 1785 году.

Музыкант в отчаянии обращается через посланника Пруссии к королю Фридриху Вильгельму II, посвящая последнему одно из произведений.

К счастью, Фридрих высоко ценил музыку итальянца и назначил его придворным композитором. Так, по-прежнему живя в Испании, все последующие сочинения, начиная с 1786 и по 1797 год, Боккерини пишет для прусского двора. Лишь в период с 1786 по 1788 год музыкант, вероятно, был в Германии.

С 1780-х годов Боккерини тяжело болен. В одном из писем он пишет: «…Я оказался заключенным в своей комнате из-за часто повторяющегося кровохарканья, а еще более того из-за сильной опухоли ног, сопровождавшейся почти полной потерей моих сил».

Болезнь лишила Боккерини возможности продолжать исполнительскую деятельность. Теперь единственным источником его существования становится сочинение музыки. Но за издание произведений платят гроши. Особенно тяжело становится Боккерини после смерти короля Фридриха — единственной опоры. Затем в течение короткого времени у него умирают жена и две взрослые дочери. Боккерини женится снова. Однако судьба опять жестока к нему — вторая жена скоропостижно умирает от удара.

Тяжелые переживания 1790-х годов сказываются на общем состоянии его духа. Боккерини замыкается в себе, уходит в религию. Он благодарен любой помощи. Полегче стало музыканту в начале нового века, когда о нем позаботился французский посол Люсьен Бонапарт. Однако в 1802 году посол покинул Испанию, и Боккерини вновь впал в нужду.

28 мая 1805 года Боккерини скончался. «Всеобщая музыкальная газета» в некрологе, посвященном Боккерини, назвала его «прекрасным виолончелистом, который особенно очаровывал несравненным тоном и полным выразительности пением на своем инструменте».

ЖАН-ЛУИ ДЮПОР
/1749-1819/

Одним из музыкантов, способствовавших дальнейшему прогрессу виолончельного искусства, как во Франции, так и за ее пределами, был Жан-Пьер Дюпор (1741–1818). Он на протяжении ряда лет был постоянным участником парижских концертов. Имя его часто с восторгом упоминалось в парижской прессе. «Дюпор каждый день заставляет нас слушать новые чудеса и заслуживает все нового удивления, — писал „Mercure“ в 1762 году. — В его руках не узнаешь инструмента. Он говорит и выражает все то, что, раньше считали, может выразить лишь скрипка».

Как исполнитель Жан-Пьер славился красивым, мощным звуком, а также виртуозной техникой. Современники Дюпора с похвалой отзываются об его игре, характеризуя самые различные стороны дюпоровс-кого исполнительского мастерства. Выдающимся учеником Жана-Пьера Дюпора, превзошедшим своего учителя, был его младший брат Жан-Луи Дюпор, который родился в Париже 4 октября 1749 года. Жан-Луи в детстве обучался игре на скрипке скорее всего у отца-танцмейстера. Однако успехи брата подвигли его перейти на виолончель. Позанимавшись некоторое время у Берто, Жан-Луи становится учеником знаменитого брата.

Уже в 1768 году Жан-Луи восхищал парижан превосходным исполнением своей сонаты. Аккомпанировал ему брат. «Mercure», описывая это выступление, отметил «точное, блестящее, удивительное исполнение, звуки полные, мягкие, ласкающие, уверенную и смелую игру, свидетельствующую о громадном таланте».

И после отъезда брата в Берлин в 1773 году Жан-Луи продолжал совершенствовать свое мастерство. Довольно быстро он завоевал всеобщее признание в музыкальных кругах Парижа и «вскоре, — как отмечает Миль, — ему не стало равных».

В начале 1778 года Дюпор совершил путешествие в Швейцарию. После успешного выступления в Женеве Дюпор посетил «Фернейского патриарха». Рассказывают, что Вольтер, пораженный мягкостью и теплотой звучания виолончели в руках этого музыканта, воскликнул: «Господин Дюпор, вы заставляете меня верить в чудеса: вы из быка умеете сделать соловья».

В течение ряда лет Дюпор являлся постоянным участником парижских публичных концертов. С большим успехом проходили и его выступления в многочисленных частных музыкальных собраниях, например, в известном в Париже салоне Багге.

Виолончелист принимал также участие в камерной музыке принца де Гемене, выступая и как солист, и в квартете.

«Приезд Виотти в Париж (в конце 1781 года), — рассказывает Фетис, — был весьма счастливым событием для Дюпора, который понял, что, применяя к виолончели широкую и блестящую манеру игры этого великого артиста, он получит неслыханный до сих пор эффект. Он усиленно работал над формированием нового стиля, и усилия его увенчались успехом». Уже в 1782 году «Journal de Paris» писал: «Было бы желательно, чтобы наши молодые виртуозы приняли игру Дюпора за образец!» У Виотти с Дюпором вскоре установились дружественные отношения. Виотти высоко ценил французского артиста, хотя и подчеркивал превосходство итальянских музыкантов в выразительности исполнения. «Все это хорошо, — говорил Виотти об игре Дюпора и других французских виртуозов, — но они не умеют так выразить сущность, как это делаем мы».

Но что характерно, многие критики отмечали большое сходство исполнительских стилей Виотти и Дюпора, подчеркивая при этом присущую им обоим выразительность.

Так некто F-le, называя Дюпора «виолончельным Виотти», пишет: «Этот артист обладал

исключительной выразительностью… Как и Виотти, с которым он много играл, он обладал искусством драматизировать трудные места, чтобы затем лучше оттенить нежность певучих. Когда в дуэте оба виртуоза исполняли друг за другом один и тот же пассаж, не знали, кому отдать пальму первенства. Но особенно воодушевлялись они во время органных пунктов, исполняя множество импровизаций, которые, казалось, вдохновлялись одной душой».

Вместе с тем необходимо обязательно подчеркнуть самобытный, ярко индивидуальный характер исполнительского мастерства Дюпора. Миль, отмечая «чистоту, блеск, жар и обаяние», как основные черты дюпоровского дарования, и говоря о его развитии и совершенствовании, не случайно пишет, что Дюпор «всегда сохранял тот импульс, которым он был обязан своей первой манере игры…Как артист Дюпор не имел себе равных; никто не обладал большей точностью в интонации; он говорил, что для того, чтобы играть чисто, надо, чтобы малейшая неточность звука причиняла боль. Его манера петь была очаровательна: вкус, выражение, законченность не могли быть выше, и красота этого инструментального пения была такова, что знаменитая Грассини предпочитала на небольших придворных концертах исполнять дуэты с Дюпором, нежели с певцом».

1780-е годы — период наивысшего успеха французского музыканта. Имя его не сходит со страниц парижских изданий. В апрельском номере «Mercure de France» за 1786 год Дюпор, «которого всегда слушаешь с новым восхищением», фигурирует среди «лучших артистов столицы».

Современник Дюпора Рейхардт особенно подчеркивал в игре французского виолончелиста технику и точность. «В отношении техники и точности младший Дюпор столь же мало может быть превзойден как старший в отношении большого, полного тона, силы и значительности в исполнении. Этот (старший) сформировался на основе более старой и солидной, а тот (младший) — на основе более новой французской школы».

Французский исследователь виолончельного искусства Ноге характеризует исполнительский стиль Дюпора, как «одновременно простой, выразительный и величественный».

Около 1788 года Дюпор отправился с концертами в Англию. Во Францию он вернулся лишь на несколько месяцев. Следуя приглашению своего брата, Жан-Луи отправился в Берлин. Здесь он прослужил при дворе до 1806 года.

Слышавший Дюпора-младшего в Берлине в 1797 году Гербер подчеркивает в его игре «мягкие, всегда чистые звуки и его легкое, непринужденное владение смычком».

Отмечаемое некоторыми превосходство Дюпора над старшим братом объясняется именно исключительной красотой и мягкостью тона, легкостью исполнения, еще большей виртуозностью.

В Берлине же он завершает свой главный труд — Школу для виолончели «Опыт виолончельной апликатуры и руководство для смычка». В этом труде Дюпор впервые изложил основные принципы виолончельной апликатуры, которые он освободил от влияний гамбы и скрипки.

При прусском дворе находился и Бернард Ромберг, с которым Дюпор вскоре подружился. Ромберг высоко ценил мастерство Дюпора: «Луи Дюпор в своей игре на виолончели соединял красивейший и грациознейший тон с техническим мастерством и вкусом». Ромберг посвятил ему свою «Фантазию» для виолончели с оркестром Жан-Луи Дюпор.

Вернувшись на родину, Дюпор, несмотря на удачное выступление в Париже в 1807 году, не смог занять здесь должного положения. Музыкант вынужден был поступить на службу к бывшему испанскому королю Карлу IV, жившему в то время в Марселе. Вращаясь в высших кругах, Дюпор сумел сохранить свою независимость и достоинство. «Будучи попеременно

связан с пятью монархами, — пишет Миль, — проведя большую часть своей жизни при дворах, он не превратился в придворного».

Через пять лет Дюпор возвращается в Париж. Несколько успешных выступлений в Одеоне на этот раз заставили заговорить о нем. Миль отмечает «элегантность, грацию и молодость» шестидесятичетырехлетнего артиста. Вскоре знаменитого виолончелиста приняли в качестве камерного музыканта в придворную капеллу. В 1813 году Дюпор вошел в число профессоров Парижской консерватории. Это место он занимал до реорганизации консерватории в «Королевскую школу музыки» в 1815 году.

Умер Жан-Луи Дюпор 7 сентября 1819 года, через несколько месяцев после своего старшего брата. Похоронен он был на Восточном кладбище Парижа, неподалеку от Мегюля и Гретри.

Дюпор всегда отличался чувством стиля и умел использовать творческую свободу для наиболее полного изложения содержания произведения. «На замечание, которое ему сделали однажды по этому поводу, — пишет Миль, — Дюпор ответил: „Все качества исполнения достигаются работой; что касается уверенности, то я благодарю за нее одну лишь природу“. После этих слов он налил воды до краев стакана и обошел вокруг комнаты, держа его на вытянутой руке, не пролив ни единой капли; ему было около семидесяти лет».

Дюпор ярко проявил себя как педагог. Он явился учителем многих французских виолончелистов, среди которых были и такие крупные представители этого инструмента, как Ф. Руссо, Ж.А. Левассер, Ж.-М. Ламар, а также глава бельгийской виолончельной школы Н.Ж. Платель. Среди учеников Дюпора в Германии можно назвать чешского виолончелиста Миулаша Крафта.

«Ученики часто просили его сыграть им некоторые из его этюдов, — пишет Миль, — на что Дюпор всегда с удовольствием соглашался. Обычно, однако, он просил два-три дня для подготовки вещи, для того чтобы Урок был тем, чем он должен быть. Встреча происходила только после этой подготовки. Так велико было его уважение к искусству».

Помимо педагогических сочинений, Дюпор написал для виолончели 6 концертов с оркестром, 4 сборника сонат с басом, 3 дуэта для двух виолончелей, 8 тем с вариациями для виолончели с оркестром или квартетом.

Дюпор пользовался любовью и уважением современников. О нем говорили как о человеке исключительной отзывчивости, скромности и благородства.

«Шла ли речь о том, чтобы взять на воспитание дочь умершего в нищете скрипача Герена, — пишет Л.С. Гинзбург, — оказать ли содействие приехавшему в Париж коллеге, помочь ли разорившемуся музыканту своим участием в его бенефисном концерте, уплатить ли долги, грозящие бедой его другу, дать ли бесплатные уроки ребенку из нуждающейся семьи — во всех таких случаях знаменитый артист проявлял доброту и отзывчивость».

ДЖОВАННИ-БАТТИСТА ВИОТТИ /1753-1824/

Сегодня трудно представить, какой невероятной славой пользовался Виотти при жизни. С его именем связана целая эпоха в развитии мирового скрипичного искусства. По Виотти, своеобразному эталону, сверяли и оценивали игру многих известных скрипачей.

Будучи итальянцем, Виотти возглавил французскую классическую скрипичную школу, оказав влияние и на развитие французского виолончельного искусства. Великие музыканты Роде, Байо, Крейцер — ученики и почитатели Виотти — посвятили ему в своей «Школе» следующие восторженные строки: «… Этот инструмент, созданный природой, чтобы царствовать на концертах и подчиняться требованиям гения, в руках больших мастеров приобрел различнейший характер, который они пожелали ему придать. Простой и мелодичный под пальцами Корелли; гармоничный, нежный, полной грации под смычком Тартини; приятный и чистый у Гавинье; грандиозный и величавый у Пуньяни; полный огня, полный смелости, патетический, великий в руках Виотти, он достиг совершенства, чтобы выражать страсти с энергией и с тем благородством, которые обеспечивают ему место, им занимаемое, и объясняют власть, которую он имеет над душой».

Джованни-Баггиста Виотти родился 23 мая 1753 года в местечке Фонтанетто, близ Крешентино Пьемонтского округа. Первые уроки музыки сын получил у отца-кузнеца, умевшего играть на валторне. Музыкальные способности мальчика обнаружились еще в восьмилетнем возрасте. Джованни стал самостоятельно учиться играть на скрипке, которую отец купил ему на ярмарке.

В 1766 году юный музыкант направился в Турин. Некто флейтист Павиа представил его епископу Стромбийскому. Епископ помог Виотти, пристроив его к одному маркизу, искавшему «компаньона по учению» для своего сына. Маркиз же направил Виотти для обучения к прославленному Пуньяни.

За время обучения у Пуньяни Виотти превратился в мастера. Юный скрипач полюбился учителю, и как только тот оказался достаточно подготовленным, Пуньяни взял его в 1780 году в концертную поездку по городам Европы.

До той поры с 1775 года Виотти работал в оркестре Туринской придворной капеллы. Музыкант с неизменным и всевозраставшим успехом гастролировал в Женеве, Берне, Дрездене, Берлине, Петербурге. В России, впрочем, публичных выступлений он не дал, сыграв лишь при царском дворе.

В 1781 году Виотти приехал в Париж, будучи уже широко известным скрипачом. До революции он выполнял обязанности придворного музыканта сперва у принца Гаменэ, затем принца Субиза и, наконец, у Марии Антуанетты.

После первого выступления перед Марией Антуанеттой в 1784 году «я решил, — пишет Виотти, — не выступать больше перед публикой и всецело посвятить себя служению этой монархине. В награду она выхлопотала мне, во время пребывания у власти министра Колонна, пенсию в размере 150 фунтов стерлингов…»

Вместе с тем в биографии Виотти много фактов, говорящих о его артистической гордости, не позволявшей преклоняться перед сильными мира сего. Например, Файоль пишет: «Королева Франции Мария Антуанетта пожелала, чтобы Виотти явился в Версаль. Наступил день концерта. Пришли все придворные, и концерт начался. Первые же такты соло вызвали огромное внимание, как вдруг в соседнем помещении раздался крик: „Место монсиньору графу д'Артуа!“. Среди последовавшей сумятицы Виотти взял скрипку в руку и вышел, оставив весь двор, к большому

смущению присутствующих».

А вот еще случай, тоже рассказанный Файолем. Он любопытен проявлением гордости уже иного рода — человека «третьего сословия». В 1790 году, в одном из парижских домов на пятом этаже жил некий депутат Национального собрания, друг Виотти. Знаменитый скрипач согласился дать у него на дому концерт. Заметим, что аристократы жили исключительно в нижних этажах зданий. Когда Виотти узнал, что на его концерт приглашены несколько аристократов и великосветских дам, он сказал: «Довольно мы опускались до них, пусть они теперь поднимутся до нас».

15 марта 1782 года Виотти впервые предстал перед парижской публикой на открытом концерте в «Concert spiriuel» («Духовный концерт»), в самом крупном и всемирно известном концертном зале. Директор «Concert spiriuel» Легро в записи от 24 марта 1782 года утверждал, что «концертом, состоявшимся в воскресенье, Виотти укрепил ту большую славу, которую он уже приобрел во Франции».

В зените славы Виотти вдруг перестал выступать на публичных концертах. Эймар, автор «Анекдотов о Виотти», объясняет этот факт тем, что скрипач относился с презрением к аплодисментам публики, мало смыслящей в музыке. На самом деле это объяснялось обязанностями придворного музыканта Марии Антуанетты.

Не в лучшее время, в самый канун революции, в 1789 году граф Прованский, брат короля, и Леонард Отье, парикмахер Марии Антуанетты, организовали «Театр брата короля». Директорами его стали Мартини и Виотти. Виотти отчего-то всегда стремился ко всякого рода организаторской деятельности. И неизменно она оканчивалась для него плачевно.

Центром нового театра стала итальянская оперная труппа, за которую Виотти взялся с великим энтузиазмом. Однако революция положила конец театру. Мартини «в наиболее бурный момент революции принужден был даже скрываться, чтобы дать забыть свои связи с двором». Виотти было не легче: «Поместив почти все, что у меня было, в антрепризу Итальянского театра, я испытал ужасный страх при приближении этого страшного потока. Сколько у меня было хлопот и на какие мне пришлось пускаться сделки, чтобы выпутаться из затруднительного положения!» — вспоминает Виотти в автобиографии, цитируемой Е. Герон-Алленом.

После закрытия театра в 1791 году Виотти решает покинуть Францию. Накануне ареста королевского семейства он бежал из Парижа в Лондон. В столицу Англии, где его ждал радушный прием, музыкант попал в июле 1792 года. В июле следущего года Виотти выехал в Италию в связи со смертью матери и чтобы позаботиться о братьях, бывших еще детьми. До возвращения на острова в 1794 году скрипач побывал также в Швейцарии, Германии, Фландрии.

В 1794–1795 годах в Лондоне Виотти ведет напряженную концертную деятельность. Он выступает почти во всех концертах, организованных известным немецким скрипачом Иоганном Петером Саломоном, концерты которого пользовались огромной популярностью.

Виотти конечно же не мог не втянуться в организаторскую деятельность. Он участвует в управлении Королевским театром, взяв на себя дела Итальянской оперы. После ухода В. Крамера с должности директора Королевского театра Виотти становится его преемником.

В 1798 году ему весьма неожиданно предъявили полицейское обвинение во враждебных замыслах против Директории, пришедшей на смену революционному Конвенту, и в том, что он находился в связи с некоторыми из вождей французской революции. Музыканту дали сутки на то, чтобы покинуть страну.

Виотти обосновался неподалеку от Гамбурга. В течение трех лет он сочинял музыку, переписывался с одной из своих самых близких английских приятельниц — Чиннери. Он также занимался с Фридрихом Вильгельмом Пиксисом, впоследствии известным чешским скрипачом и педагогом.

В 1801 году Виотти, получив разрешение, возвращается в Лондон. Не имея возможности заняться музыкой, он по совету Чиннери занялся… виноторговлей. Это был очередной неразумный шаг. Виотти довольно быстро разорился. Из завещания Виотти, датированного 13 марта 1822 года, следует, что он так и не рассчитался с долгами, которые у него образовались в связи со злосчастной торговлей. Он писал, что душа его разрывается на части от сознания, что он умирает, не возместя долга Чиннери в размере 24 000 франков, которые она ему ссудила на виноторговлю. «Если я умру, не выплатив этого долга, я прошу распродать все, что только у меня найдется, реализовать это и отослать Чиннери и ее наследникам».

В 1802 году Виотти возвращается к музыкальной деятельности. Из своей резиденции в Лондоне скрипач порою выезжает в Париж, где его игра по-прежнему вызывает восхищение.

О жизни Виотти в Лондоне с 1803 по 1813 год известно немного. В 1813 году музыкант вместе с Клементи принимает деятельное участие в организации Лондонского филармонического общества. На открытии общества 8 марта 1813 года дирижировал Саломон, а Виотти играл в оркестре.

Нарастающие финансовые трудности заставили Виотти в 1819 году перебраться в Париж. Здесь с помощью своего старого покровителя графа Прованского, ставшего теперь королем Франции под именем Людовика XVIII, он получил должность директора Итальянского оперного театра.

Увы, в очередной раз Виотти не повезло. 13 февраля 1820 года в театре был убит герцог Беррийский, что стало причиной его закрытия. После этого Итальянская опера кочевала из одного помещения в другое, стабильным оставалось только бедное, жалкое существование. Весной 1822 года, вконец измученный неудачами, Виотти возвращается в Лондон. Здоровье Виотти быстро ухудшается, и 3 марта 1824 года он скончался в доме Каролины Чиннери.

«Виотти был великим скрипачом, — отмечает Л.Н. Раабен. — Его исполнительство — высшее выражение стиля музыкального классицизма: игра отличалась исключительным благородством, патетической возвышенностью, большой энергией, огнем и вместе с тем строгой простотой; ей были присущи интеллектуализм, особенная мужественность и ораторская приподнятость. Виотти обладал мощным звуком. Мужественная строгость исполнения подчеркивалась умеренной, сдержанной вибрацией».

«В его исполнении было нечто до такой степени величавое, вдохновенное, что даже самые искусные артисты стушевывались перед ним и казались посредственными», — пишет Герон-Аллен, цитируя слова Миеля.

Наибольшую известность из композиторского наследия Виотти в двести сочинений приобрели скрипичные концерты. Им написано 29 концертов для скрипки с оркестром. Кроме того, среди сочинений Виотти 10 концертов для фортепиано, 12 сонат для скрипки с фортепиано, множество скрипичных дуэтов, 30 трио для двух скрипок и контрабаса, 7 сборников струнных квартетов и 6 квартетов на народные мелодии. Хотя педагогическая деятельность никогда не была главной в жизни маэстро, он воспитал немало выдающихся скрипачей: Пьер Роде, Ф. Пиксис, Альдэ, Ваше, Картье, Лабарр, Либон, Мори, Пиото, Роберехт.

Сохранилось несколько изображений Виотти. Наиболее известен его портрет, написанный в 1803 году французской художницей Елизаветой Лебрен. Герон-Аллен так описывает его наружность: «Природа щедро наградила Виотти как в физическом, так и в духовном отношении. Величавая, мужественная голова, лицо, хотя и не обладавшее совершенной правильностью черт, было выразительно, приятно, излучало свет. Фигура его была очень пропорциональна и изящна, манеры — отличные, разговор оживленный и утонченный; он был искусным рассказчиком и в его передаче событие как бы вновь оживало. Несмотря на атмосферу разложения, в которой жил Виотти при французском дворе, он никогда не утрачивал своей ясной доброты и честной

неустрашимости…»

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ /1756-1791/

П. И. Чайковский писал в одном из своих дневников: «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота досягала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он. В Моцарте я люблю все, ибо мы любим все в человеке, которого мы любим действительно».

Если, по примеру Гете, считать, что великие люди своим дарованием и интеллектом обязаны матери, то в случае с Моцартом дело обстоит не так, ибо «Мария Анна Моцартова» ни в каком отношении не возвышается над средним уровнем способностей своего пола. Единственной яркой, перешедшей к сыну чертой ее натуры является истинно зальцбургская склонность к грубовато-комическому.

Отец его — Леопольд Моцарт, родом из немецкого города Аугсбурга, был скрипачом, органистом, педагогом и композитором. Школа скрипичной игры, изданная Леопольдом Моцартом, пользовалась популярностью не только в Австрии и Германии, но и в других странах, в том числе и в России. Работал он в качестве придворного музыканта и камердинера у зальцбургского вельможи графа Турн, а затем (с начала сороковых годов XVIII века) оступил скрипачом в дворцовый оркестр зальцбургского архиепископа. Из семи детей от этого брака остались живы только двое: дочь Мария Анна, родившаяся 30 июля 1751 года, которую в семье называли Наннерль, и сын Вольфганг, появившийся на свет 27 января 1756 года. Его рождение едва не стоило матери жизни; лишь спустя продолжительное время она смогла оправиться от слабости, внушавшей опасения за ее жизнь.

Дочь проявила столь несомненный музыкальный талант, что отец рано начал заниматься с нею на клавире. Это произвело большое впечатление на мальчугана, которому было что-то около трех лет. Он также усаживался у клавира и мог подолгу развлекаться подбиранием терций. Найдя их, он с радостью повторял созвучия.

Он запоминал отдельные места музыкальных пьес, которые слышал. Ему было четыре года, когда отец, как бы затевая веселую игру, начал разучивать с ним на клавире некоторые менуэты и другие пьесы. За короткий срок он научился играть их с совершеннейшей чистотой и в строжайшем ритме. Вскоре в нем пробудилось стремление к самостоятельному творчеству. Пяти лет Вольфганг сочинял маленькие пьесы, которые проигрывал своему отцу с просьбой записать их на бумаге.

К шести годам маленький музыкант исполнял сложные виртуозные произведения. Родителям не приходилось упрашивать сына сесть за инструмент. Наоборот, они уговаривали его прекратить занятия, чтобы он не переутомился.

За это же время, незаметно даже для отца, мальчик овладел игрой на скрипке и органе. Отец и его друзья не переставали удивляться такому невероятно быстрому развитию ребенка.

Леопольд Моцарт не хотел, чтобы жизнь Вольфганга была такой же тяжелой и однообразной, как и его собственная. Ведь, несмотря на его многолетнюю непосильную работу, семья Моцартов вела скромный образ жизни, часто не могла расплатиться с долгами. Стесняло и ограничивало возможности Леопольда Моцарта его зависимое положение придворного музыканта. Поэтому так рано созревший талант сына дал надежду устроить его жизнь по-иному — более интересно и обеспеченно.

Отец решает везти мальчика с его талантливой сестрой в концертное путешествие. Шестилетний музыкант отправляется завоевывать мир!

Семья Моцартов посетила сперва Мюнхен, Вену, а затем крупнейшие города Европы: Париж, Лондон. В Лондоне Вольфганг близко познакомился с известным музыкантом Иоганном Христианом Бахом — младшим сыном великого композитора Иоганна Себастьяна Баха. Несмотря на разницу в возрасте, Бах вел с ним длительные беседы о музыке, знакомил со своими произведениями и с творчеством великих мастеров настоящего и прошлого, играл с Моцартом в четыре руки; кроме того, оба они импровизировали.

Более года с лишним прожила семья Моцарта в Лондоне, за это время дети дали много концертов, как для широкой публики, так и при королевском дворе. Но этим концертные триумфы не завершились. Получив приглашение из Голландии, Моцарты посетили Гаагу, Амстердам и другие города. Девять месяцев они провели в Голландии. За это время Моцарт написал много новых произведений; среди них одна симфония, шесть сонат для клавесина и скрипки, сборник клавесинных каприччио.

Программа Вольфганга поражала своим разнообразием и трудностью. Маленький виртуоз играл на клавесине один и в четыре руки с сестрой. Не менее сложные произведения он исполнял на скрипке и органе. Импровизировал (одновременно сочинял и исполнял) на заданную мелодию, аккомпанировал певцам незнакомые ему произведения. Вольфганга называли чудом XVIII века.

Занимала знатную публику и внешность маленького виртуоза. Мальчик был мал ростом, худенький, бледный. Одетый в тяжелый, расшитый золотом придворный костюм, в завитом и напудренном парике, как того требовала мода, он походил на куклу. Ради забавы слушатели заставляли ребенка играть по клавишам, закрытым полотенцем или платком, исполнять трудные пассажи одним пальцем. Любимым развлечением публики была проверка его тончайшего слуха. Вольфганг улавливал разницу между интервалами в одну восьмую тона, определял высоту звука, взятого на любом инструменте или звучащем предмете.

Все это было очень утомительно, тем более что концерты в то время длились по четыре, пять часов. Несмотря на это, отец старался продолжать образование своего сына. Он знакомил его с лучшими произведениями музыкантов того времени, водил на концерты, в оперу, занимался с ним композицией. В Париже Вольфганг написал свои первые сонаты для скрипки с фортепиано, а в Лондоне — симфонии, исполнение которых придало его концертам еще большую славу. Маленький виртуоз и композитор окончательно покорил Европу. Прославленная, счастливая, но уставшая семья Моцартов возвратилась в родной Зальцбург. Это был 1766 год.

Но долгожданный отдых длился недолго. Леопольд Моцарт хотел закрепить блестящий успех сына и стал готовить его к новым выступлениям. Начались усиленные занятия композицией, работа над концертными программами.

Отец решил везти Вольфганга в Италию. Он был уверен, что, покорив своим необыкновенным талантом итальянцев, его сын завоюет себе достойное место в жизни. Моцарты, на этот раз вдвоем, отправились в Италию, на родину оперы.

За три года (1770–1773) отец с сыном посетили крупнейшие города этой страны — Рим, Милан, Неаполь, Венецию, Флоренцию. Второй раз в своей жизни Вольфганг, теперь уже четырнадцатилетний музыкант, переживал триумф. Концерты юного Моцарта проходили с потрясающим успехом. Поражали сложность и разнообразие этих выступлений. Вновь он выступал как клавесинист-виртуоз (особенно изумляла всех необычайная подвижность его левой руки) и аккомпаниатор, как скрипач й органист. Кроме того, Моцарт играл на органе в церквях, монастырях, соборах. Его концерты собирали такое огромное число слушателей, что к месту концертов ему помогали прокладывать дорогу силой. К этому прибавились выступления в качестве дирижера, певца-импровизатора. Программа концертов бывала зачастую целиком

составлена из произведений самого исполнителя.

Поразили итальянцев и фантастически тонкий слух Вольфганга, его гениальная память. Находясь в Риме в Сикстинской капелле во время исполнения многоголосного хорового произведения, Моцарт запомнил его и, придя дамой, записал. Произведение это считалось собственностью церкви и исполнялось всего два раза в год. Выносить ноты из церкви или переписывать их запрещалось под страхом тяжелого наказания. Но перед чудесным музыкантом отступила и церковь: ведь Моцарт не выносил нот и не списывал их, он только запомнил их.

Избрание Вольфганга в члены Болонской академии было еще более необычным фактом.

Его недолгие занятия с известным итальянским теоретиком и композитором падре Мартини привели к поразительным результатам. За полчаса гениальный мальчик написал очень трудное многоголосное сочинение. Впервые в истории Академии ее членом стал такой юный композитор. Талант Моцарта одержал еще одну блестящую победу.

За время пребывания в Италии Моцарт значительно расширил и обогатил свои знания.

Сильное впечатление оставили у восприимчивого мальчика произведения знаменитых итальянских композиторов, живописцев, скульпторов. Особенно часто он посещал оперы, концерты, народные празднества, тщательно изучал манеру итальянского пения, инструментальную и вокальную музыку.

Успехи Вольфганга превзошли все ожидания отца. Вот теперь-то, казалось ему, он устроит судьбу своего сына, надежно обеспечит его существование. Его сын не будет вести скучную жизнь провинциального музыканта в Зальцбурге, где нет даже оперного театра, где музыкальные интересы так ограничены.

Но этим надеждам не суждено было осуществиться. Все попытки молодого музыканта, имя которого было у всех на устах, найти работу в Италии оказались безуспешны. Гениального юношу, как когда-то и чудо-ребенка, никто из важной и всесильной знати не сумел оценить по-настоящему. Итальянцев настораживала самобытность дарования Моцарта, серьезность и вдумчивость его музыки, отступление от укоренившихся вкусов. Приходилось возвращаться домой, в унылую будничную обстановку. Только что пережитая слава делала обратный путь еще более безрадостным. Забава надоела, увлечение прошло. Моцарт был скоро забыт. В Италии он уже больше никогда не был. Трудное, но счастливое детство и юность кончились.

Началась жизнь, полная творческих свершений и несбывшихся надежд.

Родной город встретил прославленных путешественников неприветливо. К этому времени старый князь, относившийся снисходительно к долгим отлучкам Моцартов, умер. Новый правитель Зальцбурга граф Колоредо оказался властным и жестоким человеком. В юном музыканте, которого он назначил дирижером своего оркестра, граф сразу почувствовал независимость мыслей, нетерпимость к грубому обращению.

Поэтому он пользовался любым поводом, чтобы сильно обидеть юношу. От своих слуг, кем был в его глазах Моцарт, Колоредо требовал полного подчинения. Старый Моцарт, видя безвыходность положения, уговаривал сына смириться и покориться. Вольфганг не мог этого сделать. Положение слуги его оскорбляло.

С величайшим трудом получив отпуск, Вольфганг едет вместе с матерью в Париж. Ему уже 22 года. Неужели и во Франции не захотят вспомнить чудо-ребенка? Тем более за эти годы так вырос и окреп его талант.

Но и в Париже не нашлось места для Моцарта. Его попытки устроить концерт или получить заказ на оперу остались без результата. Он жил в скромном номере гостиницы и добывал жизни, давая за гроши уроки музыки. В довершение ко всему, не перенеся лишений, заболела и умерла его мать. Моцарт был в отчаянии. Впереди его ожидало еще большее одиночество и ненавистная служба в Зальцбурге.

В 1775–1777 годах Моцарт снова жил в Зальцбурге. Унизительное положение музыканта-слуги делало жизнь Моцарта невыносимой. Граф Колоредо запрещал ему даже выступать в концертах без своего разрешения. Чтобы еще больше унизить всемирно известного музыканта, он заставлял его обедать вместе со слугами в людской, где композитор должен был сидеть выше лакеев, но ниже поваров. А в это время в Мюнхене с успехом шла новая опера Моцарта «Идоменей, царь Крита».

Это окончательно утвердило Моцарта в его давнишнем стремлении не возвращаться к зависимому положению придворного музыканта. Терпению Моцарта пришел конец, ничто не могло поколебать его твердого решения ценой потери материального благополучия покончить со своей службой. Он подал письменное заявление об увольнении. Архиепископ не только ответил отказом, но и встретил Моцарта потоком ругательств и оскорблений. Моцарт вторично принес заявление: когда он пришел за ответом, оберкамергер архиепископа граф Арко вытолкнул его за дверь. После этого Моцарт в течение нескольких дней был близок к душевному расстройству. Придя в себя, он решил не возвращаться в Зальцбург, а остаться в Вене. В 1781 году Моцарт поселился в Вене, где и прожил до конца своих дней. «Счастье мое начинается только теперь», — писал он отцу. Так началось последнее десятилетие жизни Моцарта, годы наивысшего расцвета его таланта.

Вскоре композитор женился. Семейная жизнь Моцарта сложилась в основном счастливо. Его женой стала Констанца Вебер. Констанца была веселой, жизнерадостной, привлекательной девушкой. Дружеские отношения Вольфганга и Констанцы быстро перешли во взаимную любовь. Чувство Моцарта подогревалось совпадением имени его невесты с именем главной героини оперы, над которой он работал в этот период. Однако их желание соединиться встретило препятствие со стороны отца Моцарта и матери Констанцы. Моцарт в августе 1782 года был вынужден увезти невесту из дома матери и тайно с ней обвенчаться.

Десять последних лет жизни Моцарта в Вене были вершиной его творческих завоеваний в основном в качестве композитора. Хотя, не имея ни постоянного заработка, ни поддержки со стороны родных и близких, потеряв былые связи, он вынужден выступать как музыкант.

Перенапряженность в работе, постоянные материальные невзгоды угнетали, приводили в отчаяние великого музыканта и постепенно подтачивали его организм. Чтобы облегчить свое положение, Моцарт предпринимал очередные концертные поездки. Но они приносили ему мало дохода.

Скончался Моцарт в ночь с 4 на 5 декабря 1791 года (на тридцать шестом году жизни). Причина смерти Моцарта до сих пор является предметом споров. Знаменитая легенда об отравлении Моцарта композитором Сальери и сейчас поддерживается некоторыми музыковедами. Но документальные доказательства этой версии отсутствуют.

Похороны Моцарта проходили при трагических обстоятельствах. Из-за отсутствия материальных средств у его осиротевшей семьи великий композитор был похоронен не в отдельной, а в общей могиле. Точное место погребения до сих пор неизвестно. Знаменитая клавесинистка Ванда Ландовска писала: «Если существует красота особой музыкальной утонченности, которая была превратно истолкована, то это красота Моцарта.

Моцарт ненавидел любые разрушительные преувеличения, всяческую натужливость и фейерверки. Знаменитая своей восхитительной простотой, своей волнующей и глубокой экспрессией, игра Моцарта одерживала верх даже над искусством Клементи, его грозного соперника».

РОДОЛЬФ КРЕЙЦЕР
/1766-1831/

Имя Родольфа Крейцера известно как музыкантам, так и литераторам. Первым — главным образом, по названию одной из лучших скрипичных сонат Бетховена, вторым — по знаменитой повести Льва Николаевича Толстого. Однако при жизни Крейцер пользовался всесветной славой как крупнейший представитель французской классической скрипичной школы.

Крейцер родился в Версале 16 ноября 1766 года. Его отец, родом из Германии, зарабатывал на жизнь игрой в придворном оркестре и был рад, что сможет в будущем передать свое ремесло сыну, у которого очень рано обнаружились незаурядные музыкальные способности. Видя, однако, что для обучения мальчика собственных знаний не хватает, он счел благора-зумным вверить его судьбу Я.А. Стамицу — опытному чешскому скрипачу, приехавшему в 1772 году в Париж из Мангеймской капеллы, в те времена лучшей в Европе. Стамиц был коллегой отца Родольфа по капелле Марии Антуанетты.

Увлеченность музыкой, работа с талантливым педагогом дали блестящие результаты — в возрасте тринадцати лет Родольф с большим успехом дебютировал в наиболее престижных «Духовных концертах» в Париже.

Когда Родольфу было шестнадцать лет, Мария Антуанетта пригласила его в Трианон на концерт в свои апартаменты. Она оказалась очарованной игрой юного музыканта. После того как Крейцер вскоре потерял в течение двух дней своих родителей, Мария Антуанетта пришла ему на помощь, предоставив место отца в своей придворной капелле.

В 1882 году во французскую столицу приехал уже хорошо известный в Европе скрипач Виотти, оказавший большое влияние на Крейцера, деятельной натуре которого нужно было утвердиться в правильности избранного пути. Приняв искусство Виотти за эталон, к тому же общаясь с этим музыкантом по службе, Крейцер стал быстро развиваться как артист.

Его смычок обретает смелость, игра — размах и виртуозный блеск. Новые скрипичные концерты Крейцера наполняются маршевыми ритмами, героическими призывными интонациями, виртуозными пассажами-восклицаниями. Крейцер быстро вошел в созвездие лучших скрипачей Европы. Его славе способствовали успешные выступления в крупнейших городах Франции, Италии, Голландии, Германии, Австрии.

В 1796 году вслед за победоносной армией молодого Бонапарта Крейцер едет в Италию. Он дает концерты в Милане, Флоренции, Венеции, Генуе. Затем Крейцер переправился в Германию и, посетив по дороге Гамбург, через Голландию возвратился в Париж. Он прибыл как раз к открытию консерватории. Саррет, назначенный директором, немедленно пригласил Крейцера, который, наряду с Гавинье, Роде и Байо, стал одним из ведущих профессоров консерватории.

Продолжается сближение музы-канта с бонапартистскими кругами. Когда в 1798 году встрия согласилась на позорный мир с Францией, Крейцер сопровождал в Вену генерала Бернадотта, назначенного туда в качестве посла.

Находясь в Вене, своей игрой он произвел сильное впечатление на Бетховена. Из одного из писем Бетховена известно, что с Крейцером он познакомился и встречался в Вене неоднократно. Письмо связано с посвящением Крейцеру знаменитой сонаты, написанной в 1803 году. Первоначально Бетховен намеревался посвятить ее скрипачу-виртуозу мулату Бреджтоуэру, пользовавшемуся в начале XIX столетия в Вене большой популярностью. Но чисто виртуозное мастерство мулата, видимо, не удовлетворило композитора, и он посвятил произведение Крейцеру. «Крейцер — хороший, милый человек, — писал Бетховен, — доставивший мне много удовольствия во время его пребывания в Вене. Его естественность и отсутствие претензий мне

милее, чем лишенный внутреннего содержания внешний лоск большинства виртуозов».

Работая бок о бок с Э. Мегюлем, Л. Керубини, Ж. Лесюэром и другими композиторами революционного Парижа, Крейцер начал создавать оперы, написав их в итоге более сорока.

Однако Крейцера ценили не столько за политические убеждения, сколько за талант художника, артиста, музыканта. Крейцер был великим скрипачом. «Он не обладал элегантностью, шармом и чистотой стиля Роде, совершенством механизма и глубиной Байо, но ему были свойственны живость и страстность чувства, соединенные с полнейшей чистотой интонации», — пишет Лавуа. Более конкретное определение дает Гербер: «Манера игры Крейцера совершенно своеобразна. Труднейшие пассажи Allegro он исполняет чрезвычайно ясно, чисто, сильными акцентами и крупным штрихом. Выдающимся мастером своего дела он является и в Адажио».

Н. Кириллов приводит следующие строки из «Немецкой музыкальной газеты» за 1800 год об исполнении Крейцером и Роде концертной симфонии для двух скрипок: «Крейцер вступил в состязание с Роде, и оба музыканта дали случай любителям видеть интересную битву в симфонии с концертными соло двух скрипок, которую Крейцер сочинил для этого случая. Тут мне было видно, что талант Крейцера был плодом долгого изучения и неослабной напряженности; искусство же Роде казалось прирожденным ему. Короче, между всеми виртуозами на скрипке, которых слышали в этом году в Париже, Крейцер пока единственный, которого можно поставить наряду с Роде».

Фетис подробно характеризует исполнительский стиль Крейцера: «Как скрипач Крейцер занимал особое место во французской школе, где он блистал наряду с Роде и Байо, и не потому, что уступал в обаянии и чи-стоте первому из этих артистов, или в глубине чувств и удивительной подвижности техники второму, но потому, что так же как в композициях, в своем таланте инструменталиста более следовал интуиции, чем школе. Эта интуиция, богатая и полная живости, придавала его исполнению оригинальность выражения и вызывала такое эмоциональное воздействие на аудиторию, которого ни один из слушателей не мог избежать. Он обладал могучим звуком, чистейшей интонацией, а его манера фразировки увлекала своей горячностью».

Без искусства камер-виртуоза не могли обойтись ни Наполеон, ни Людовик XVIII. В 1802 году Крейцер назначается первым скрипачом инструментальной капеллы Бонапарта. После провозглашения Наполеона императором скрипач становится его личным камер-музыкантом.

Вместе со своими коллегами профессорами Байо и Роде Крейцер был одним из авторов «Школы Парижской консерватории», изданной в 1802 году. Здесь были изложены самые передовые для того времени взгляды на исполнительство и художественное развитие учащегося. Именно для этого пособия Крейцер и создал свои знаменитые этюды, которые великий польский скрипач Г. Венявский называл «наша Библия».

После отъезда Роде в Россию в 1803 году Крейцер занимает его место солиста оркестра в Гранд-Опера. В 1816 году к этим обязанностям прибавляются функции второго концертмейстера. В 1817 году Крейцер становится директором оркестра.

Крейцер проявляет себя и как талантливый педагог. Среди его учеников немало выдающихся виртуозов Франции во главе с Ш.Ф. Лафоном. А один из учеников Крейцера Л.Ж. Массар стал со временем его преемником в качестве профессора консерватории, воспитав таких учеников, как Венявский, Ондржичек и Крейслер.

За выдающиеся заслуги в развитии французской национальной музыкальной культуры Крейцера в 1824 году наградили орденом Почетного легиона. Довольно скоро тяжелый перелом руки заставил его навсегда оставить исполнительскую деятельность. Последние свои годы, до той поры пока его не разбил паралич, Крейцер целиком посвятил дирижированию и

композиции. Композитора пытались вылечить в Швейцарии, надеясь на целебный климат. Но все оказалось напрасным. Крейцер умер 6 января 1831 года в Женеве.

Сведения о Крейцере как о человеке противоречивы. Г. Берлиоз, соприкасавшийся с ним неоднократно, рисует его отнюдь не с выгодной стороны. В «Мемуарах» Берлиоза читаем: «Главным музыкальным дирижером Оперы был тогда Родольф Крейцер; в этом театре должны были вскоре состояться духовные концерты страстной недели; и включение в их программу моей сцены зависело от Крейцера, и я отправился к нему с просьбой. Надо добавить, что мой визит к Крейцеру был подготовлен письмом от господина де Лярошфуко, главного инспектора изящных искусств… Больше того, Лесюэр на словах горячо поддержал меня перед своим собратом. Словом, было на что надеяться.

Однако моя иллюзия была непродолжительной. Крейцер, этот великий артист, автор „Смерти Авеля“ (прекрасного произведения, по поводу которого несколько месяцев тому назад я, полный энтузиазма, написал ему подлинный дифирамб), Крейцер, казавшийся мне таким добрым, которого я почитал как своего учителя, потому что восхищался им, принял меня невежливо, самым пренебрежительным образом. Он едва ответил на мой поклон; не глядя на меня, бросил через плечо такие слова: — Мой дорогой друг (он был со мной незнаком), — мы не можем исполнять в духовных концертах новые сочинения. У нас нет времени разучивать их; Лесюэр это хорошо знает.

Я ушел с тяжелым сердцем. В ближайшее воскресенье между Лесюэром и Крейцером произошло объяснение в королевской капелле, где последний был простым скрипачом.

Под давлением моего учителя он ответил, не скрывая досады:

— Ах, черт возьми! Что же станет с нами, если мы будем помогать так молодым людям?..

Надо отдать ему должное, он был откровенен».

БЕРНАРД РОМБЕРГ /1767-1841/

«Исполнительское дарование Ромберга, по достоинству оцененное слушателями европейских стран во время его многочисленных концертных поездок и сочетавшееся с незаурядным композиторским талантом, позволяет ряду исследователей сравниватьего с такими выдающимися представителями смычкового искусства, как Виотти, Шпор и Паганини, — пишет Л.С. Гинзбург. — Не будет преувеличением сказать, что в истории виолончельного искусства имя Бернарда Ромберга ознаменовало целую эпоху, для которой характерен переход от классического стиля к романтическому и одновременно яркое развитие виолончельной виртуозности. Влияние Ромберга на дальнейшее развитие этой области искусства огромно, а педагогическая ценность его виолончельных концертов сохранилась до настоящего времени.

Значение Б. Ромберга заключается, прежде всего, несомненно, в его концертной деятельности, которая на протяжении более полустолетия являлась образцом виртуозного исполнительского мастерства во всех европейских странах».

Яркое представление об артистической личности немецкого виолончелиста дает знаменитый современник писатель-романтик Э.Т.А. Гофман: «Когда я говорю о высоком совершенстве, достигнутом в настоящее время инструментальной музыкой, кто другой может прийти мне на ум, как не славный мастер, которого я к своей искренней радости застал здесь после его длительного отсутствия… Бернард Ромберг здесь. Я убедился в том, что он действительно снова наш, увидев афиши его концерта… Он играл также во многих других концертах, но я его смог увидеть и услышать только в этом, где в фокусе всего был он сам. Я умышленно говорю увидеть и услышать. Общее страстное желание в концерте не только слышать, но и видеть… безусловно возникает не из праздного любопытства: лучше слышат, когда видят; тайное сродство света и звука становится явным; оба — свет и звук — сливаются в единую форму, и таким образом солист становится звучащей мелодией!

Это звучит странно, я с этим согласен, но посмотри и послушай нашего божественного Бернарда, только тогда ты по-настоящему поймешь, что я думаю, и не упрекнешь меня в глупой эксцентричности. Полная свободы игра, безусловное господство над инструментом, приводящее к тому, что исчезает всякая борьба с этим механическим средством выражения, а инструмент становится непосредственным, свободным органом чувства. Это же, пожалуй, высшая цель, к которой стремится артист-исполнитель; и кто этой цели в большей мере достиг, чем Ромберг! Он властвует над своим инструментом или, скорее, инструмент со всей его силой и грацией, со всем его редким богатством звука настолько становится частью артиста, что как бы сам, без всякой затраты механической силы передает все, что чувствует душа. Немалую роль при этом играет то, что Ромберг никогда не имеет перед собой нот и, сидя свободно перед слушателями, играет все наизусть. Ты не можешь себе представить, какое впечатление это на меня произвело».

Бернард Генрих Ромберг родился 11 ноября 1767 года в городке Динклаге близ Мюнстера в семье музыканта Антона Ромберга. Детство Бернард провел в Мюнстере, здесь его отец, превосходный фаготист, игралв капелле кафедрального собора. Именно от отца, игравшего и на виолончели, мальчик получил первые уроки.

В семь лет Бернард выступил публично в Мюнстере вместе со своим ровесником, двоюродным братом скрипачом Андреасом Ромбергом. В течение ряда последующих лет юные музыканты с успехом концертировали в Голландии (1776), Франкфурте-на-Майне (1882), Париже (1784–1785). Успех, сопровождавший их выступление в одном из салонов,

способствовал приглашению музыкантов в «Concerts Spirituels». Братья привели в восхищение известного французского музыканта Ф.А. Филидора, который познакомил их с Дж. Б. Виотти и предоставил им возможность послушать этого знаменитого скрипача.

Вернувшись в Мюнстер, Бернард посвятил себя усердным занятиям на виолончели. В то время они с Андреасом играли в мюнстерском придворном оркестре. Проезжавший в 1790 году через Мюнстер кельнский курфюрст, услышав игру музыкантов, пригласил их в Боннскую капеллу. Состав капеллы был поистине замечательным: чешский флейтист и теоретик музыки Антонин Рейха, органист Христиан Готлиб Нефе и начинавший свой творческий путь Людвиг ван Бетховен, игравший там на органе и на альте.

В 1791 году К.Л. Юнкер написал: «В г-не Ромберге-младшем соединяется необыкновенная техниках и прелестное исполнение. Игра его при этом ясней и определенней, чем у других виолончелистов. Тон, извлекаемый им из инструмента… необычайно силен, тверд и энергичен… главным достоинством его игры следовало бы считать исполнение Allegro, при исключительно быстром темпе которого интонация остается безукоризненной. Но это, в конце концов, лишь механический навык; знаток имеет другой критерий при оценке виртуоза: это — манера интерпретации, совершенство выразительности или осмысленность и прочувствованность исполнения. И здесь знаток изберет выразительное, как бы говорящее Adagio исполнителя. Невозможно глубже проникнуть в тончайшие нюансы чувства, расцветить их различными оттенками, невозможно точнее найти те своеобразные звуки, с помощью которых чувства эти действуют прямо на сердце, как это удается сделать г-ну Ромбергу в Adagio».

Покинув в 1793 году Бонн, Ромберг переехал в Гамбург, где стал концертмейстером группы виолончелей в театре Шредера. Еще через три года Бернард отправился с братом в Италию.

В последние годы XVIII столетия Ромберг побывал в Вене, Гамбурге, в Лондоне, Португалии и Испании. Новый век музыкант встретил в Париже.

В это время Ромберга уже оценивают выше всех парижских светил виолончельного искусства и торжественно приглашают в консерваторию на пост профессора. «Его великолепный талант был в самом расцвете, — пишет Фетис. — Если тон Дюпора был более округл и мягок, если стиль Ламара — более деликатен и тонок, то по энергии и мощи Ромберг выказывал себя первейшим виолончелистом».

В Париже Ромберг жил в 1801–1803 годы, а затем вернулся в Гамбург. А через два года по приглашению короля Пруссии он переехал в Берлин, где стал солистом придворной капеллы. Разразившаяся Прусская война в 1806 году заставляет Ромберга покинуть Берлин. Он снова отправляется в длительное путешествие: Прага, Венгрия, различные города Германии.

К этому времени относится рецензия на его концерт, в которой известный немецкий музыкальный писатель И.Ф. Рохлиц замечал: «…Благодаря его глубокому, мужественно благородному чувству, его многостороннему, но всегда направленному лишь на достойное вкусу, благодаря его многоиспытанному, надежному и глубокому искусству… Ромберг признан всем музыкальным миром… самым совершенным из всех живущих ныне виолончелистов… Избранная аудитория со времен Моцарта не была столь восхищена никаким другим артистом, в равной мере сочинениями и игрой…»

Небольшую передышку музыкант получает в Вене. В столице Австрии Ромберг принимает в музыкальной жизни столицы Австрии самое деятельное участие. Однако так и не найдя постоянной работы, он через Силезию и Польшу направляется в Россию. В конце 1808 года Ромберг добирается до Петербурга, несколько лет живет в Москве, попеременно концертируя в обеих столицах, совершая гастрольные поездки по югу России и Прибалтике.

Любители музыки встретили его восторженно. Вот один из отзывов 1811 года: «Концерт,

данный вчера в Филармоническом зале славным виолончелистом Ромбергом, доставил здешним любителям музыки величайшее удовольствие. Многочисленное собрание и всеобщее одобрение доказывали, что публика наша несравненному дарованию сего редкого художника отдаст полную справедливость».

В Москве совершилось важное событие в личной жизни Ромберга — у него родился сын Карл. Он также стал виолончелистом и несколько лет прослужил в оркестре императорских театров в Петербурге.

Вполне возможно, что Ромберг так и остался бы в России, но нашествие Наполеона заставило его уехать. Через Швецию и Данию он добирается до Германии. Виолончелист дает концерты в Гамбурге, Бремене, некоторых городах Голландии, Бельгии 8 декабря 1813 года в Вене он участвует в первом исполнении бетховенской «Битвы Веллингтона при Виттории».

В 1815–1819 годах Ромберг служит концертмейстером оркестра берлинского придворного театра. В 1819 году музыкант переезжает в Готу, где через два года его постигает тяжелый удар — умирает горячо любимый брат Андреас.

В 1820 году состоялось состязание Ромберга с братьями Борер. Один из братьев — Максимилиан считался первоклассным виолончелистом. То было состязание классической виолончельной школы (Ромберг) со школой романтической, причем в ее виртуозно-салонной ветви. Сравнение оказалось не в пользу Борера. В Вене острили: «Ромберг играет для вечности, Борер — для салона».

В конце февраля 1822 года венский корреспондент писал: «Бернард Ромберг, герой всех виолончелистов, король всех виртуозов, праздновал в этом месяце трехкратный триумф; каждый раз зал был переполнен, каждый раз артист был вознагражден успехом, полным энтузиазма. Это поистине божественное наслаждение слушать столь совершенного мастера, когда не знаешь, чему больше удивляться — зеркально-чистому, одухотворенному тону, невыразимой легкости в преодолении всевозможных трудностей, или элегантности, оригинальности и искусной разработке его сочинений».

В тот период Ромберг концертировал вместе с сыном Карлом, игравшим на виолончели, и дочерью Бернардиной — певицей. В Вене он вновь встретился с другом юности, теперь уже знаменитым, но больным Бетховеном. Письмо Бетховена от 12 февраля 1822 года — яркая иллюстрация дружеских взаимоотношений двух великих музыкантов:

«Дорогой Ромберг! Этой ночью у меня вновь начались боли в ушах, как это часто бывает со мною в это время года. Даже твои звуки причинили бы мне сегодня только страдания. Вот почему ты меня сегодня не увидишь. Может быть, через несколько дней будет лучше, и я буду иметь возможность тогда с тобой проститься. Я еще не был у тебя вследствие отдаленности моей квартиры и множества занятий; ведь я болел целый год, и это задержало многие начатые мною работы. Да, наконец, что за церемонии между нами. Для полного успеха твоего высокого искусства желаю тебе также металлической признательности, что ныне бывает редко. Если только будет возможность, то увижу еще тебя с супругою и детьми, которым шлю сердечный привет. Прощай, великий артист, как всегда, твой Бетховен».

1825–1827 годы Ромберг жил в Москве. 18 января 1825 года здесь состоялся его концерт, на который Одоевский откликнулся большой статьей: «Что сказать о концерте Ромберга?. Там, где чувства всех сливаются в одно удивление к дарованию высокому, там умолкает голос критики… Многие из слушателей не забыли его первого приезда в Москву; тем же, которые еще не слыхали его, он был известен своею славою — и громкие укоплескания были всеобщими при появлении Ромберга Они увеличились, когда он начал играть. Слышавшие его прежде уверяли, что Ромберг совершил невозможное, еще более усовершенствовался; люди нового поколения безмолвствовали от восторга и изумления».

Не менее восторженно встретил Ромберга Петербург, куда артист выехал в марте 1825 года. «Легкость, беглость, приятность игры его, вкус, выразительность и чувство — неподражаемы», — писала «Северная пчела». В той же газете читаем, что концерт 14 марта 1825 года был принят «с энтузиазмом». «15 лет прошло с тех пор, как г. Ромберг был здесь в первый раз. После его мы слышали многих виолончелистов … но никто и близко к нему не подходит. Кажется, что пение его смычка еще более исполнено души и сладости, чем было прежде…»

Концертная деятельность Ромберга успешно продолжалась на протяжении долгих лет. Рецензент венского концерта 1833 года, когда Ромбер-гу было уже около 66 лет, называя его «королем виолончелистов», писал: «Высокая виртуозность этого мастера поистине доставляет наслаждение, хотя он достиг уже преклонных лет, он все еще тот же; единственный певец на своем инструменте, словно играющий необычайными трудностями, он еще долго останется непревзойденным». В рецензиях 1834–1836 годов, опубликованных в Нюрнберге, Мюнхене и Франкфурте-на-Майне, успех Ромберга сравнивается с успехом Паганини. «Даже время уступает артисту: он не стареет… — писал рецензент из Мюнхена, — то, что он потерял в силе, он приобрел в нежности, искренности и прецизии, законченность и совершенство его исполнения вызывают такое же удивление, как и раньше».

Еще в 1833 году Ромберг впервые ощутил приступы грудной водянки. Но, несмотря на болезнь, продолжал выступать, и в 1839–1840 годах предпринял последнее в жизни концертное турне в Лондон и Париж.

На склоне лет Ромберг занялся составлением виолончельной «Школы», и завершил ее в 1839 году. Уже в следующем году она была принята в качестве учебного пособия Парижской консерваторией и была издана сперва в Париже, а затем в Германии, Австрии и Англии.

Выступая как непримиримый противник салонной чувствительности, в своей «Школе» Ромберг писал: «Музыка не должна служить нам пустым времяпрепровождением, а напротив того, цель ее — сделать человеческое сердце полным чувства и восприимчивым ко всему красивому и хорошему».

«Как исполнитель Ромберг обладал чистейшей интонацией и чрезвычайно уверенной, четкой техникой левой руки, — пишет Раабен. — В пору расцвета у него никто не слышал ни одной сколько-нибудь сомнительной ноты или неуверенного штриха.

Рассказывают, что на него не действовали даже атмосферные условия. Однажды в Париже он играл с оркестром концерт в ледяном холоде, и это нисколько не повредило его интонации».

Ромберг был и плодовитым композитором. Он написал множество сочинений в разных жанрах: оперы, оратории, симфонии, музыка к драмам, концерты, квартеты, каприсы, фантазии, полонезы, сборники вариаций на шведские, испанские, румынские, русские темы.

Скончался Ромберг 13 августа 1841 года в Гамбурге.

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН /1770-1826/

В Бонне в декабре 1770 года в семье придворного музыканта Бетховена родился сын, который был назван Людвигом. Это был уже второй по счету Людвиг: первый родился на два года раньше и вскоре умер. Точная дата его рождения неизвестна. В те времена не было принято записывать дату рождения младенцев «третьего сословия». Сохранилась лишь запись в метрической книге боннской католической церкви Св. Ремигия о том, что Людвиг Бетховен крещен 17 декабря 1770 года.

Следовательно, он родился на день-два раньше. В 1774 и 1776 годах в семье появились на свет еще два мальчика Каспар Антон Карл и Николай Иоганн. Людвиг родился в мрачной комнате с низким потолком и косой наружной стеной. Это жилище впоследствии стало бетховенским музеем. Маленький Людвиг отличался редкой сосредоточенностью и замкнутостью. Впрочем, не надо представлять себе его самоуглубленным меланхоликом. Напротив, это был здоровый, крепкий мальчуган, не чуждавшийся детских шалостей.

Отец принуждал его заниматься музыкой: обнаружив у ребенка незаурядный талант, он заставлял его часами просиживать за клавесином. Слава маленького Моцарта не давала ему покоя. По семь-восемь часов в день отец заставлял несчастного ребенка играть упражнения. А иногда у него появлялось желание позаниматься с ним и ночью. Никакие уговоры перепуганной материне могли помешать этим мучительным ночным урокам. И только яркий талант ребенка, его непреодолимое влечение к музыке помогли ему перенести такое жестокое обращение и не отпугнули навсегда от искусства.

В восемь лет маленький Бетховен дал первый концерт в городе Кельне. Концерты мальчика состоялись и в других городах. После выступления в Роттердаме, где юный музыкант имел успех, он остался недоволен голландцами. «Я больше туда не поеду, — решительно заявил коренастый крепыш по приезде домой, — голландцы — копеечники». Отец, видя, что не может больше ничему научить сына, перестал с ним заниматься.

До десятилетнего возраста Людвиг посещал начальную школу, где главным предметом занятий являлась латынь, а второстепенными — арифметика и немецкое правописание.

Школьные годы дали маленькому Бетховену весьма мало. Он так и не овладел тайнами умножения, а со знаками препинания всегда бывал не в ладу Среднего образования Людвигу получить не удалось: семья очень нуждалась, и десяти лет мальчик уже остался вне школы. Однако, жадно стремясь восполнить пробелы в своих познаниях, Людвиг много читал и пытался заниматься с более развитыми товарищами. Он был настойчив и упорен. Через несколько лет юный Бетховен научился бегло читать по-латыни, переводил речи Цицерона, овладел французским и итальянским языками. В десять лет Бетховен начал овладевать тайнами композиторской техники, учась у Нефе искусству контрапункта и генералбаса.

К 1782 году относится первое известное нам сочинение Бетховена — фортепианные вариации на тему марша ныне забытого композитора Э. Дресслера.

Развлечения отца требовали денег, рушилось материальное благополучие семьи. Измученная лишениями и невзгодами, заболела мать Людвига. Мальчик был вынужден работать. Он поступил в придворную капеллу в качестве органиста.

В 1787 году Бетховен едет в Вену, чтобы встретиться с Моцартом, услышать его советы. Бетховен играл в присутствии прославленного композитора свои произведения и импровизировал. Моцарт был поражен смелостью и богатством фантазии юноши, необычайной манерой исполнения, бурной и порывистой. Обращаясь к присутствовавшим, Моцарт

воскликнул: «Обратите внимание на него! Он всех заставит о себе говорить!».

Но встречам двух великих музыкантов не суждено было продолжаться. Умерла мать Бетховена, так нежно и преданно им любимая. Юноша вынужден был принять на себя все заботы о семье. Воспитание двух маленьких братьев требовало внимания, забот, денег. Бетховен стал служить в оперном театре, играя в оркестре на альте, выступать с концертами, давать бесчисленное количество уроков. Начались суровые будни, тяжелая, полная труда и лишений юность.

Несколько лет Бетховен играет в замечательной Боннской капелле. В ее состав входили такие замечательные музыканты как А. и Б. Ромберги, А Рейха, Х.Г. Нефе.

Сохранился отзыв о концертах капеллы в Мергентхейме. Один из тонких музыкальных критиков XVIII века Карл Юнкер оставил восторженное описание игры боннской капеллы. Из виртуозов Юнкер выделяет братьев Ромбергов и «величайшего пианиста, милого, доброго Бетховена»: «Этот „молчаливый человек“ поражает импровизациями на заданную тему. По сравнению с знаменитым пианистом аббатом Фоглером Бетховен играет не только технически совершеннее, но и более значительно, выразительно, более „говоряще“, его игра сердечнее. Игра Бетховена сильно отличается от общепринятой, и создается представление, что он идет по совершенно самостоятельному пути».

Как пишет А.А. Альшванг: «Бетховена действительно следует причислить к первым представителям нового направления музыкального исполнительства — направления, рассчитанного на большую массу слушателей, на симфонические масштабы. По свидетельству Черни, Бетховен обращался с фортепиано, как с органом.

Современники нередко отмечали жесткость и грубость игры Бетховена, объясняя эти свойства профессиональной привычкой к органной клавиатуре. На самом же деле Бетховен был одним из родоначальников нового, героического стиля музыкального исполнения.

Стиль этот зародился в мангеймской оркестровой капелле и позже распространился на другие области музыкального исполнительского искусства. Большая эмоциональность, проникновенность соединяются в нем с яркостью контрастов.

Понятно отсюда недружелюбное отношение Бетховена к изящному салонному стилю игры, принятому в аристократических салонах (например, к игре Гуммеля, любимого ученика Моцарта).

Бетховен явился зачинателем героического эстрадного пианизма. Крупнейшие представители этого стиля — Ф. Лист, а позже Антон и Николай Рубинштейны».

Вегелер описывает первые публичные выступления Бетховена, состоявшиеся весной 1795 года, отмечая исключительное умение Бетховена читать с листа. «В быстрых темпах нельзя различать отдельных нот, — замечает по этому поводу Бетховен — Это и не нужно: когда быстро читаешь, то не замечаешь массы опечаток, если только язык тебе знаком».

18 декабря того же года состоялась «академия» Гайдна. Несмотря на натянутые отношения между старым маэстро и Бетховеном, Гайдн все же пригласил своего уже знаменитого ученика участвовать в «академии». Бетховен играл свой концерт и имел огромный успех.

Значительное событие в жизни Бетховена — концертная поездка в Прагу, Дрезден и в Берлин (1796). Молодой артист, в полном расцвете творческих сил, после блестящих триумфов в салонах венской аристократии и публичных концертах, отправился в Прагу, куда его повез князь Лихновский. За семь лет до того Лихновский представил Праге Моцарта. Творчество и исполнительское мастерство Бетховена привлекло общее внимание. Правда, публично он в Праге не выступал, но местная аристократия, по-видимому, высоко оценила и щедро одарила молодого венского музыканта. Бетховен пишет 19 февраля своему брату: «Мои дела хороши, очень хороши. Мое искусство порождает уважение окружающих и привлекает друзей… Также и

денег получу я на сей раз достаточно».

Из Праги Бетховен направился в Берлин. Гениальные импровизации Бетховена при дворе и в «Певческой академии» вызвали необычайный восторг. Черни со слов очевидцев так описывает берлинские импровизации Бетховена: «Его импровизация была в высшей степени блестяща и достойна удивления. В чьем бы обществе он ни находился, Бетховен умел на каждого слушателя произвести такое впечатление, что ни одни глаза не оставались сухими, а многие разражались громкими рыданиями… Однажды, кончив одну из своих импровизаций, он разразился громким смехом и стал издеваться над своими слушателями, столь несдержанными в выражении душевных движений, коих он был причиной. „Глупцы! — говорил он, точно чувствуя себя оскорбленным подобными знаками участия. — Кто может жить среди этих избалованных детей?“»

Как виртуоз, Бетховен занял первое место в музыкальной жизни не только Вены, но и всех немецких стран. Только один Иосиф Вельфль, ученик Моцарта, мог соперничать с Бетховеном-пианистом. Но Бетховен имел преимущество перед Вельфлем: он был не только совершенный пианист, но и гениальный творец. «Дух его, — по выражению современника, — рвал все сдерживающие оковы, сбрасывал иго рабства и, победно торжествуя, летел в светлое эфирное пространство. Его игра шумела, подобно дико пенящемуся вулкану; душа его то поникала, ослабевая и произнося тихие жалобы боли, то вновь возносилась, торжествуя над преходящими земными страданиями, и находила успокаивающее утешение на целомудренной груди священной природы». Эти восторженные строки свидетельствуют о впечатлении, производимом игрою Бетховена на слушателей.

Бетховен выступал преимущественно в салонах венской знати. Он сразу выделился там не только гениальной игрой, но и независимым, бескомпромиссным характером. Резкий и прямой, Бетховен не терпел любого насилия над собой и в горделивом сознании своей гениальности не щадил сановных меценатов. Так, в пылу гнева он написал одному из них: «Князь! Тем, чем вы являетесь, вы обязаны случаю и происхождением; тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей есть и будет тысячи, Бетховен — один!»

«В 1800 году Бетховену пришлось встретиться с сильным соперником, — пишет А. А. Альшванг, — парижским пианистом Даниэлем Штейбельтом, выдающимся виртуозом, но неглубоким художником. В Вене, во дворце графа М. Фриса, модный парижский пианист встретился с Бетховеном. Штейбельт с успехом сыграл свою заученную „импровизацию“. Когда он кончил играть, публика стала просить выступить Бетховена. Хотя никто не произнес слова „состязание“, всем было ясно, что начиналось соревнование двух пианистов. Бетховен рассвирепел: он всегда приходил в глубокое негодование при столкновении со всяким неполноценным искусством, со всем поверхностным, дутым и ничтожным и в творчестве и в жизни. После импровизации Штейбельта предполагалось исполнение его фортепианного квинтета. Пульты с нотами стояли уже на местах. Бетховен схватил виолончельную партию квинтета, поставил ее вверх ногами, сыграл одним пальцем нелепую последовательность звуков, получавшуюся от перевернутых таким образом нот, и затем стал импровизировать на эту, с позволения сказать, тему. Штейбельт незаметно скрылся и никогда не мог забыть нанесенной ему обиды. А по музыкальным салонам разнеслась весть о новой победе Бетховена. Штейбельту вскоре пришлось оставить Вену».

За несколько лет до того Бетховен ощутил ослабление слуха. Врачи не сумели помочь ему и, быть может, ускорили течение болезни. В 1801 году страдалец поведал об этом самым близким друзьям. «Уже три года, как мой слух все более слабеет, — писал он. — …В театре я должен, чтобы понимать артистов, садиться у самого оркестра. Если я сажусь подальше, то не слышу высоких нот инструментов и голосов… Когда говорят тихо, я едва слышу; да, я слышу звуки, но

не слова, а между тем, когда кричат, это для меня невыносимо…»

Болезнь настигла Бетховена в зените славы. Меценаты назначили ему солидную пенсию. Бетховен сознавал, как мужала в нем сила гения: «Каждый день приближает меня к цели, которую я смутно вижу, не умея определить ее». Не оставлены и честолюбивые помыслы о пианистической карьере: «Мою фортепианную технику я весьма усовершенствовал», — говорит он. И как вопль израненной души звучит признание: «…Когда бы не эта болезнь! О, будь я избавлен от нее, я хотел бы обнять весь мир!»

Мечтам не суждено было осуществиться. «Высокое мужество покинуло меня… О провидение, дай мне хоть раз увидеть день, один лишь деньнеомраченной радости! Когда, о боже, когда я смогу ощутить ее опять?.. Никогда?

— Нет, это было бы слишком жестоко!». Это строки из завещания Бетховена, написанного осенью 1802 года в Гейлигенштадте, предместье Вены, где по предписанию врачей он прожил почти в уединении шесть месяцев. Здесь композитор сочинил Вторую симфонию, полную энергии, динамики, словно залитую солнечным светом. И здесь же родилась у него мысль о самоубийстве. «Надежда, которую я принес сюда, — о выздоровлении, хотя бы частичном, — должна покинуть меня навсегда. Как осенние листья падают и вянут, так и она иссохла для меня…»

Бетховен не покончил с собой. Гигантским усилием воли он переборол малодушие. Отныне страданию в личной жизни противостояла безмерная радость творчества.

Пианистические выступления Бетховена продолжали вызывать бури восторгов. Важным событием явилась новая «академия» Бетховена, состоявшаяся в Венском театре 5 апреля 1803 года. На концерте Бетховен попросил И. Зейфрида перевертывать ему страницы во время исполнения концерта с оркестром, но, по словам Зейфрида, «это было легче сказать, чем сделать; предо мною были почти совершенно чистые листы бумаги, только кое-где было нацарапано несколько иероглифов, которые должны были служить ему указателем. Он играл всю партию наизусть, ибо она была еще не написана, что с ним случалось часто. Он должен был незаметно кивать мне к концу страницы, и мой нескрываемый ужас, при мысли пропустить этот момент, доставлял ему большое удовольствие. После концерта, во время скромного ужина, он вспоминал мою растерянность и много смеялся».

В 1805 году из Парижа в Вену приехал любимый ученик Гайдна, композитор Игнац Плейель. Услыхав в салоне Лобковица импровизацию Бетховена, Плейель, уже пожилой человек, поцеловал Бетховену руки. По свидетельству Риса, «импровизации Бетховена были самым замечательным из всего, что можно было вообще услышать».

Бетховен не любил играть свои законченные сочинения, а предпочитал импровизировать. Он всегда проявлял огромный интерес к музыкальной культуре прошлого и настоящего.

Большой интерес представляет описание современниками игры Бетховена. Она отличалась несравненной технической ловкостью и быстротой. В манере его сидеть за фортепиано было благородство и спокойствие. Спокойным оставалось и лицо.

Пальцы Бетховена были очень сильны, но не длинны, с широкими «подушками», руки не очень растянуты (едва брал одной рукой дециму). Употреблял педаль он значительно чаще, чем написано в нотах. В чтении с листа Бетховен не имел соперников.

По свидетельству Черни, исполнение Бетховеном на фортепиано «партитур Генделя и Глюка, а также фуг И.С. Баха было несравненным, причем в первые он умел вложить полноту чувства и особый дух, придававшие этим произведениям новую форму». «Чего бы мы не дали, — добавляет Р. Роллан, — чтобы услышать дикий танец фурий (№ 28 из „Орфея“), исполненный пальцами, написавшими „Appassionata“! При одной мысли об этом по мне пробегает холод ужаса».

По наблюдениям Риса, свои сочинения Бетховен играл «свободно», хотя и строго придерживался такта. Очень выразительным в его исполнении было динамическое нарастание в сочетании с замедлением темпа. Редко он прибегал к чисто виртуозным украшениям. И Рис и Шиндлер отмечали особую выразительность игры Бетховена; Шиндлер относил ее за счет ритмических акцентов, близких к речевым. Исполнительские приемы Бетховена Шиндлер сближал с ораторской манерой.

По словам очевидцев, всю полноту гениальности Бетховена можно было узнать, только услышав его импровизации, одновременно пламенные и вместе с тем совершенные по форме.

В зрелые годы Бетховен играл не очень чисто, иногда неточно, — это объяснялось прогрессировавшей глухотой.

Никто из друзей не решался ему сказать, что следовало бы прекратить публичные выступления. В последний раз он играл свой Четвертый концерт в 1808 году. С годами облик его изменился. Теперь он сторонится светского общества. Добрый, приветливый, незлобивый, он в гневе не знает пощады, страстно ненавидя фальшь и ложь.

Имея друзей-единомышленников, Бетховен был одинок. Лишенный семьи, он мечтает о родственной ласке. И — несчастный — думает, что обрел ее в лице племянника Карла, оставшегося в 1815 году сиротой. Всю свою нерастраченную нежность он обрушивает на этого мальчика, которого хочет воспитать как спартанского героя. Но тот, слабохарактерный и легкомысленный, доставляет ему бездну неприятностей. Последнее десятилетие жизни Бетховена отравлено ими.

Силы слабеют. Болезни — одна коварнее другой — подстерегают его. В декабре 1826 года Бетховен простудился и слег. Ближайшие три месяца он тщетно боролся с недугом. 26 марта, когда над Веной громыхала снежная буря с молнией, умирающий внезапно выпрямился и в исступлении кулаком погрозил небесам. То была последняя схватка Бетховена с неумолимой судьбой.

ПЬЕР БАЙО
/1771-1842/

Байо — один из самых блестящих представителей французской классической скрипичной школы рубежа XVIII–XIX веков. В его творчестве, быть может, как ни у кого другого воплотились с великой силой классические принципы этой школы, и даже шире — всего французского искусства эпохи классицизма.

Пьер Мари Франсуа де Саль Байо родился 1 октября 1771 года в местечке Пасси, близ Парижа, в семье адвоката. Его отец занимал видное положение в области юриспруденции.

Пьер рано обнаружил способности к музыке. С семи лет его стал обучать игре на скрипке флорентинтиец Полидори. Фетис в биографии Байо утверждает, что Полидори не очень обременял ученика занятиями, но заразил горячим энтузиазмом. Уроки заполнялись красочными рассказами об Италии. Поэтому от первого учителя маленький Пьер получил не так уж много.

В 1780 году родители Байо переехали в Париж. В столице Франции Пьер берет уроки у Сен-Мари. Именно своему новому учителю Байо обязан формированием своего строгого и взыскательного вкуса, а также чистоте стиля, которым впоследствии отличалась его игра. Музыкант навсегда сохранил признательность к своему учителю.

Другим музыкантом, оказавшим большое влияние на юного скрипача, стал Виотти, которого Пьер услышал на одном из концертов в зале Тюильри в десять лет. Для Байо Виотти стал идеалом, кумиром, которому он поклонялся и подражал. Через 20 лет, уже зрелым человеком, он еще раз услышал Виотти; игра великого музыканта вновь его покорила, но уже совсем иначе: «Восхищенный стилем Виотти, таким простым, таким экспрессивным и вместе с тем таким величественным, он воскликнул: я его представлял Ахиллом, а это Агамемнон!»

В 1783 году Байо с родителями уезжает в город Бастиа на Корсике, куда отец назначен генеральным прокурором. Прошло всего несколько недель после приезда, и отец скончался. Интендант острова Бушерон взял на себя воспитание Пьера, отправив вскоре его вместе со своими детьми в Рим. В Вечном городе Байо прожил больше года, обучаясь игре на 1 скрипке у Поллани, ученика Нардини.

Возвратившись в 1785 году во Францию, Пьер поступил секретарем к своему покровителю Бушерону. В течение пяти лет он жил в Байонне. Музыкой Байо занимался мало, перегруженный делами секретарства.

В 1791 году он, наконец, решает расстаться с тяготившей его должностью и направляется в Париж. Благодаря помощи Виотти Байо попадает в оркестр театра Фейдо. Работая здесь, Пьер близко сходится с Роде, ставшим близким другом.

Однако Байо все еще не считает музыку своей профессией. Пробыв в театре пять месяцев, он поступает чиновником в министерство финансов. Однако обстоятельства круто переменили его судьбу: Байо призывают в армию вольноопределяющимся. На 20 месяцев он оседает в Шербурге, где мало занятый делами службы, погружается в музыку, «открывая» для себя творения Корелли, Джемминиани, Локателли, Тартини, Баха, Генделя. Эти занятия оттачивают его мастерство. Байо и сам чувствует, что вышел на новый уровень. Вернувшись в Париж, он выступает с публичным концертом, исполняя Четырнадцатый концерт Виотти.

Теперь о Байо заговорил весь музыкальный Париж. Как результат 22 сентября 1795 года его приглашают в консерваторию на место отъехавшего Роде. Профессором по классу скрипки Байо остается до самой смерти.

Именно Байо было предложено возглавить работу над «Школой-методикой» для скрипки

совместно с Роде и Крейцером. Эта «Школа» приобрела всемирное значение и особенно ценилась второй частью, содержавшей положения, ярчайшим образом отразившие эстетику ее авторов.

В июле 1802 года Байо стал концертмейстером вторых скрипок в капелле генерала Бонапарта, где работал совместно с Крейцером. Через три года скрипач поехал в Россию с виолончелистом Ж… Ламаром.

О концертах Байо «Московские ведомости» дали следующий отзыв: «Французской музыкальной Академии член Г. Балиот, честь имеет известить почтеннейшую публику, что он предполагает дать большой вокальный и инструментальный концерт сего года декабря 2-го дня, в котором он будет играть на скрыпке; а в особой программе будут означены все для оного определенные сочинения. Собрание для оного имеет быть в доме Зарубина, что близ Никитских ворот. Билеты для входа, по 5 рублей каждый, получать можно от самого г-на Балиота, живущего в доме г-на Салтыкова, в Английской кофейне, что на Тверской и при входе на концерт».

По свидетельству Фетиса, Байо намеревался провести в Москве всего один год, а задержался в связи с войной на три. Здесь, кроме сольных концертов, Байо и Ламар играли в квартете в салоне В.А. Всеволожского.

В 1808 году оба музыканта отправились в Петербург, где их ждал такой же восторженный прием. После выступления Ламара и Байо в Эрмитажном театре Александр I, восхищенный их игрой, выразил пожелание, чтобы Байо заменил на всех постах только что уехавшего во Францию роде. Но к тому времени все мысли скрипача были о Франции и оставленной там семье.

17 января 1809 года состоялся его концерт в парижском зале Одеон. По общему признанию, мастерство его обогатилось, сохранив весь огонь, выразительность, тонкость интерпретации, гибкость и подвижность техники; артист вступил в пору творческой зрелости.

Из Парижа Байо в 1812 году предпринял большое путешествие по югу Франции.

Возвратившись, музыкант начал подготовку к открытым камерным вечерам. Он мечтал исполнить на них все квартеты и квинтеты Гайдна, Боккерини, Моцарта и Бетховена.

Надо сказать, что до Байо квартеты исполнялись исключительно в домах, салонах, дворцах высокопоставленных любителей музыки. Байо включал в программы концертов произведения разных художественных стилей. Широту его программ отметил еще Шпор, писавший, что «Байо в технике своей игры почти безукоризнен и многосторонность свою доказывает тем, что никогда не прибегает к отчаянному средству, каким является повторение одной и той же программы. Он играет кроме своих композиций почти все чужие, как старого, так и нового времени…

Он исполнил в тот вечер квинтет Боккерини, квартет Гайдна и три собственных композиции — концерт Air varie и Rondo. Все эти вещи он сыграл безукоризненно и со свойственным его игре выражением, но это выражение мне показалось более искусственным, нежели натуральным. Его смычок ловок и богат оттенками, но не так свободен, как у Лафона, оттого и тон его не так хорош, как у последнего, и перемена смычков вверх и вниз несколько слышнее. Его композиции отличаются от других сочинений парижских скрипачей правильностью, но в их стиле есть нечто искусственное, манерное и устарелое, отчего они выходят сухи и холодны».

С последними замечаниями вряд ли можно согласиться. Более справедливым кажется отзыв Лавуа, писавшего о том, что в игре Байо соединялись «исключительное благородство, высочайшая музыкальная культура, глубина и серьезность нтерпретации музыки и притом великолепное, совершенное владение скрипичной техникой».

Если Байо был превосходным солистом-концертантом, то поистине не имел себе равных в

европейском искусстве своей эпохи как ансамблист. «Байо в квартете, — утверждает Фетис, — был более чем великим скрипачом: он был поэтом!» Проникновение в стиль исполняемой музыки — вот что выделяло Байо среди всех современных ему музыкантов.

Еще один дерзкий замысел Байо — исполнение всех квартетов Бетховена. «В то время, — пишет Ленд, характеризуя отношение к Бетховену, — страшно увлекались Гайдном и Ромбергом, в меньшей степени Моцартом, который, пожалуй, считался несколько беспокойным, иногда играли Шпора и редко — некоторые из первых шести квартетов Бетховена. В то время опасались… что недовольный землей, неистовый Бетховен может повредить прекрасным инструментам».

В том, что Байо обратился к последним квартетам Бетховена, можно видеть красноречивое доказательство глубины его музыкального мышления. Берлиоз был в восторге от исполнения одного из этих квартетов: «Мало-помалу, — писал Берлиоз, — я ощутил страшную тяжесть, сдавившую мне грудь, словно в ужасном кошмаре: я почувствовал, что волосы мои встали дыбом, зубы крепко стиснулись, все мои мускулы напряглись, и, наконец, при появлении темы финала, с неистовой силой переданной энергичным смычком Байо, холодные слезы, слезы томительной тоски и ужаса, с трудом пробились сквозь закрытые веки и завершили это жестокое волнение».

Поражение Франции привело в 1813 году к временному закрытию консерватории. Байо совершает большое европейское турне по Бельгии, Голландии и Англии. В Лондоне Байо присвоили почетное звание члена Филармонического общества.

На родину скрипач вернулся летом 1816 года. В последующие годы Байо преподает в консерватории, дирижирует концертами духовной музыки (1822–1824), выполняет обязанности концертмейстера первых скрипок и солиста оркестра в балетных спектаклях «Гранд-Опера» (с ноября 1821 по 1831 год). Красноречиво описывает Берлиоз в «Мемуарах» свои посещения оперных спектаклей, в частности касаясь Байо: «Я не упускал случая называть по имени каждого музыканта, появлявшегося в оркестре, добавляя некоторые подробности о его привычках и таланте.

Вот Байо! Он поступает не так, как иные скрипачи-солисты, он не приберегает себя исключительно для балета, не считает ниже своего достоинства аккомпанировать в опере Глюка. Вы сейчас услышите мелодию, которую он исполняет на четвертой струне; она выделяется из всего оркестра».

О любви к Байо можно судить и по следующему сообщению Берлиозом: «На афише было объявлено, что соло на скрипке в балете „Нина“ будет исполнено Байо. Нездоровье артиста, или какая-то другая причина, помешала его выступлению, и администрация решила, что будет достаточно известить об этом публику при помощи незаметной бумажной ленточки, наклеенной на дверной афише Оперы, на которую никто не смотрит. Следовательно, большинство зрителей ожидало услышать знаменитого скрипача.

И вот в тот момент, когда Нина на руках своего отца и своего возлюбленного приходит в себя, даже трогательная пантомима мадемуазель Биготтини не смогла взволновать нас настолько, чтобы мы забыли о Байо. Пьеса подходила к концу.

— Так, так, а где скрипичное соло? — сказал я настолько громко, что все слышали.

— А ведь правда, — отозвался кто-то из публики, — похоже на то, что его собираются пропустить. — Байо! Байо! Скрипичное соло!

В тот же момент партер загорается и — невиданное дело в Опере — весь зал требует исполнения обещанного на афише. Занавес падает посреди этой сумятицы. Шум удваивается. Оркестранты, видя ярость партера, спешат покинуть свои места.

Разъяренные зрители бросаются в оркестр, швыряют направо и налево стулья музыкантов,

опрокидывают пюпитры, прорывают кожу на литаврах. Напрасно я кричу:

— Господа, господа, что же вы делаете? Ломать инструменты!.. Какое варварство! Да это же контрабас папаши Шенье, дивный инструмент, мощный, как трубы ада!»

Летом 1833 года Байо совершает очередное концертное путешествие по Франции и Швейцарии, имея грандиозный успех. Его игра по-прежнему отточено совершенна, техника — безукоризненна. Байо сохранил приверженность классицизму даже тогда, когда классические принципы игры стали подвергаться чувствительным ударам со стороны романтиков. В 1834 году в русском журнале «Молва» была опубликована следующая статья, перепечатанная из какого-то парижского журнала: «Мы с особенным удовольствием и участием сообщаем о концертах Г. Байо. Мы не слыхали его целый год и, утомленные трудностями игры на одной струне и даже на всех, жаждем насладиться сладкими звуками смычка г. Байо. Никогда tours de force не будет изящным искусством; скрипка унижается, теряет свое могучее достоинство подражанием жалкой гитаре или какому-нибудь другому инструменту. Г. Байо обещает нам не фантазии, не трудности новейших композиторов, но прекрасную, стройную, неподражаемую музыку Моцарта, Гайдна и Бетховена, сих великих творцов, к которым мы поневоле всегда обращаемся, которые никогда не прислушаются, которых никогда не боялся и которым никогда не изменял смычок г-на Байо».

Как композитор Байо не пользовался особенной популярностью у современников.

Больший интерес представляют литературные труды — «Школа-методика Парижской консерватории», «Искусство скрипки».

Байо скончался в Париже 15 сентября 1842 года. Он умер от неизлечимой болезни печени. На похороны музыканта собрались все музыкальные знаменитости Парижа. За его гробом шло более 600 человек.

ПЬЕР РОДЕ
/1774-1830/

Несмотря на сравнительно короткий период творческого расцвета, исполнительская деятельность Роде оставила глубокий след во французском и мировом музыкальном искусстве.

Пьер Роде родился в Бордо 16 февраля 1774 года. С шестилетнего возраста он начал учиться игре на скрипке у Андре Жозефа Фовеля (старшего). А в четырнадцать лет Пьер отправился в столицу Франции. Здесь он исполнил один из концертов Виотти знаменитому в то время скрипачу Пунто. Восхищенный дарованием мальчика, Пунто ведет его к Виотти, и тот берет Пьера к себе в ученики. За два года занятий Роде добивается головокружительных успехов. В 1790 году Виотти впервые выпускает своего ученика в открытом концерте в Театре брата Короля. В антракте оперного спектакля. Пьер играл Тринадцатый концерт Виотти. Его искреннее, блистательное исполнение покорило слушателей.

Роде всего 16 лет, но, по общему признанию, он лучший после Виотти скрипач Франции. В 1790 году Пьер начинает работать в превосходном оркестре театра Фейдо. Он занимает должность концертмейстера вторых скрипок.

Начинается и концертная деятельность молодого музыканта. На пасхальной неделе 1790 года он исполнил подряд 5 концертов Виотти (Третий, Тринадцатый, Четырнадцатый, Семнадцатый, Восемнадцатый). Годы революции Роде проводит в Париже, по-прежнему играя в театре Фейдо. Только в 1794 году он предпринимает первую концертную поездку вместе со знаменитым певцом Гаратом. Они выступают в Гамбурге и Берлине. Успех Роде исключителен. «Берлинская музыкальная газета» с восторгом писала: «Искусство его игры оправдало все ожидания. Все, кто слыхал его знаменитого учителя Виотти, единогласно утверждают, что Роде вполне овладел прекрасной манерой учителя, придав ей еще более мягкости и нежного чувства».

Рецензия подчеркивает лирическую сторону стиля Роде, то качество игры скрипача, о котором неизменно говорят современники. «Прелесть, чистота, изящество» — такими эпитетами награждает исполнение Роде его друг Пьер Байо. Стиль игры Роде тем самым отличался от героико-патетического стиля Виотти. У Роде вовсе отсутствовали «ораторские» качества. Он увлекал слушателей другим: гармоничностью, классицистской ясностью и лиризмом.

«Несмотря на успех, Роде жаждет вернуться на родину, — пишет Л.Н. Раабен. — Прекратив концерты, он отправляется в Бордо морем, так как проезд по суше рискован. Однако в Бордо попасть ему не удается. Разыгравшаяся буря прибивает корабль, на котором он совершает путешествие, к берегам Англии. Нисколько не обескураженный, Роде устремляется в Лондон, чтобы повидаться с живущим там Виотти. Одновременно он хочет выступить перед лондонской публикой, но, увы, к французам в английской столице относятся весьма настороженно, подозревая каждого в якобинских настроениях. Роде вынужден ограничиться участием в благотворительном концерте в пользу вдов и сирот и с тем покидает Лондон. Во Францию путь закрыт; скрипач возвращается в Гамбург и уже отсюда через Голландию пробирается на родину».

В Париж Роде прибыл в 1795 году, как раз тогда вышел закон об открытии консерватории. Под сенью консерватории собрались лучшие музыкальные силы Парижа, среди которых и Роде.

Не ясны причины, по которым Роде вскоре бросил все и уехал в Испанию. В Мадриде он подружился с Боккерини. Последний не чаял души в молодом горячем французе.

Так как Роде любил сочинять музыку, но плохо владел инструментовкой, то итальянский музыкант охотно выполнил за него эту работу.

В Париж Роде вернулся в 1800 году. Он стал солистом инструментальной капеллы при «дворе» Первого консула французской республики генерала Бонапарта.

В это же время в Парижской консерватории предпринимается попытка создать школы-методики по основным отраслям музыкального образования. Скрипичную «Школу-методику» пишут Байо и Крейцер, а вместе сними Роде. В 1802 году «Школа» выходит в свет и получает международное признание.

Кроме всего прочего Роде был и солистом парижской «Гранд-Опера». В то время он находился на вершине славы. Любимец публики пользовался непререкаемым авторитетом первого скрипача Франции. Однако неугомонный скрипач, наслушавшись своего друга, композитора Буальдье, в 1803 году уехал в Петербург.

Здесь он добивается феерического успеха. Представленный Александру I, музыкант становится солистом двора. Ему положили неслыханный по тем временам оклад — 5000 рублей серебром в год. Скрипач — желанный гость в салонах высшего общества. Роде выступает с сольными концертами, играет в квартетах, ансамблях, солирует в императорской опере.

В 1804 году Роде выезжает в Москву, где дает концерт, о чем свидетельствует объявление в «Московских ведомостях»: «Г. Роде, первый скрипач его императорского величества, имеет честь уведомить почтеннейшую публику, что он даст 10 апреля, в воскресенье, в свою пользу концерт в большом зале Петровского театра, в котором он будет играть разные пьесы своего сочинения».

Из Москвы Роде направился в Петербург, где и оставался до 1808 года. Причина его отъезда — здоровье. Музыкант не мог выдержать сурового северного климата. С сожалением покинул Роде русскую столицу, где был окружен вниманием. Проездом он вновь посетил Москву.

«Г-н Роде, первый скрипач Каммеры его величества императора Всероссийского, проезжая через Москву за границу, в воскресенье, 23 февраля, будет иметь честь дать концерт для своего бенефиса в зале Танцевального клуба.

Содержание концерта: 1. Симфония г. Моцарта; 2. Г-н Роде будет играть концерт своего сочинения; 3. Огромный увертюр, соч. г. Керубини; 4. Г-н Зун будет играть концерт на флейте, соч. капельмейстера г. Миллера; 5. Г-н Роде будет играть концерт своей композиции, поднесенный его величеству императору Александру Павловичу. Рондо по большей части взято из многих русских песен; 6. Финал.

Цена 5 рублей каждому билету, кои можно получать от самого г. Роде, живущего на Тверской, в доме г-на Салтыкова у мадам Шию, и от эконома Танцевальной академии».

Этим концертом Роде распрощался с Россией.

Прибыв в Париж, он вскоре выступил с концертом в зале театра «Одеон». Однако игра его не вызвала прежнего энтузиазма слушателей. В «Немецкой музыкальной газете» появилась удручающая рецензия: «Роде по возвращении из России хотел вознаградить своих соотечественников за то, что столь долгое время лишал их удовольствия насладиться его прекрасным талантом. Но в этот раз ему уже не посчастливилось. Выбор концерта для исполнения был сделан им весьма неудачно. Он его написал в С.-Петербурге, и, кажется, холод России остался не без влияния на эту композицию. Роде произвел слишком незначительное впечатление. Талант его, совершенно законченный в своем развитии, оставляет все-таки желать много в отношении огня и внутренней жизни. Особенно же повредило Роде то, что перед ним мы слышали Лафона. Это теперь один из любимейших скрипачей здесь».

Увы, вкусы парижан изменились, и «классический» стиль Роде перестал отвечать их запросам. Парижан больше привлекает изящная виртуозность молодого Лафона. Грядет эпоха увлечения инструментальной виртуозностью — эпоха романтизма. Неудача сломила Роде. Похоже, именно это выступление нанесло ему непоправимую психическую травму. От нее

музыкант так и не оправился до конца жизни. Роде замыкается в себе. До 1811 года он играет лишь в домашнем кругу с давними друзьями — Байо и Ламаром. Решая возобновить концертную деятельность, Роде едет не в Париж, а в Австрию и Германию. Концерты проходят тяжело, так как Роде потерял уверенность. Музыкант играет нервозно, у него развивается «боязнь эстрады». Услышав его в Вене в 1813 году, Шпор писал: «Я ожидал почти с лихорадочной дрожью начала игры Роде, которую за десять лет до того считал величайшим образцом для себя. Однако после первого же соло мне показалось, что Роде сделал за это время шаг назад. Я нашел его игру холодной и манерной; ему недоставало прежней смелости в трудных местах, и я почувствовал себя неудовлетворенным и после Cantabile. При исполнении же вариаций E-dur, которые я десять лет назад у него слышал, я окончательно убедился, что он потерял много в технической верности, т. к. он не только упрощал трудные места, но даже более легкие исполнял трусливо и неверно».

Гастрольное турне Роде завершилось в Берлине. Он задержался здесь до 1814 года, поскольку женился на молодой итальянке.

Вернувшись во Францию, Роде поселился в Бордо. Скрипач ведет жизнь затворника — нигде не выступает. По всей вероятности, он напряженно работает, делая отчаянную попытку восстановить утраченное мастерство. В 1828 году музыкант делает новую попытку выступить перед публикой в Париже.

Следует полный провал, который Роде не перенес. После концерта он серьезно заболел. После двухлетней болезни, 25 ноября 1830 года, Роде скончался в местечке Шато де Бурбон близ Дамазона.

ХОСЕ СОР
/1778-1839/

В истории искусства игры на гитаре особое место принадлежит испанскому композитору и гитаристу Сору.

Хосе Фернандо Макарио Сор родился 13 февраля 1778 года в Барселоне. Уже в раннем детстве Хосе обнаружил исключительные музыкальные способности. В пятилетнем возрасте мальчик сочинял песенки, сопровождая их собственным аккомпанементом на старой отцовской гитаре. Очень рано Хосе научился играть на скрипке и виолончели.

Музыкальное образование Сор получил в знаменитом каталонском монастыре Монсеррат, известном своими композиторами, органистами и замечательным хором. Состоя певчим монастырского хора, Сор под руководством композитора и хормейстера Ф. Вильды основательно изучил гармонию, контрапункт и получил солидную подготовку к композиции.

В тринадцать лет Хосе достиг большого мастерства в сочинении музыки. Когда его учитель не смог из-за болезни подготовить к сдаче в условленный срок торжественную мессу для солистов, хора и органа, Сор помог выйти из создавшегося затруднительного положения. Он за одну ночь блестяще выполнил этот сложный заказ.

После завершения образования в монастыре Сор возвратился в Барселону. Он стал постоянным посетителем итальянской оперы, дававшей спектакли в театре «Санта Круц».

В 1797 году в Барселоне состоялась премьера первой оперы Сора «Телемак», и в том же году опера была с успехом поставлена в Венеции.

Поселившись в Мадриде и найдя себе покровителей, Сор в этот период полностью отдался сочинению музыки. Однако в то же время музыкант совершенствует игру на гитаре в школе Ф. Моретти.

В 1802 году Сор становится офицером. Однако военная служба не показалась емупривлекательной. Хосе тянуло к музыке, в сердце у него всегда была гитара. В 1808 году он выходит в отставку. После успешных выступлений в Барселоне и Мадриде он отправился в Париж, где его искусство получило высокую оценку таких известных музыкантов, как Г. Берлиоз, Э. Мегюль, Л. Керубини.

Игра Сора пленила и англичан. Он был первым гитаристом, удостоившимся чести выступить в Лондонском филармоническом обществе. Благодаря благосклонности английских аристократов, Сор смог заняться творчеством. Он сочинял музыку, давал уроки игры на гитаре и выступал как гитарист-виртуоз на симфонических концертах Лондонского филармонического общества.

Осенью 1823 года вместе со своей женой, французской балериной Ф. Гюллень-Сор, музыкант отправился в Россию. Эту поездку сопровождал успех. Жена Сора стала прима-балериной и постановщицей его балетов на сцене московского Большого театра. Сам Сор, помимо выступлений в домах аристократов, 3 марта 1824 года выступил как гитарист публично в концерте арфиста Шульца и 28 марта того же года на концерте любимца московской публики пианиста Джона Фильда. В одну из своих поездок в Петербург Сор пригласила к себе императрица Елизавета Алексеевна — жена Александра I. Она проявила большую благосклонность к гитаристу.

Близость ко двору сулила музыканту блестящие перспективы, поэтому он намеревался остаться в России навсегда. Его балетом «Сандрильона» в Москве открылся в 1825 году Большой театр. На похоронах Александра I исполнили его «Траурный марш», а по случаю коронования нового императора Николая I в Москве поставили его балет «Геркулес и Омфала». После этого

свое положение Сор считал обеспеченным.

Однако в 1826 году высокая покровительница Сора умерла, и он вынужден был срочно покинуть Россию. Как пишет Б.Л. Вольман: «Иностранные источники глухо указывают, что причиной „бегства“ Сора из России была „чрезвычайно опасная любовная авантюра“. Не будем пытаться проникнуть в „тайны императорского двора“. Укажем лишь, что Сором был создан превосходный дуэт „Воспоминание о России“, сочиненный им для двух гитар на мотивы русских песен, соч. 63».

Сор вернулся в Париж, но через пять лет вторично отправился в Лондон. Здесь он прожил недолго. Судьба, которая ему в этом городе благоприятствовала, на этот раз отказала в успехе.

Возвратившись в Париж, Сор подружился со своим соотечественником, гитаристом Дионисио Агуадо. Они жили в одном доме и часто встречались. Со временем они образовали слаженный ансамбль, с которым стали выступать на концертах.

Сор сочинил гитарный дуэт под названием «Два друга». Создавая это произведение, он учитывал свои исполнительские особенности и Агуадо.

Манеру Сора отличала мягкая, бархатистая звучность, возникавшая в результате контакта мякоти пальца со струной, а игра Агуадо была отмечена светлым, блестящим звуком, извлекавшимся ногтем.

Сор продолжает активные выступления в качестве гитариста-солиста. Среди проживавших в то время в Париже известных гитаристов (Агуадо, Каркасси, Кост, Леньяни) испанский музыкант пользовался громадным авторитетом.

Но, увы, гитара стала выходить из моды. И материальное положение мастера ухудшалось. После продолжительной болезни 10 июля 1839 года Сор умер, полузабытый даже своими друзьями музыкантами. Похоронили знаменитого гитариста в дальнем углу парижского кладбища на Монмартре. Только спустя много лет могила Сора была восстановлена. 5 июля 1936 года на ней была водружена мемориальная плита.

Многие гитарные сочинения испанского мастера и сегодня продолжают жить на концертной эстраде. «В отличие от произведений Джульяни и других итальянцев, современников Сора, его гитарные пьесы не рассчитаны на чисто внешний эффект, — пишет Б.Л. Вольман. — Они написаны в манере венских классиков, привлекают внимание разнообразием средств выразительности, большим мастерством и прекрасным знанием особенностей инструмента. Гитару Сор трактует как полифонический инструмент и не ограничивается изложением мелодии и аккомпанемента. Из многих созданных им гитарных дуэтов и сольных пьес (фантазий, сонат, рондо, вариаций, этюдов и др.) наиболее полно демонстрируют его контрапунктическое мастерство и техническую изобретательность вариации на темы Корелли, Моцарта, Паизиелло и на оригинальные темы. Они особенно выигрывают при сравнении с вариациями других, современных Сору композиторов-гитаристов, сочинявших их по установившимся трафаретам. Сор — сторонник игры преимущественно мякотью пальца. Ноготь он применял лишь в виде исключения, когда стремился получить звук металлического оттенка».

В 1827 году в Лондоне опубликовали «Трактат о гитаре», написанный Сором, вероятно, в России. В этом произведении музыкант затрагивал многие существенные вопросы игры на гитаре. Трактат Сора для своего времени был лучшим сочинением о гитаре, получившим признание во Франции, Англии и России. Позднее, после переработки гитаристом Наполеоном Костом, он получил распространение как Гитарная школа Сора.

В основе исполнительских принципов испанского гитариста было стремление глубоко проникнуть в дух музыкального сочинения, правдиво раскрыть его слушателям. «Я провожу резкую грань между истинными музыкантами и простыми читателями нот…

Недостаточно уметь играть понотам, чтобы стать настоящим музыкантом, необходимо

понимать музыку», — писал Сор в своей «Школе» для гитары. В этой работе подробно изучается инструмент — способы звукоизвлечения, гаммы, аппликатура. Среди нововведений Сора, сыгравших огромную роль в развитии гитарной техники, была новая постановка левой руки, которая создавала свободу движений и, как следствие, — ясное и чистое звучание.

«Школа» Сора издавалась во многих странах. В 1904 году она была опубликована в русском журнале «Гитарист». «Открыть доступ к этой „Школе“ всем русским гитаристам, — писал журнал в предисловии, — а одновременно с этим и доступ к исполнению произведений знаменитого композитора — вот что побудило нас приступить к ее переводу на русский язык».

МАУРО ДЖУЛЬЯНИ /1781-1840/

Мауро Джульяни родился 27 июля 1781 года в Барлетте близ Бари. С детства мальчик обучался игре на скрипке и на флейте. Самостоятельно Мауро овладел и игрой на гитаре. Овладел настолько хорошо, что уже в двадцатилетнем возрасте стал известен в Италии как один из лучших гитаристов.

В 1800 году Джульяни начал свои концертные поездки по странам Европы. Спустя семь лет он обосновался в Вене. Столица Австрии в первой половине XIX века была одним из немногих городов, где существовали площадки, на которых соревновались крупнейшие исполнители-гитаристы, где издавалась новая гитарная литература и интенсивно протекала педагогическая деятельность гитаристов.

В апреле 1808 года Мауро выступил в сопровождении оркестра со своим концертом для гитары. Концерт изобиловал виртуозными трудностями, что позволило показать Джульяни как свое мастерство исполнителя, так и способность гитары соперничать на концертной эстраде с такими инструментами, как фортепьяно и скрипка.

Дальнейшие выступления итальянца упрочили его успех как гитариста. Гитарой заинтересовались и некоторые музыкальные авторитеты.

Так для концертов в королевском саду в Шенбрунне И. Гуммель сочинил три квартета для фортепьяно, скрипки, виолончели и гитары. В их исполнении приняли участие сам Гуммель и Джульяни.

Когда в 1813 году в Вене исполнялась в первый раз Седьмая симфония Бетховена под управлением автора, Джульяни выступил в ней как скрипач. И хотя он сидел в оркестре на последнем пульте вторых скрипок, Бетховен назвал его в числе «отличных виртуозов», исполнявших симфонию. Бетховен высоко ценил Джульяни как музыканта и бывал у него.

Сохранившиеся программы и рецензии о выступлениях Джульяни в Вене — яркое свидетельство того, что успехом пользовалась как его игра на гитаре соло, так и в ансамблях, где его партнерами были крупнейшие музыканты.

В 1816 году Джульяни, вместе с И. Мошелесом и И. Майзедером, отправился в концертную поездку по Германии, принесшую оглушительный успех. В 1821 году Джульяни гастролирует в Риме. Со своей родины он, продолжая концертировать по Европе, отправился в Варшаву.

Польский историк гитары Юзеф Поврозняк опубликовал статью о Джульяни, в которой указывает, что, выехав из Вены в Петербург и возвращаясь оттуда обратно, Джульяни задержался в Кракове, где дал два концерта с благотворительной целью: 2 января 1820 года и 21 декабря 1825 года В 1822 году в Польше был издан сборник его гитарных пьес, «посвященный польским дамам в Варшаве», в который вошли вариации на арию Иосифа Понятовского.

Из Варшавы в 1822 году Джульяни направился в Петербург. Некоторые источники указывают, что он прибыл вместе с известным пианистом и композитором И. Гуммелем в составе свиты великой княгини Марии Павловны. В России Джульяни прожил около года. К сожалению, нет сведений о его публичных выступлениях в Петербурге.

Популярность Мауро Джульяни и его деятельность в России открыли дорогу его сыну Михаилу, талантливому гитаристу, певцу и композитору. В немецкой музыкальной газете за 1823 год, в корреспонденции из Москвы, говорилось «… лучший игрок на гитаре и певец — г. Жюлиани, сын известного виртуоза и композитора в Вене».

В апреле 1823 года он выступал в Петербурге. «Петербургские ведомости» сообщали: «В среду 4 апреля господин Михаил Жюлиани будет иметь честь дать большой вокальный и

инструментальный концерт в зале бывшего Филармонического общества, находящемся у Казанского моста, в котором он будет петь и играть на гитаре различные сочинения родителя своего. Девица Шлессер, господа: Маурер, Бем, Гартман и Сусеман будут также участвовать в сем концерте…» Живя в России, Михаил Джульяни занимался не только исполнительской, но и педагогической деятельностью.

Хорошей гитаристкой стала и дочь Мауро Джульяни — Эмилия, носившая в замужестве фамилию Гульельми.

Возвратившись в Вену, Джульяни стал редко выступать в концертах, отдавая предпочтение педагогической деятельности. У него оказалось немало талантливых учеников. Д. Вальдштейн, талантливые польские гитаристы Бобрович и Хорецкий и многие другие.

Дата и место смерти Джульяни стали известны лишь недавно. Согласно некрологу, помещенному в газете «Diario di Napoli» от 14 мая 1829 года, Джульяни умер в Неаполе 8 мая 1829 года. Исследователь гитарного творчества Б.Л. Вольман, придерживавшийся поначалу этой версии в книге «Гитара в России» (1961), в следующей «Гитара и гитаристы» (1968) называет другой срок смерти Мауро Джульяни — 1840 год.

Джульяни был превосходным виртуозом, привлекавшим к гитаре внимание музыкантов-современников. Музыкант близко общался и выступал со скрипачами Л. Шпором и И. Майзедером, пианистами И. Гуммелем, И. Мошелесом и А. Диабелли.

Технические достижения гитариста нашли отражение в некоторых сочинениях других гитаристов XIX века. Причем наиболее трудные, виртуозного характера вариации отмечались в нотах условным обозначением — «Джульяни».

Гитарное наследие Джульяни весьма велико. Б. Л. Вольман пишет: «Своими концертами для гитары Джульяни показал возможность появления гитары на большой эстраде как равноправного со скрипкой и фортепиано инструмента. Его концерты явились результатом расширения роли гитары в камерном ансамбле. В них отсутствует момент борьбы солиста с оркестром, отчетливо проступающий в концертах композиторов эпохи романтизма, сочиненных для других инструментов. Солист в концертах Джульяни — главный исполнитель, участник ансамбля, с самого начала до конца сохраняющий в нем первенствующее положение. Оркестр малого состава или струнный квартет, сопровождающий гитару, полностью ей подчинен и за исключением моментов tutti лишь аккомпанирует гитаре. Гитарные концерты Джульяни родственны „блестящим квартетам“ Паганини с той только разницей, что солирующая виртуозная партия в них предоставлена не скрипачу, как у Паганини, а гитаристу. Сопровождению своих концертов Джульяни серьезного, самостоятельного значения не придавал. Оркестровка к наиболее популярному — Третьему концерту Джульяни была по просьбе автора выполнена его. Другом, композитором Гуммелем».

Основные требования, предъявляемые Джульяни к исполнителю, — предельная беглость, чистота и отчетливость звука. Как отмечает Вольман: «Гитарные сочинения Джульяни позволяют рассматривать его, как наиболее видного представителя итальянской школы игры на инструменте, в которой во главу угла ставится виртуозность и использование одиночной струны на гитаре. Джульяни интересует не столько красочность звучания, сколько динамика звука, применение различных градаций силы. Он использует пустые струны гитары, редко употребляет баррэ, при игре пользуется только мякотью пальца.

С целью преодоления трудностей, связанных с быстротой пассажей и большим растяжением пальцев, Джульяни широко использует терц-гитару, у которой ладовые расстояния несколько меньше, чем у прим-гитары, а также более яркое звучание благодаря сильному натяжению струн. Вместе с тем терц-гитара удобна в сочетании с обычной гитарой в гитарных дуэтах и других гитарных ансамблях».

НИККОЛО ПАГАНИНИ /1782-1840/

Знаменитый композитор Роберт Шуман, впервые услышав Паганини, написал: «Я думал, что он начнет с неслыханной силой звука. И вот он начал — но до чего звук его был нежным и тихим. Когда же он легко и еле заметно начал закидывать в толпу свои магнетические цепи, люди стали невольно покачиваться. И вот волшебные кольца заплетались все больше и больше; люди все теснее жались друг к другу, пока они постепенно не слились в едином порыве, как бы загипнотизированные художником. Другие волшебники пользуются в своем искусстве другими формулами».

Далеко от дворцов, в небогатом квартале Генуи, в узком переулочке с символическим названием Черная кошка, 27 октября 1782 года у Антонио Паганини и его жены Терезы Боччардо появился на свет сын Никколо. Он был вторым ребенком в семье. Мальчик родился тщедушным, болезненным. Хрупкость и чувствительность унаследовал от матери — экзальтированной и сентиментальной. Настойчивость, темперамент, бурную энергию — от отца, предприимчивого и практичного торгового агента.

Как-то во сне мать увидела ангела, который предрек ее любимому сыну карьеру великого музыканта. Отец также уверовал в это. Разочарованный тем, что его первый сын, Карло, не радовал успехами на скрипке, он заставлял заниматься второго. Поэтому у Никколо почти не было детства. Мальчик всегда помнил себя в непрерывных истощающих занятиях на скрипке. Природа наделила Никколо необыкновенным даром — слухом, необычайно чувствительным. Даже удары колокола в соседнем соборе били по нервам.

Мальчик открывал для себя этот особый, звенящий необыкновенным богатством красок мир. Он пытался воспроизвести, воссоздать эти краски на мандолине, гитаре, на своей маленькой скрипочке — любимой игрушке и мучительнице, которой суждено было стать частью его души.

Отец рано подметил одаренность Никколо. С радостью он все больше убеждался: у Никколо редкий дар. Антонио уверился в мысли, что сон жены вещий, сын сможет завоевать славу, а значит — и принести деньги, много денег. Но для этого надо нанять учителей. Никколо следует заниматься упорно, не щадя себя. И маленького скрипача запирали для занятий в темный чулан, а отец бдительно следил, чтобы тот играл непрерывно. Карой за непослушание было лишение еды.

Усиленные занятия на инструменте, как признавал сам Паганини, во многом подорвали его и без того хрупкое здоровье. На протяжении всей жизни он много и тяжело болел.

Первым более или менее серьезным педагогом Паганини стал генуэзский поэт, скрипач и композитор Франческо Ньекко. Паганини рано стал сочинять — уже в восьмилетнем возрасте написал скрипичную сонату и ряд трудных вариаций. и Постепенно слава о юном ь виртуозе распространилась по всему городу, и на Паганини обратил внимание первый скрипач капеллы собора Сан-Лоренцо Джакомо Коста. Уроки проходили раз в неделю, и более полугода Коста наблюдал развитие Паганини, старался передать ему профессиональные традиции.

После занятий с Костой Паганини смог, наконец, впервые выйти на эстраду. В 1794 году начинается его концертная жизнь. В то же время состоялись встречи, во многом определившие дальнейшую судьбу Паганини, характер его творчества. Он познакомился с искусством польского виртуоза Августа Дурановского, концертировавшего тогда в Генуе, и был потрясен необычайными выразительными средствами, им применявшимися.

Другая встреча состоялась с маркизом Джанкарло ди Негро, богатым генуэзским

аристократом и меломаном. Она принесла не только дружбу с умным и добрым человеком. Маркиз взял на себя заботу о будущем Никколо.

С его помощью Никколо смог продолжить образование. Новый учитель Паганини — виолончелист, прекрасный полифонист Гаспаро Гиретти, привил юноше отличную композиторскую технику.

Два выступления Паганини в Парме прошли с огромным успехом, и молодого виртуоза пожелали послушать при дворе герцога Фердинанда Бурбонского. Отец Никколо понял, что настала пора эксплуатировать талант сына. Взяв на себя роль импресарио, он предпринимает поездку по Северной Италии. Юный музыкант выступал во Флоренции, а также в Пизе, Ливорно, Болонье и Милане. И всюду огромный успех. Никколо жадно впитывал новые впечатления и под жесткой опекой отца продолжал много заниматься, совершенствуя свое искусство.

В этот период родились многие из его прославленных каприччи, в которых легко прослеживается творческое преломление принципов и технических приемов, впервые введенных Локателли.

Каприччи Паганини совершили переворот в скрипичном языке, скрипичной выразительности. Он добился предельной концентрации выразительности в сжатых построениях, спрессовывая художественный смысл в тугую пружину, что станет характерным для всего его творчества, в том числе и исполнительского стиля.

Контрасты тембров, регистров, звучаний, образных сопоставлений, ошеломляющее разнообразие эффектов свидетельствовали о нахождении Паганини своего собственного языка.

Окрепший характер, бурный итальянский темперамент Никколо приводили к столкновениям в доме. Зависимость от отца становилась все невыносимей. Никколо жаждал свободы. И воспользовался первым же предлогом, чтобы уйти от жестокой родительской опеки.

Когда Паганини было предложено занять место первого скрипача в Лукке, он его с радостью принял. С энтузиазмом Паганини отдался работе. Ему было поручено руководство городским оркестром и разрешено концертировать. С небывалым успехом выступает в Пизе, Милане, Ливорно. Восторг слушателей кружит голову, пьянит ощущение свободы. Приходят и увлечения иного порядка, которым он отдается так же пылко и страстно.

В это бурное время приходит и первая любовь. И ей скрипач отдается весь, без остатка, как и всему, что он делал. Почти на три года имя Паганини исчезает с концертных афиш. Об этом периоде он позднее не говорил. В «Автобиографии» сообщил лишь, что в ту пору занимался «сельским хозяйством» и «с удовольствием щипал струны гитары». Возможно, некоторый свет на тайну проливают пометки, сделанные Паганини на рукописях гитарных сочинений, многие из которых посвящены некой «синьоре Диде».

В конце 1804 года скрипач возвращается на родину, в Геную, и несколько месяцев занимается лишь сочинением. А затем снова едет в Лукку — в герцогство, которым правил Феличе Бачокки, женатый на сестре Наполеона Элизе. Три года служил Паганини в Лукке камерным виртуозом и дирижером оркестра.

Отношения с княгиней Элизой постепенно становились все менее официальными. Паганини посвятил ей «Любовную сцену», специально написанную для двух струн («Ми» и «Ля»). Другие струны во время игры со, скрипки снимались. Сочинение произвело фурор. Затем княгиня потребовала произведение только для одной струны. «Я принял вызов, — говорит Паганини, — и спустя несколько недель написал военную сонату „Наполеон“ для струны „Соль“, которую исполнил на придворном концерте 25 августа». Успех превзошел самые смелые ожидания. Прошло почти три года службы, и Паганини начали тяготить отношения с Элизой, двором, ему вновь захотелось артистической и личной свободы. Воспользовавшись разрешением

уехать на концерты, он не спешит вернуться в Лукку. Однако Элиза не выпускала Паганини из поля своего зрения. В 1808 году она получила во владение Тосканское герцогство со столицей Флоренцией. Праздник следовал за праздником.

Снова потребовался Паганини. И он был вынужден вернуться. Во Флоренции прошло еще четыре года его придворной службы.

Поражение Наполеона в России резко осложнило обстановку во Флоренции, сделало пребывание там Паганини уже невыносимым. Он вновь жаждал освободиться от зависимости. Нужен был повод. И он его нашел, явившись в мундире капитана на придворный концерт. Элиза приказала ему немедленно переодеться. Паганини демонстративно отказался. Ему пришлось поспешно бежать с бала и ночью уехать из Флоренции во избежание ареста.

Покинув Флоренцию, Паганини переехал в Милан. Рецензия на концерт Паганини в октябре 1813 года в «Ла Скала», появившаяся во влиятельной «Лейпцигской музыкальной газете», познакомила Европу с именем Паганини. Журналист писал, что итальянский виртуоз «является, без сомнения, первым и величайшим скрипачом мира».

Его игра поистине непостижима. Всякие пассажи, скачки и двойные ноты звучат у него так изумительно, как ни у одного другого скрипача. Он играет только ему свойственной аппликатурой наитруднейшие двух-, трех- и четырехголосные последовательности, имитирует звучание множества духовых инструментов; играет хроматические гаммы в самых высоких позициях почти у самой подставки так чисто, что это кажется совершенно невероятным. Он играет наиболее трудные фразы на одной струне ошеломляющим способом и одновременно как бы шутя исполняет ноты пиццикато на другой, аккомпанируя басовыми звуками так, что ощущаешь, как будто играет несколько инструментов… Особенное признание получили его вариации, называемые «Ведьмы».

В родной город он приезжает с концертами в конце 1814 года. Пять его выступлений триумфальны. Газеты называют его гением «независимо от того, ангел он или демон». Здесь его постигла беда: он встретил девушку Анджелину Каванну, дочь портного, безмерно увлекся ею, взял ее с собой на концерты в Парму. Вскоре оказалось, что у нее будет ребенок, и тогда Паганини отправил ее тайком к знакомым в предместье Генуи.

В мае отец Анджелины нашел дочь, забрал ее к себе и подал на Паганини в суд за похищение дочери и насилие над ней. Начался двухлетний судебный процесс. У Анджелины родился ребенок, который вскоре умер. Общество было настроено против Паганини, и суд вынес постановление о выплате им потерпевшей трех тысяч лир и покрытии всех издержек процесса.

Судебное дело помешало Никколо уехать в Европу. В конце 1816 года Паганини отправился с концертами в Венецию. Во время выступления в театре он познакомился с певицей хора Антонией Бьянки и взялся обучать ее пению. Несмотря на горький опыт, Паганини брал ее с собой в концертные поездки по стране и все более привязывался к ней.

Среди всех городов действительно особенным в музыкальном отношении был Неаполь.

Местная оперная школа — крупнейшая в Италии, славилась на всю Европу. Здесь было несколько консерваторий, четыре оперных театра.

«Авторитет, полученный в других городах, здесь надо было завоевывать сызнова, — пишет В.Ю. Григорьев. — Местные музыканты и критики не верили имеющейся оценке Паганини как лучшего скрипача Италии, а после внезапной отмены концертов были настроены вдвойне предубежденно. Особенно старался наиболее влиятельный скрипач города Олорио де Вито, который пытался подражать Паганини, пробуя сыграть его каприччи, но не смог и объявил его шарлатаном. Было решено преподать урок выскочке, посмеяться над ним. Паганини рассказывал в Париже Фетису, что для этого попросили молодого композитора Джузеппе Дона сочинить квартет с невероятно трудной партией первой скрипки, с которой невозможно было бы

справиться.

Паганини пригласили на собрание музыкального кружка и усадили играть квартет. Вторую скрипку исполнял де Вито, партию виолончели Гаэтано Чанделли, Паганини быстро понял, что ему подготовили ловушку. Начал играть, и вскоре у него лопнула струна „Ми“ (что он сделал умышленно). Как будто ничего не случилось, он без ошибки доиграл свою партию, чем привел в замешательство присутствующих. На возгласы восхищения и просьбы сыграть еще раз повторил сочинение, украсив свою партию такими виртуозными трудностями, о которых и не подозревали неаполитанцы. Триумф был полным».

11 октября 1821 года состоялось его последнее выступление в Неаполе. Состояние его здоровья было так плохо, что он вызывал к себе мать, перебирался в Павию к известному врачу Сиро Борда. Туберкулез, лихорадка, кишечные боли, кашель, ревматизм и другие заболевания терзали Паганини. Силы его таяли. Мучительные втирания ртутной мази, строгая диета, кровопускания не помогают. Даже разнесся слух, что Паганини скончался.

Но, даже выйдя из кризиса, Паганини почти не брал скрипку — боялся своих слабых рук, неконцентрированных мыслей. Он был выбит из потока времени и должен был снова ощутить его могучее течение. В эти трудные для скрипача годы единственной отдушиной были занятия с маленьким Камилло Сивори, сыном генуэзского купца. В апреле 1824 года Паганини неожиданно появился в Милане и объявил о концерте.

Окрепнув, Паганини дал концерты в Павии, где лечился, затем в родной Генуе. Он почти выздоровел; остался — теперь уже на всю жизнь — «невыносимый кашель». Неожиданно он вновь сближается с Антонией Бьянки. Они вместе выступают. За прошедшие годы Бьянки выросла в отличную певицу, даже имела самостоятельный успех в «Ла Скала». Их связь приносит Паганини сына — Ахилла.

В начале марта 1828 года Паганини с Бьянки и Ахиллом отправляются в далекий путь в Вену. Почти на семь лет покидает Паганини Италию. Начинается последний период его наиболее интенсивной концертной деятельности.

Вена в ту пору была одним из самых музыкальных городов Европы. До осени маэстро дал двадцать концертов подряд. С подобной интенсивностью Никколо никогда еще не играл в своей жизни. В отчете об одном из концертов скрипача «Всеобщая театральная газета» отмечала, что «во всех сферах деятельности человеческого духа время от времени появляются люди, творчество которых создает новую эпоху.

Этих людей мы называем гениями… И таким человеком в самом высоком смысле этого слова является Паганини… Этот артист обращается с инструментом своим собственным методом, что помогает ему достичь такого выражения, которое недоступно даже скрипачам самого высокого ранга. Его руки оказались более подвижными, чем движения человеческого голоса, а голос его скрипки был таким прекрасным, с такой чистотой интонаций, что проникал в каждое сердце. Он производил поистине магическое впечатление, и ясным становилось, как только он начинал играть, что является самым великим инструменталистом, которых только знал мир музыки. Сенсация, которую произвели его концерты в Вене, была неслучайной».

С августа 1829 года, когда Паганини приехал во Франкфурт, по начало февраля 1831года продолжалось турне по Германии. За 18 месяцев скрипач играл более чем в 30 городах, в концертах, различных дворах и в салонах — почти 100 раз. Паганини чувствовал себя на взлете, выступления проходили с огромным успехом, он почти не болел.

Весной 1830 года Паганини концертирует в городах Вестфалии. И здесь, наконец, исполняется его давнее желание — Вестфальский двор жалует ему титул барона, разумеется, за деньги. Титул передается по наследству, а именно это и надо было Паганини: он думает о будущем Ахилла.

В январе 1831 года Паганини дает последний концерт в Германии — в Карлсруэ, и в феврале он уже во Франции. Два концерта в Страсбурге вызвали такой восторг, который напомнил итальянский и венский приемы.

В конце декабря 1836 года Паганини выступает в Ницце с тремя концертами. Он уже не в очень хорошей форме.

В октябре 1839 года Паганини последний раз навещает родной город Геную. Он в чрезвычайно нервном состоянии, еле держится на ногах. Последние пять месяцев Паганини не мог выйти из помещения, у него опухли ноги, и он оказался настолько истощен, что не мог взять в руку смычок, скрипка лежала рядом, и он перебирал ее струны пальцами.

Никколо Паганини скончался в Ницце 27 мая 1840 года.

ЛЮДВИГ ШПОР /1784-1859/

Шпор был одним из выдающихся виртуозов XIX столетия. Его игра отличалась не только совершенным мастерством, но и глубокой содержательностью. И тут он тоже шел своим курсом, не склоняясь перед авторитетами, будь то даже сам Паганини.

Людвиг Шпор родился 5 апреля 1784 года в семье врача. Отец страстно любил музыку и хорошо играл на флейте, а мать — на клавесине.

Музыкальные способности Людвига обнаружились рано. «Одаренный чистым сопрановым голосом, — пишет Шпор в автобиографии, — начал я сперва петь и уже четырех-пяти лет мне разрешалось петь с матерьюдуэтом на наших семейных вечерах… К этому времени отец, уступая моему горячему желанию, купил мне на ярмарке скрипку, на которой я стал беспрестанно играть».

Затем родители отдали мальчика на обучение французскому эмигранту, скрипачу-любителю Дюфуру. Вскоре его перевели к педагогу Мокуру, концертмейстеру оркестра герцога Брауншвейгского.

Неудивительно, что Людвиг поступил на службу в оркестр герцога. Когда ему исполнилось 15 лет, он уже занимал должность придворного камеры музыканта. Музыкальный талант не остался не замеченным герцогом. Он решил помочь юному дарованию продолжить образование. Но выбранные известные педагоги Виотти и Фридрих Экк по разным причинам отказали герцогу. Однако вместо себя Фридрих Экк предложил брата Франца, тоже концертирующего виртуоза. У него и занимался в 1802–1804 годах Людвиг. Франц Экк был требовательным педагогом. Он начал с того, что полностью изменил молодому музыканту постановку правой руки. «Сегодня утром, — записывает Шпор в дневнике, — 30 апреля (1802 года. — Прим. авт.) г-н Экк начал со мной заниматься. Но, увы, сколько унижений! Я, мнивший себя одним из первых виртуозов Германии, не мог сыграть ему ни одного такта, который вызвал бы его одобрение. Напротив, я должен был по крайней мере раз десять повторить каждый такт, чтобы наконец хоть сколько-нибудь его удовлетворить. Особенно не понравился ему мой смычок, перестановку которого теперь я сам считаю необходимой. Конечно, вначале мне будет трудно, но надеюсь с этим справиться, так как убежден, что переделка принесет мне большую пользу».

Для того чтобы развить технику игры, Шпор занимался по 10 часов в сутки. «Так удалось мне в короткое время достичь такого умения и уверенности в технике, что для меня уже не было ничего трудного в тогда известной концертной музыке». Став впоследствии педагогом, Шпор не за-был уроки юности и придавал большое значение состоянию здоровья и выносливости учеников.

Вместе со своим учителем Шпор совершил путешествие в Россию. Здесь Экк тяжело заболел, и Шпор, вынужденный прекратить уроки, возвратился в Германию.

В 1805 году Шпор поселился в Готе, где ему предложили место концертмейстера оперного оркестра. Вскоре он женился на Доротти Шейдлер, певице театра и дочери музыканта, работавшего в готском оркестре. Его жена также была музыкантом. Она настолько хорошо владела арфой, что считалась лучшей арфисткой Германии. Брак оказался очень счастливым.

В 1812 году Шпор с феноменальным успехом выступает в Вене. В столице Австрии ему предложили должность руководителя оркестра в театре «An der Wien». Здесь же Шпор написал одну из своих самых известных опер — «Фауст». В Вене музыкант пробыл до 1816 года.

В том же году во время гастролей, в Италии игру Шпора в Венеции слушал Паганини.

Он назвал его «единственным подлинным певцом скрипки». Шпор же в автобиографии так

пишет о Паганини: «Я слушал Паганини с большим интересом в двух концертах, данных им в Касселе. Его левая рука и струна соль достойны удивления. Но его сочинения, так же как и стиль их исполнения, представляют странную смесь гениального с детски-наивным, безвкусным, почему они одновременно и захватывают и отталкивают…»

Из Вены Шпор переехал во Франкфурт, где работал капельмейстером в течение двух лет (1816–1817). 1821 год музыкант провел в Дрездене, а в следующем году поселился в Касселе, где занимал должность генерал-мюзикдиректора.

В дальнейшем Шпор совершил ряд длительных концертных поездок: Италия (1816–1817), Лондон, Париж (1820), Голландия (1835).

В 1847 году состоялся торжественный вечер, посвященный двадцатипятилетию его работы в Кассельском оркестре. Через пять лет Шпор ушел в отставку, посвятив себя всецело педагогике.

Последние годы его жизни он провел в горделивом одиночестве. Музыканта быстро забыли придворные меломаны. Ко всему в 1857 году он сломал руку и совершенно прекратил выступления. Прекрасный артист, еще недавно находившийся на вершине славы, умер в бедности и полном забвении 22 октября 1859 года. Но объективная история восстановила справедливость, ибо и под сенью великих современников Людвиг Шпор в немалой степени способствовал развитию музыкального искусства, которому служил с рыцарской преданностью.

«Шпор был человеком гордым; особенно тяжело переживал, если вчем-то ущемлялось его достоинство художника, — пишет Л.Н. Раабен. — Однажды он был приглашен на концерт ко двору короля Вюртембергского. Такие концерты часто происходили во время карточной игры или придворных пиров. „Вист“ и „хожу с козырей“, стук ножей и вилок служили своеобразным „аккомпанементом“ игре какого-нибудь крупного музыканта. Музыка расценивалась как приятная забава, помогающая пищеварению вельмож. Шпор категорически отказался играть, если не будет создана подобающая обстановка».

Шпор не выносил пренебрежительно-снисходительного отношения знати к людям искусства. С горечью рассказывает он в автобиографии, как часто приходилось даже первоклассным артистам испытывать чувство унижения, выступая перед «аристократической чернью». Он был большим патриотом и страстно желал благоденствия своей родине. В 1848 году, в разгар революционных событий, он создал секстет с посвящением: «написано… для восстановления единства и свободы Германии».

Любимейшим композитором Шпора был Моцарт: «Я мало пишу о Моцарте, так как Моцарт для меня все». К творчеству же Бетховена он относился почти восторженно.

Исключение составляли сочинения последнего периода, которых не понимал и не признавал.

Скрипачом Шпор был замечательным. Шлетерер описывает его выступление: «На эстраду выходит импозантная фигура, на голову выше окружающих. Скрипка под мышкой. Приближается к своему пульту. Шпор никогда не играл наизусть, не желая создать и намека на рабское заучивание музыкального произведения, что считал несовместимым ей званием художника. При выходе на эстраду он кланялся публике без гордости, но с чувством собственного достоинства и спокойно голубыми глазами обводил собравшуюся толпу. Скрипку он держал абсолютно свободно, почти без наклона, благодаря чему правая рука его поднималась сравнительно высоко. При первом же звуке он завоевывал всех слушателей. Маленький инструмент в его руках походил на игрушку в руках великана. Трудно описать, с какой свободой, элегантностью и мастерством он ею владел. Спокойно, точно вылитый из стали, стоял он на эстраде. Мягкость и фация его движений были неподражаемы. У Шпора была большая рука, но она соединяла в себе гибкость, эластичность и силу. Пальцы могли опускаться на струны с твердостью стали и одновременно были, когда нужно, так подвижны, что в самых легких

пассажах не пропадал ни один трелевой удар. Не было штриха, которым он не владел с одинаковым совершенством — его широкое стаккато было исключительным; еще более поражал звук огромной силы в форте, мягкий и нежный в пении… Окончив игру, Шпор спокойно кланялся, с улыбкой на лице покидал эстраду при буре несмолкаемых восторженных аплодисментов. Основным качеством игры Шпора была продуманная и во всех деталях совершенная передача, лишенная каких бы то ни было фривольностей и тривиального виртуозничания. Благородство и художественная законченность характеризовали егоисполнение; он всегда стремился передать те душевные состояния, которые зарождаются в наиболее чистой человеческой груди».

Ученик Шпора А. Малибран, написавший биографию своего учителя, упоминает о великолепных штрихах, четкости пальцевой техники, тончайшей звуковой палитре Шпора и, подобно Шлетереру, акцентирует благородство и простоту его игры. Шпор не терпел «подъездов», глиссандо, колоратур, избегал скачущих, прыгающих штрихов. Его исполнение было истинно академичным в высоком значении этого слова.

Как было сказано выше, Шпор никогда не играл наизусть, что делали в то время многие исполнители. Однако его игра по нотам объяснялась определенными эстетическими принципами. Позднее и своих учеников Шпор заставлял играть только по нотам. Он говорил, что скрипач, играющий наизусть, напоминает ему попугая, отвечающего заученный урок.

Репертуар Шпора в первые годы, кроме собственных произведений, включал концерты Крейцера, Роде. Затем он исполнял в основном собственные сочинения.

С именем Шпора связаны некоторые нововведения в области скрипичной игры и дирижирования. Так, он является изобретателем подбородника. Именно Шпору приписывается и применение дирижерской палочки.

На Франкенгаузеиском музыкальном празднике в 1810 году музыкант дирижировал палочкой, скатанной из бумаги. Поначалу этот невиданный дотоле способ управления оркестром поверг всех в изумление. Но довольно скоро дирижеры поняли его преимущества.

Шпор был и первоклассным педагогом, пользовавшимся европейской известностью.

Ученики съезжались к нему со всех стран. Даже из России к нему был прислан крепостной по фамилии Энке. Шпор воспитал более 140 крупных скрипачей-солистов и концертмейстеров оркестров, среди которых Ф. Давид, М. Хауптман. В 1831 году вышла из печати его «Скрипичная школа», которая долгое время верой и правдой служила молодым музыкантам. Это было практическое учебное пособие, содержавшее эстетические воззрения, взгляды ее автора на скрипичную педагогику. Характерно, что еще в «Русской музыкальной газете» за 1909 год можно было прочесть, что на этой скрипичной школе учится масса русских скрипачей.

Он воспитывал в ученике ответственное отношение к уроку. Обязательной для всех учеников была игра в ансамбле и оркестре.

«Скрипач, не получивший оркестровых навыков, подобен дрессированной канарейке которая от выученной вещи накрикивается до хрипоты», — писал Шпор.

РОБЕР БОКСА
/1789-1856/

При жизни его называли гениальным и непревзойденным арфистом мира. Как солист-виртуоз Бокса первым объездил с концертами страны Европы, Америку и Австралию.

Бокса стал первооткрывателем и пропагандистом арфы Эрара с двойным движением педалей, создателем обильной арфовой литературы, имеющей непреходящую ценность.

Робер Николя Бокса родился 9 августа 1789 года в городе Монмеди департамента Мез во Франции. Его отец, чешский гобоист Карел Бокса, играл в театральных оркестрах Лиона, Бордо. В 1806 году Карел обосновался в Париже, где занялся издательством и торговлей нотами. Отец также писал музыку для духовых инструментов. Именно поэтому Робер большую часть своих произведений подписывал как Бокса-сын.

Первые уроки музыки Робер получил от отца. Большие способности мальчика позволили ему уже в семь лет публично исполнить концерт на фортепиано. В одиннадцать лет молодой музыкант сыграл концерт для флейты своего сочинения. Еще через год он написал несколько увертюр и квартетов.

В шестнадцать лет специально к проезду Наполеона через Лион он написал оперу «Траян». Тогда же Робер начал заниматься на арфе. К сожалению, имя его первого педагога неизвестно.

В 1805 году Робер вместе с с семьей переезжает в Бордо. Здесь в течение года он занимается композицией у Ф. Бека. Спустя год Бокса едет в Париж. В столице Франции он поступает в консерваторию в класс композиции Мегюля и класс гармонии директора Кателя и вскоре получает Первую премию по гармонии. На арфе он сначала частным образом занимается у Надермана, а затем переходит от него к Марэну. «Хотя Бокса не смог научиться играть на этом инструменте очень правильно, он тем не менее приобрел себе большую репутацию воодушевлением своего исполнения. К тому же его престижу способствовала блестящая музыка, сочиненная им для своего инструмента, репертуар которого, имевшийся до него, был весьма ограничен. Его плодовитость в этом жанре была необычайна».

Усилиями ведущих мастеров арфовое искусство развивалось в одном русле со всей европейской музыкой. Фетис относит Бокса к представителям так называемого «блестящего стиля» в арфовом искусстве. Яркими представителями и основателями этого стиля были современники Бокса — Паганини и Калькбреннер. Обладая высочайшим исполнительским мастерством, они и писали музыку в расчете на свои виртуозные возможности. А, обогатив технический арсенал своих инструментов, эти музыканты начали одними из первых гастролировать, зарабатывая на жизнь концертной деятельностью.

В 1813 году Бокса становится придворным арфистом Наполеона. Вскоре после реставрации Бурбонов он занимает место придворного арфиста Людовика XVIII и герцога Беррийского. В 1817 году Бокса был вовлечен в некоторые подлоги и бежал в Лондон, чтобы не попасть в тюрьму.

В Англии он скоро становится популярным учителем арфы. Здесь Бокса впервые знакомится с инструментом Эрара и начинает экспериментировать на нем, изобретая новые приемы. Результаты экспериментов находят отражение в его музыке, а в 1825 году арфист публикует их в брошюре «Новые арфовые эффекты».

На сценах лондонских театров он ставит свою очередную оперу, а в 1822 году вместе с сэром Дж Смартом организует исполнение ряда ораторий. В то же время, используя поддержку сэра Г. Бишопа, Бокса создает первую в Англии Королевскую музыкальную академию. Он сам же и становится ее директором и профессором класса арфы. Проходит пять лет. Бокса

увольняют из консерватории по требованию консерваторской публики — «из-за неуживчивого характера».

В 1826–1832 годах Бокса — менеджер и дирижер Королевского театра итальянской оперы. В этот же период он становится придворным арфистом королевы. В 1830 году была опубликована его «Школа op.321» «Methode de harpe a double mouvement» — первое методическое пособие для нового инструмента системы Эрара.

В 1839 году Бокса бежит из Англии с женой сэра Бишопа — Анной Ривьер-Бишоп. Начинаются годы скитаний, ведь арфист теперь не может вернуться ни в Париж, ни в Лондон. Бишоп, замечательная концертная певица, стала гражданской женой Бокса. С нею он объездил всю Северную Европу, а в 1840–1841 годах пробыл более года в России. Бокса дал концерты в Прибалтике, обеих столицах и на Украине. Затем они несколько лет прожили в Италии. Там Бокса много писал и издал у Рикорди большое число фантазий и вариаций на темы итальянских опер.

В 1848 году Бокса и Бишоп уезжают в Америку. Знаменитый арфист по-прежнему часто играет, но талант его слабеет. В 1855–1856 году состоялись их последние гастроли в Австралию. Бокса был уже стар и очень болен. Корреспондент сиднейской газеты «The musical World» пишет в 1856 году: «Несчастный Бокса умер здесь в воскресенье 6-го января- ме нее месяца, как он прибыл из Калифорнии с м-м Бишоп. Когда его увидел, я обрел уверенность, что он сложит свои кости среди нас. Его болезнь была водянка, соединенная с астмой… За два дня до кончины он сочинил Реквием, который исполнялся на его похоронах и произвёл огромное впечатление. В день своей смерти он позвал меня, и по его настоятельным просьбам я привел в порядок все его рукописи, все музыкальные пьесы, которых он имел полные чемоданы. Никогда я не видел человека, настолько изменившегося от болезни, как этот бедный Бокса которого я знал некогда одним из красивейших мужчин своего времени и также одним из лучших музыкантов. Только дух его ничего не потерял из-за его активности и энергии. Из-за каких печальных обстоятельств такой великий артист приехал умирать в такую отдаленную часть света?»

В предисловии к своей «Школе» первый профессор Петербургской консерватории А.Г. Цабель пишет: «Мы находим в несравненных сокровищах Бокса-сына подлинный университет для арфы, которого может быть более, чем достаточно, чтобы достичь высочайшей ступени в музыкальном образовании арфиста как в отношении техники, так и в отношении музыкального вкуса, и сим я рекомендую упражнения только Бокса». Возглавлявший в конце XIX и начале XX века арфовое искусство Франции А. Хассельман вторит этому: «Немногие из арфистов оставляют в наследство творения настолько плодотворные (здоровые), которые естественно переносят след времени; он (Бокса) оставил сотни этюдов, которые еще до настоящего времени составляют базу нашего образования».

Список сочинений Бокса для арфы превышает 350 опусов. Им написаны, в частности, пять концертов, две концертные симфонии, несколько трио и квартетов для арфы, фортепиано, скрипки и виолончели. Фетис так оценивает его творчество: «Бурная жизнь не позволяла Боксу развить те преимущества его музыкальной натуры, которые действительно были подлинно прекрасны. Он делал слишком много и слишком быстро; ибо даже в наиболее вдохновенных его произведениях везде можно заметить поспешность и небрежность».

Н.Н. Покровская пишет: «Мы видим в Бокса исполнителя и композитора романтического склада, который открыл новый этап в арфовом ис кусстве и вывел арфу из салонов на большую сцену. В своем творце(tm) он использовал достижения виртуозов-пианистов. Его фантазии дивертменты и вариации — это большие концертные пьесь, с элементами развития музыкальной тематики, сложной формой и разнообразной фактурой. Написанные в расчете на его собственное исполнение манеру игры.

У Бокса уже нет прямолинейных гаммообразных последовательностей и однотипных арпеджий, как у Вернье или Петрини. Строго вариационная форма сменяется свободным чередованием разных по объему эпизодов; становится дифференцированной, со многими словесными обозначениями нюансировка: con espressivo, agitato, animato, con gusto, con anima. Все это позволяет считать Бокса талантливым и образованным композитором с тонким вкусом, который по-своему воспринимал инструмент и сумел вскрыть таящиеся в нем оркестральные и полифонические возможности».

Выдающийся педагог, Бокса воспитал многих замечательных арфистов, таких, как Т. Лабарр, Д. Чаттертон, Э. Пэриш-Альварс, Т. Эптомэс, и др.

О Бокса-педагоге можно судить и по его многочисленным этюдам и знаменитой «Школе ор. 60», написанной для арфы системы Гохбруккера с восьмой педалью-глушителем и состоящей из большого Вступления и 2-х частей.

Во вступлении автор излагает свое эстетическое кредо. Бокса видел в арфе инструмент наиболее благородный и самый близкий природе человеческого голоса. Он считал, что арфа должна занять среди других инструментов ведущее положение, более высокое, чем фортепиано.

«Бокса дает семь основных принципов аппликатуры, — отмечает Н.Н. Покровская, — доныне составляющих фундамент игры на арфе: лучшая аппликатура та, при которой употребляется наименьшее число разных движений; не держать в воздухе пальцев, но заранее ставить их на струны; как можно реже играть две ноты подряд одним и тем же пальцем; соседние ноты играть соседними пальцами; при смене позиций скомбинировать аппликатуру, которая заканчивает позицию так, чтобы имелось наибольшее число свободных пальцев для следующей позиции. Главным принципом Бокса считает направление пальца тотчас же после того, как он защипнет струну, на новую струну.

В тексте рассеяны замечания, относящиеся к исполнению штрихов и культуре игры: о соблюдении постоянной аппликатуры, об опоре на свободные пальцы при игре октав, о начале всех нисходящих пассажей с первого пальца, а восходящих — с любого, удобного для последующей игры.

Обогатил он и штрих флажолетов, описав в своей брошюре „Новые арфовые эффекты“ двойные и тройные флажолеты в обеих руках, легкие флажолеты, флажолеты с полуэтуффе и др.

В разделе о мелизматике изложены общие правила и советы играть трели всеми пальцами для развития ровности. Все приемы глушения отдельных звуков, интервалов, аккордов, считавшиеся изобретенными в XX веке, описаны в Школе французского мастера. Отдельная глава посвящена исполнению полифонической фактуры».

В заключение приведем слова И.А. Поломаренко: «Невозможно учесть все то, что сделал для арфы Бокса. В изобретение Эрара он более, чем все другие его коллеги, вдохнул жизнь, которая трепещет в созвучных струнах и теперь, не думая стариться и умереть. В этом его большая заслуга».

КАРОЛЬ ЛИПИНЬСКИЙ /1790-1861/

Кароль Липиньский родился 30 октября 1790 года в маленьком польском городке Радзынь в семье скрипача, композитора и капельмейстера Феликса Липиньского, руководителя рафской капеллы. Отец и был первым учителем Кароля. Прекрасными музыкантами были оба брата Кароля — Феликс и Антон. Так что и в юные годы квартеты были неотъемлемой частью семейного музицирования. Под руководством отца Кароль начал заниматься в шесть лет и получил многостороннее профессиональное образование, что позволило ему в будущем с легкостью переходить от скрипки к виолончели и альту, дирижировать, сочинять музыку.

В 1799 году семья переезжает во Львов. Здесь Липиньский близко сходится с одним из блистательных львовских музыкантов — виолончелистом Кремесом.

Кароль быстро завоевывает себе популярность в местных салонах и как солист и как квартетист: «Во Львове сразу во многих домах можно было услышать квартеты в прекрасном исполнении. В них участвовал и наш славный Кароль Липиньский».

В 1809 году Липиньский принимает предложение возглавить оркестр оперы в качестве его «директора». Работа в театре увлекает его. В 1812 году пианист едет в Варшаву, чтобы ознакомиться с новыми произведениями, идущими на сцене варшавской оперы. По возвращении домой он назначается капельмейстером оркестра Львовского театра. В 1814 году он добивается признания как композитор — крупнейшее немецкое нотоиздательство Брейткопф и Гертель выпускает в свет его произведения.

«В эти же годы Липиньский начинает вырабатывать особый концертный стиль, — пишет Л.Н. Раабен, — основанный на большом, могучем, „объемном“ звуке и мощной кантилене, который останется для него навсегда характерным. Он предпочитает крупномасштабную, напористую игру. В начале его исполнительской карьеры этот стиль признавался далеко не всеми, и Липиньского не раз упрекали в „оркестральной“ манере игры. Такая манера резко противоречила изящному салонно-виртуозному направлению, которое в ту пору завоевывало большую популярность.

Однако мастерство юного виртуоза побеждало предубеждения и властно завоевывало слушателей».

В 1814 году Липиньский выехал в Вену. В столице Австрии музыкант встретился со Шпором, игру которого оценил очень высоко. В свою очередь, Шпор отнесся к молодому музыканту с большой сердечностью. «Встреча со Шпором в Вене сыграла важную роль в жизни Липиньского. Много общего было в их игре и в жизненном пути двух замечательных скрипачей… — пишет В.Ю. Григорьев. — У Шпора Липиньский нашел мощный концертный стиль, полновесную основательную манеру, основанную на прилегающих штрихах, полнокровное звукоизвлечение, яркое волевое начало. Недаром Шпора называли „рыцарем скрипки“. Особенно близко было Липиньскому стремление Шпора к широкому инструментальному пению, тембровому разнообразию…»

Начинаются европейские гастроли. Всюду его игра вызывает восторг. Шпор направляет его к видному музыканту Сальвини, ученику прославленного Тартини. Липиньский так описывает эту встречу: «Послушав четверть часа, он поднялся, посмотрел впервые внимательно на меня, а затем на мою скрипку и воскликнул: „Хватит!“ Я немного успокоился, когда он сказал мне, чтобы я пришел к нему на следующее утро… На следующий день я пришел в дом сеньора Сальвини в назначенное время. Он принял меня с большой сердечностью и, пока я доставал ноты, попросил: „Дайте, пожалуйста, мне вашу скрипку“. Я передал ее ему и был поражен,

увидев, как он крепко ухватил ее за гриф и ударил всем корпусом об угол стола, так что она разбилась вдребезги. Но, с величайшим хладнокровием и спокойствием, старик открыл затем скрипичный футляр, лежавший на том же столе, и, бережно взяв из него скрипку, сказал мне: „Попробуйте этот инструмент“. Я взял его и после того как сыграл одну из сонат Бетховена, Сальвини протянул ко мне руки и сказал с чувством: „Вы, несомненно, осведомлены, что я прежде был прилежным учеником Тартини. Он дал мне этот большой и подлинный Страдивари, который я храню в память о нем. Вы знаете, как использовать такой инструмент и выявить экспрессию, какую он в себе скрывает… Вы единственный, кто достоин быть наследником Тартини. Примите же эту скрипку как подарок от меня и в память о Тартини“».

Скрипка Страдивари попала в надежные руки. Долгое время Липиньского связывали дружеские отношения с крупнейшими музыкантами Европы. В дальнейшем случались события, охладившие отношения двух виртуозов, но они всегда сохраняли уважение друг к другу. Их артистические звезды мирно сосуществовали. Искусство польского музыканта высоко ценили Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Шуман, посвятивший ему свой «Карнавал», и многие другие композиторы.

Концерты Липиньского во Львове, Варшаве, Вене проходят с большим успехом. В Италии он встретился с Паганини. После концерта Липиньский бросился за кулисы. Так состоялось их знакомство, перешедшее в крепкую дружбу. «Я забыл рассказать тебе, — писал Паганини из Болоньи 1 июля 1818 года одному из друзей, — некий Липиньский, поляк, профессор скрипки, приехал из Польши в Италию, специально, чтобы услышать меня. Мы встретились в Пьяченце и проводим вместе почти все вечера, он меня обожает. Исключительно хорошо играет мои квартеты. Липиньский возвращается в Польшу, чтобы поработать несколько лет в моем жанре, и слышать не хочет о каком-либо другом учителе».

Их состязание и дальнейшие совместные концерты многое дали Липиньскому, помогли ему сформироваться в скрипача европейского масштаба.

По возвращении из Италии скрипач давал концерты в России. Очень тепло встречали Кароля Липиньского в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, Вильно. Он исполнял разнообразные программы, в том числе и собственные сочинения. Его игрой восхищались М. Глинка, молодой В.В. Стасов, Н. Голицын, А. Дюбюк. В эпистолярном наследии московского меломана А. Булгакова находим и такие строки: «Ну, уж Липиньский! Я скрипку не люблю, но он меня с нею примирил, а может быть, и поссорил, потому что не захочу никого более слушать. В его руках это как будто другой совсем инструмент. Нет ни одного сомнительного звука, ни одной резкой ноты, что так часто встречается на скрипке: нет этого свиста Какой смычок, какой вкус и какие трудности, исполняемые без усилия. Я Дица не очень помню, да и слыхал его уже в сумасшествии, но старики знатоки ставят Липиньского выше Дица и Роде».

Ему вторит и такой знаток как В. Одоевский: «Кого из образованных любителей музыки не восхищал волшебный смычок его?.. Все согласно удивляются смелости, силе смычка его, чудному, оригинальному выражению, необыкновенному огню в быстрых пассажах и нежности в плавных. В сочинениях Липиньского много нового и прекрасного; двойные ноты играют в них важную роль; Липиньский дал им оттенок совершенно оригинальный, небывалый до того в музыке, двойные ноты он делает с необыкновенною чистотою и точностью; можно подумать, что слышишь две скрипки, с чрезвычайною верностью играющие. Заметим еще, что Липиньский нашел новое средство разнообразить тоны скрипки: в некоторых местах он удаляется более от подставки к грифу, и это производит необыкновенное действие. Достойно уважения… и то, что он не всегда играет одни свои сочинения, сколь они ни нравятся публике. Недавно мы слышали прекрасно им сыгранный концерт Виотти».

В последующие годы Липиньский продолжает триумфальные поездки по странам Европы и России. Ему рукоплещут концертные залы Берлина, Вены, Парижа, Лондона. «Яркая

романтическая игра, огромный звук, глубина трактовки, поразительное виртуозное мастерство, национальные черты стиля выгодно отличали его от многих виртуозов того времени. Особенно сильное впечатление производил на слушателей его Второй („Военный“) скрипичный концерт», — пишет В.Ю. Григорьев.

Услышавший его в Вене Эдуард Ганслик назвал Липиньского «мощным виртуозом в высшем смысле этого слова». О музыканте тепло отзывался Фридерик Шопен. Их встречи состоялись в Париже. «Я его очень люблю, так же и как человека», — писал Шуман. «С Липиньским я пережил много прекрасных часов, я верю, что он любит меня как своего сына». Красноречивым свидетельством их дружбы служит посвящение Шуманом Липиньскому одного из лучших своих сочинений — «Карнавала».

В ряде рецензий отмечается близость музыканта новейшему романтическому искусству: «Метода его игры совершенно новая и поныне здесь неслыханная: она соединяет необыкновенное чувство с выразительностью и нежностью, а быстрота его не затмевает чистоты и плавности… мы сравниваем его методу с первоначальными произведениями поэзии школы романтической, увлекающей ум и сердце, прежде чем можно дать себе отчет в своих ощущениях». Липиньский играл так, что в России, например, стал своеобразным «эталоном», по которому «измеряли» и оценивали игру других скрипачей.

А вот еще один из отзывов: «Талант сего артиста соединяет в себе самым блестящим образом все музыкальные качества знаменитейших скрипачей, равняясь с одними, превосходя других в том или ином из сих качеств: Диц, Лолли, Байо, Роде попеременно оживляются в памяти слушателей очаровательным смычком г-на Липиньского, то быстрым и пламенным, то нежным и поющим, то величественным и сильным — и всегда новым, и всегда новым — необыкновенным».

В 1839 году Липиньский принял приглашение занять место концертмейстера знаменитой Дрезденской капеллы. Он возглавил один из лучших оркестров Европы, получил права второго дирижера, звание придворного солиста.

В Дрездене Липиньский сочиняет скрипичную музыку, часто выступает совместно с Ф. Листом, Г. Берлиозом. Известность в городе приобретают и камерные собрания на дому у маэстро: «У Липиньского каждую неделю по средам собирались музыкальные знаменитости Дрездена, исполняли квартеты. Первую скрипку играл почти всегда хозяин, вторую Шуберт, на виолончели попеременно игрывали Дотцауэр и Куммер».

В Дрездене Липиньский ведет и педагогическую деятельность в классах капеллы, а также занимается с двумя молодыми скрипачами И. Иоахимом и Г. Венявским — будущими «звездами» скрипичного искусства.

Изредка Липиньский выезжает на концерты в другие страны. В 1844 году он последний раз выступает в России, затем играет в Лондоне.

Конец 1850-х годов Липиньский переживает тяжело. Его мучает подагра, и в 1859 году он, выйдя на пенсию, покупает имение Урлов, около Львова. В поместье маэстро организует бесплатную музыкальную школу для украинских детей. Кароль Липиньский умер 16 декабря 1861 года.

По завещанию скрипача его сын учредил три стипендии имени Липиньского в консерваториях Львова, Вены и Неаполя.

ФРАНСУА СЕРБЕ
/1807-1866/

Серве часто называли «Паганини виолончели». Это неудивительно, ведь знаменитый виолончелист совершил в 30-е-40-е годы XIX столетия поистине реформу виолончельной игры. В искусстве Серве виолончель «потеряла тот степенный, важный, спокойный и, сказать правду, немножко монотонный характер игры, присвоенной ей Ромбергом; виолончель последовала за веком и приняла характер страстной и бурной всех других произведений искусства».

Бельгийский музыкант реформировал технические средства инструмента. Его достижения в области пассажных видов фактуры позволили последующим поколениям виолончелистов и композиторам, писавшим для виолончели, создать новую систему выразительных средств.

Адриан Франсуа Серве родился 6 июня 1807 года в Гале — городке неподалеку от Брюсселя, в семье скромного церковного музыканта. Способности мальчика заметил маркиз де Сайв, имевший большие владения в округе Галя. Маркиз направил Франсуа учиться к первому скрипачу брюссельского Королевского театра Ван дер Планкену.

Но, приехав в Брюссель, двенадцатилетний Серве однажды услыхал игру известнейшего в то время виолончелиста Н.Ж. Плателя. Впечатление было таким сильным, что, Франсуа решает поступить в его класс в Королевской музыкальной школе. Уже через год Серве удостаивается первой премии. Чтобы зарабатывать на жизнь, он одновременно на протяжении трех лет играет в театральном оркестре.

В 1829 году Серве стал ассистентом Плателя в том же учебном заведении.

Рано проявилось и композиторское дарование Серве, его мелодический дар и творческая изобретательность. Когда молодой виолончелист сыграл в 1830 году в бельгийской столице свое концертино, местная газета с похвалой отозвалась о сочинении и его исполнителе.

Успехи Серве в игре на виолончели были так значительны, что в, 1833 году, заручившись рекомендациями известного бельгийского композитора и музыковеда Ф.Ж. Фетиса, он отправился концертировать в Париж. Протекция Фетиса возымела действие, и Серве получил возможность; выступить в Париже на открытом концерте.

Этого оказалось достаточно! На следующий день о новой звезде заговорил весь музыкальный Париж. Его безоговорочно признали одним из первых виолончелистов.

В следующем году он также удачно выступил в Лондоне, на концертах; Филармонического общества, а оттуда возвратился в Бельгию. На родину Серве прожил два года, заканчивая этюды, по мнению Фетиса, «открывшие новую эру в технических ресурсах виолончели». Л.Н. Раабен пишет: «Каким образом у Серве могла сложиться эта новаторская техническая система? Думается, что ему помогли два обстоятельства: то, что он начинал как скрипач и, очевидно, перенес вг область виолончели скрипичные приемы игры, и то, что он формировался как виолончелист в пору расцвета получившей мировое признание бельгийской скрипичной школы, несомненно, оказавшей на него исключительно большое воздействие. Об этом красноречиво свидетельствуют те же, что и у Берио, Арто, Леонара — знаменитых представит телей названной школы — легкость, элегантность, изящество и (что поделать!) салонность стиля».

Аналогичны и технические средства в его сочинениях. В них много «кружевной», прозрачной орнаментики, «порхающих пассажей».

После смерти Плателя Серве получает титул первого виолончелиста королевской капеллы и занимает место профессора в Брюссельской консерватории. Но, видимо, многочисленные концертные гастроли заставили его оставить эту должность.

В 1830-е годы музыкант вступает в пору наивысшего расцвета таланта. Слушателей не

может не восхищать редкая подвижность пальцевой техники, чарующая непринужденность полетных штрихов.

В 1836 году Серве выступает в Париже, а затем следуют гастроли в Голландии, Германии, Франции, России, Австрии, Швеции, Норвегии, Дании. Везде бельгийского виолончелиста ждет триумфальный успех.

Музыкант продолжает напряженно работать. Невероятно придирчивый к себе, он в следующую поездку отправляется лишь ощущая себя в идеальной технической форме.

В артистической биографии Серве особое место занимают концертные гастроли в России, немало способствовавшие его мировой славе.

Первый концерт Серве в Петербурге состоялся 4 марта 1839 года. 2 марта в газете «С.-Петербургские ведомости» появился анонс: «Серве поет, как поют Рубини и Лаблаш. Легато его неизъяснимо прелестно; одним словом, игра Серве удовлетворяет требованиям самым изысканным».

Русский виолончелист Николай Голицын с восторгом писал после концерта: «Нет ни одного качества, которым бы не обладал этот несравненный артист. Звук полный, сильный, который льется прямо в душу, пение выразительное, со всеми возможными оттенками, которые обличают вдохновение. Но это все относится только к приятности игры. Что касается до трудностей, то, признаемся, мы никогда ничего подобного не слыхивали и даже думали, что подобное совершенство выходит за пределы возможного и существует только в мечтах воображения; г. Серве выполняет с совершенною верностию и несравненною быстротою все самые сложные пассажи.

Стаккато, хроматические гаммы, октавы, флажолет, самые опасные прыжки, арпеджии во всех положениях, двойные ноты и все, что только можно вообразить труднейшего для виолончелиста, — для г. Серве игрушки…»

После второго концерта Булгарин разразился панегириком в «Северной пчеле». «В четырех струнах виолончеля г. Серве заключено все очарование музыки, от человеческого голоса до полного оркестра… Весьма многие слушатели, мужчины и дамы, не могли удержать слез своих, слушая ангельское пение смычка г. Серве, а в блистательных пассажах его, казалось, струились электрические брызги и приводили душу в содрогание».

А вот другая рецензия того же года: «Игра его, исполненная огня, силы, нежности, чувства, игра страстная, восторженная, исторгающаяся прямо из души, в высочайшей степени чистая, совершенная, разнообразная до бесконечности, приводит сердце в сладостный трепет, потрясает все нервы и фибры, волнует кровь, воспламеняет даже воображение. В его руках виолончель действительно сделалась царицею инструментов… Сначала многие упрекали его в слишком частой вибрации струн, производимой дрожанием пальца для получения большего сходства между их звуками и человеческим голосом; нынче те же строгие судьи хотели бы сами подражать несравненному механизму великого артиста; нынче все поняли, что это не манерность, но звучный отпечаток глубокого чувства…»

В свой первый приезд Серве дал только один публичный вечер 4 января 1940 года в зале дворца Юсупова. Но он часто играл в петербургских музыкальных салонах, главным образом у Львова, а также Виельгорских. В лице Львова Серве нашел достойного партнера, и они проводили целые вечера музицируя.

С восторгом описывает Одоевский вечер в салоне графов Виельгорских, где он слушал «дуэт» Вьетана с Серве, исполнивших сочиненную ими фантазию на оперу Мейербера «Гугеноты». «Перед нашими глазами проходила вся эта чудная опера со всеми ее оттенками; мы явственно отличали выразительное пение от бури, которая вздымалась в оркестре; вот звуки любви, вот строгие аккорды лютеранского хорала, вот мрачные, дикие крики фанатиков, вот

веселый напев шумной оргии…

Воображение следовало за всеми сими воспоминаниями и претворяло их в действительность».

В апреле 1940 года Серве возвращается в Галь. Лето он проводит в Брюсселе, Аввере и курортном городке Спа. Именно в Спа музыкант создает свою самую известную виолончельную фантазию «Souvenir de Spa». В феврале 1841 года Серве предпринимает новую поездку в Россию. Он проводит в Петербурге и Москве весь концертный сезон. А.Н. Серов в письме к В.В. Стасову от 15 апреля 1841 года высоко оценивал искусство Серве «округлять своею игрой каждую музыкальную идею, — одним словом, его фразирование… Тут видна истинная гениальность, потому что для таких оттенков правила не существуют…» «Мне кажется, — писал А.Н. Серов в том же письме, — что только в его руках виолончель получает истинный свой характер, эту рыцарскую нежность мужского голоса, эту страстность, которая так владеет душами слушателей». Гастроли по России в 1842 году завершаются женитьбой музыканта в Петербурге.

Из России через Польшу и Прагу Серве направился в Вену. Продолжается грандиозная концертная деятельность виолончелиста. Примерно за сорок лет он дал в различных странах Европы свыше десяти тысяч концертов!

Рецензенты всех европейских стран, где концертирует Серве, с восхищением отзываются об искусстве бельгийского виртуоза. Лейпцигский критик отмечает в его игре «гигантскую силу тона в forte и высочайшую нежность в pianissimo». «По невероятной технике, превосходной точности левой руки, — продолжал рецензент, — он приближается к Паганини».

Одна из берлинских газет, называя Серве «виолончельным Паганини», утверждала, что если можно было бы сравнить знаменитого скрипача с Серве, то преимущество, возможно, оказалось бы на стороне последнего.

Г. Берлиоз в 1847 году писал: «Во втором концерте мы открыли талант первого ранга, паганиниевского плана, который изумляет, трогает и увлекает своей смелостью, порывами чувства и стремительностью: я говорю о великом виолончелисте Серве. Он поет с душой, без преувеличенного подчеркивания, с грацией, без манерности; он играет самыми невероятными трудностями: он никогда не допускает погрешности в качестве звука и достигает в пассажах, состоящих из самых высоких нот инструмента, такой стремительности, с какой смычок искусного скрипача справляется с трудом».

Восторженно приняла музыканта зимой 1847–1948 годов венская публика, о чем сообщал зарубежный корреспондент русского периодического издания. «Серве принадлежит к числу знаменитейших виолончелистов нашего времени, — писал он, — игра у него изящная и бравурная. Если другие виолончелисты совершенно упускают из виду мужественный характер этого инструмента, то Серве умеет держаться середины: он поет на виолончели, восходя до высших нот ее диапазона, но и напоминает слушателю, что у виолончели есть сильные басовые звуки. Такого богатства фигур, таких смелых и блестящих пассажей не исполнял ни один из современных виолончелистов, кроме Серве; и, между тем, у него не видно ни малейшего усилия при выполнении этих трудностей, исчезающих от его поэтического пламени. Цель Серве заключается не в том, чтоб пустить пыль в глаза слушателя, но в том, чтобы увлечь его сердце».

Представление об исполнительском стиле Серве дает Эдмунд Мишо: «Но какой артист скрывался в этом простом человеке! Какая сила выражения в его фразировке!.. Звук был полным и несравненной чистоты; какая красота, какая сила, какая величественность… К тому же виртуозность фантастическая; и полнота звука не нарушалась в самых головокружительных эпизодах или в пассажах, достигающих крайних границ тесситуры инструмента. В его исполнении музыкальная фраза казалась непосредственным вдохновением».

Новый период в жизни Серве начался осенью 1848 года. Он снова становится профессором Брюссельской консерватории и придворным солистом. С той поры зарубежные гастроли Серве предпринимал лишь эпизодически, исключение музыкант делал для России.

Талант исполнительский совмещался у Серве с талантом педагогическим. После себя он оставил целую школу виолончелистов. Среди его учеников бельгийцы — сын его Жозеф Серве, Жюль Десверт, Шарль Монтиньи, Шарль Мееренс, Эрнст Демунк, Адольф Фишер, голландцы П.Р. Беккер и Жозеф Хольман, немец Валентин Мюллер, поляки Адам Германовский и Ян Карлович, русские В.М. Мешков и А.В. Портен.

Закончился жизненный путь Серве в Гале 26 ноября 1866 года. Город устроил ему торжественные похороны. 1 октября 1871 года на его могиле был воздвигнут памятник.

УЛЕ БУЛЛЬ
/1810-1881/

«В истории норвежской музыки лишь немногие имена окружены таким романтическим ореолом, как имя Уле Буля. Блестящий артист стоит в одном ряду с великими виртуозами Листом и Паганини. Его часто сравнивали с ними, вспоминая о поразительной славе, которой он пользовался как скрипач мирового класса. Его внешность и манера держаться приковывали внимание. В то время едва ли можно было встретитьмужчину с более прекрасным обликом, чем Уле Булль, — писал Юнас Ли. — Стройный, замечательно сложенный, высокий, он был, можно сказать, идеальным представителем своих соотечественников. Скромный и умеренный образ жизни позволил ему сохранить до конца своих дней здоровье и изящную фигуру, талию молодого человека, но грудь великана и стальные мускулы, развитые работой скрипача. Его выразительные глаза сияли одновременно детской доверчивостью и лукавой подозрительностью, что часто присуще гениям».

Уле Булль родился 5 февраля 1810 года в семье состоятельных родителей, почетных граждан Бергена. Первые навыки игры на скрипке Булль приобрел в городской Королевской музыкальной школе, где обучалось всего двенадцать детей. Уже в шесть лет Уве принимал участие в домашнем музицировании, играя в квартетах. По существу, после Королевской школы Уле ни у кого из педагогов-скрипачей почти не занимался. Он сам научился играть на скрипке, подбирая народные мелодии, услышанные от бродячих музыкантов. Несколько уроков у датчанина Паульсена, затем у шведа Линдхольма — вот и все, что он мог получить в юные годы. В дальнейшем на его долю выпали нелегкие испытания.

Когда король Дании Фредерик VI спросил Уле Булля, у кого он учился играть, Уле Булль дал характерный для него ответ: «Я учился у гор Норвегии». Отец, аптекарь, не одобрял увлечения сына и после окончания школы послал его в университет города Христиании (ныне Осло) учиться на теолога. Тщетность этой затеи стала очевидной уже через несколько месяцев, и молодой Булль попробовал свои силы на ином поприще — он стал дирижером местного музыкально-драматического общества. В то же время он принял участие и в политической жизни: его родина переживала тогда пору подъема национально-освободительного движения. В результате ему пришлось покинуть страну, и в 1829 году он отправился в Кассель, надеясь повстречаться со своим кумиром — прославленным скрипачом Л. Шпором. Но маэстро принял юного норвежца довольно холодно, оценив его игру и его пьесы, основанные на норвежских мелодиях, как «варварские». Однако Булль не отчаивался.

Попутешествовав по Германии, он вернулся на родину, с триумфальным успехом выступил в Бергене и Тронхейме, а затем поехал в Париж. Здесь молодому норвежцу посчастливилось не только выступить самому, но, главное, услышать игру Паганини.

Это стало, по словам Булля, поворотным моментом его жизни. Окончательно решив посвятить себя музыке, он дал слово достичь совершенства. Правда, тут же его карьера едва не оборвалась из-за тяжелой болезни. Булль, не имея друзей и знакомых, буквально погибал, когда незнакомая женщина выходила его, а вскоре ее дочь стала его женой.

«Уле Булль был романтиком не только в музыке, но и в жизни, в натуре, горячей и своенравной, беспечной и восторженной, — отмечает Л Н. Раабен Его биография (во всяком случае, первая половина жизни) полна романтических событий: то он дерется на дуэли, поспешно скрываясь затем из города, то бросается в Сену в попытке самоубийства, то чуть не погибает на пароходе, затертом во льдах на пути в родной Берген, то играет ночью в развалинах Колизея в Риме. Красивый, статный викинг, типичный северянин по внешнему виду, он вместе с

тем горячностью похож на итальянца, и эта бурно бегущая по его жилам кровьсказывалась и в творчестве, обладавшем всеми качествами виртуозно-блестящего романтического искусства — буйной фантазией, яркой эффектностью инструментализма, эмоциональной пламенностью, и в исполнительстве, наполненном „таинственными“ фантастическими звучаниями».

После выздоровления Уле Булль дебютировал в Париже в апреле1832 года. В его концерте приняли участие Шопен и Эрнст, что сделало появление нового виртуоза скрипки еще более заметным. А в следующем,1833 году началась интенсивная концертная деятельность артиста, не прекращавшаяся многие десятилетия. Гастроли во всех культурных центрах Европы и Северной Америки очень скоро сделали его имя знаменитым, почти легендарным.

Творческая активность Булля была поразительной: только в 1836–1837 годах он за 18 месяцев дал 274 концерта!

Его мастерство, красота и полнота звука, чистота интонации, блестящая игра двойными нотами, стаккато и глиссандо были поразительны и давали основание сравнивать его с самим Паганини.

В 1841 году Ф. Кони писал: «Оле Булль — счастливый наследник Паганини, — должно быть, украл у скупого старика тайну пленять, восхищать и очаровывать силою смычка. Талантливый скряга не скрыл своего клада в могиле».

Особенно же восхищало публику своеобразие его игры сразу на четырех струнах — прием, заимствованный у норвежских народных музыкантов, исполнителей на струнном инструменте хардингфеле. Это придавало его манере неповторимое национальное обаяние, особенно когда Булль исполнял пьесы собственного сочинения или импровизировал на темы норвежских мелодий. На салонных вечерах он, как отмечал современник, «спорил на своем инструменте с дивным голосом Рубини, а меломаны замечали, что певец так же отчетливо пел трудные рулады, как вдохновенный смычок Булля передавал пение». В публичных концертах, правда, репертуар Булля был довольно ограниченным: он играл только сочинения Паганини и свои собственные.

«Вот еще важная новость для наших дилетантов: знаменитый Уле Булль в Петербурге, и завтра, в Большом театре, мы услышим его волшебную скрипку. Мы могли бы представить читателям целые томы журнальных панегирий, которыми встретили и провожали его в Париже, Лондоне и Германии; но теперь ограничимся одним извещением, что в скором времени он даст концерт», — писал выдающийся русский критик В.Ф. Одоевский в Литературном прибавлении к «Русскому инвалиду» 19 февраля 1838 года. И Петербург действительно с нетерпением ждал встречи с Уле Буллем, слава которого опередила его появление в России: имя и детали биографии норвежского артиста были хорошо известны русским любителям музыки.

Итак, в 1838 году Уле Булль предстал перед русской публикой во всеоружии своего мастерства. Петербургские меломаны, слышавшие в то время всех выдающихся виртуозов мира, кроме Паганини, разделились: одни ставили его выше всех современников, другие, напротив, были откровенно шокированы свободной манерой игры артиста, отказывали ему в художественном вкусе. Но рядовую публику он покорил безраздельно — и в Петербурге и в Москве.

Позднее норвежский музыкант еще несколько раз подолгу бывал в нашей стране (в 1841, 1866 и 1867 годах). Дружеские чувства связывали его со многими русскими музыкантами.

Зиму 1839–1840 годов Булль провел в Париже. К этому периоду относится новая пикантная история, подробности которой рассказывает Раабен: «Во время первого приезда в Париж Уле Булль повздорил с оркестрантами, но в 1840 году их отношения восстановились, музыканты были всецело покорены его игрой.

Возвратившись домой после одного из особенно удачных концертов, Уле Булль заснул, но среди ночи почувствовал холод и, встав с постели, увидел два ящика с надписью „дрова“. Позвав

служителя, он велел вскрыть ящики и растопить камин. Каково же было его удивление, когда там оказались 40 скрипок с приложением письма следующего содержания: „Мы, нижеподписавшиеся члены консерватории и филармонического общества, услыхав Вашу игру и оценив ее по достоинству, удостоверились, что наши скрипки годятся только на дрова, а потому просим Вас употребить их в нынешнюю суровую зиму“.

Через три дня Уле Булль пригласил владельцев инструментов на роскошный обед. За каждый стулом висела скрипка, а на смычке золотое кольцо с надписью внутри: „На память об Уле Булле“».

Во время первой поездки в Америку в 1844 году на его долю выпал огромный успех. Этому способствовал не только уровень исполнителя, но и не слишком высокий культурный уровень тогдашних американских зрителей. Позднее и сам артист рассказывал с изрядной долей иронии Фетису, что особенную популярность он завоевал одним этюдом, которому придал экстравагантное наименование «Бык, съеденный тигром». Из поездки Булль привез шестьдесят тысяч долларов — сумму, грандиозную по тому времени.

Возвратившись в Европу, летом 1846 года Булль посетил Париж, а затем, в 1847 году, Испанию, где познакомился с М.И. Глинкой. Из Испании он переехал в Париж, затем — в Брюссель и оттуда — на родину.

Здесь в 1850 году Булль основал Национальный норвежский театр. Открывая театр, маэстро попытался придать ему оригинальное направление. К участию в первых спектаклях он привлек народных музыкантов, скрипачей, танцоров.

В 1851 году Булль отправляется в новое турне по Южной и Северной Америке. В 1853 году он становится гражданином США. Но и в Америке Булль не порывает с родиной и каждое лето проводит в Норвегии, в родовом имении Валленстранд, близ Бергена.

Здесь его посещают друзья, многочисленные музыканты, здесь устраиваются музыкальные вечера. Так летом 1864 года постоянным посетителем Булля был Эдвард Григ, на будущего великого композитора он оказал значительное влияние.

Булль решил помочь и землякам, проживающим в США. Он закупил в штате Пенсильвания обширные земли и решил основать на них норвежскую колонию. Однако затея не удалась, разорив ее инициатора.

С 1860 года Булль попеременно живет то в Европе, то в Америке. В 1870-х годах постаревший маэстро уже не выступает публично. Тяжело больной, он возвращается в Норвегию. 17 августа 1880 года в своем поместье, близ Бергена, музыкант умер.

Эту утрату оплакивала вся Норвегия. За гробом шли Григ и Бьернстьерне Бьернсон, почтившие ушедшего друга краткими речами. «За то, что ты, как никто другой, был славой нашей страны, — сказал Григ, — за то, что ты, как никто другой, вместе с собой поднял наш народ к сияющим вершинам искусства; за то, что ты, как никто другой, был пионером нашей молодой национальной музыки, горячим и преданным; за то, что ты, как никто другой, сумел покорить все сердца; за то, что ты посеял семена, которые взойдут в будущем и за которые тебя будут благословлять грядущие поколения, — за все это с безграничной благодарностью от имени норвежской музыки я возлагаю на твой гроб этот лавровый венок. Да будет мир с тобой!»

Не менее сердечно сказал Бьернсон: «Уле Булль был первым крупнейшим событием в жизни нашего народа. Он пробудил в нас веру в свои силы, а это самый большой дар, какой только он мог дать нам в то время».

Меньше чем через год после смерти на средства, собранные Григом, в Бергене соорудили памятник норвежскому музыканту. Великий скрипач и великий деятель — таким он остался в памяти норвежского народа.

ФРИДЕРИК ШОПЕН /1810-1849/

Фридерик Шопен родился 1 марта 1810 года недалеко от Варшавы, столицы Польши, местечке Желязова Воля. Мать Шопена была полька, отец — француз. Семья Шопена жила в имении графа Скарбека, где отец служил домашним учителем. После рождения сына Николай Шопен получил место учителя в Варшавском лицее (среднем учебном заведении), и вся семья переехала в столицу. Маленький Шопен рос в окружении музыки. Его отец играл на скрипке и флейте, мать хорошо пела и немного играла на фортепиано. Еще не умея говорить, ребенок начинал громко плакать, как только слышал пение матери или игру отца. Родители полагали, что Фридерик не любит музыку, и это их сильно огорчало. Но скоро убедились, что это совсем не так. К пяти годам мальчик уже уверенно исполнял несложные пьесы, разученные под руководством старшей сестры Людвики.

Вскоре его педагогом стал известный в Варшаве чешский музыкант Войцех Живный. Чуткий и опытный воспитатель, он привил своему ученику любовь к музыке классиков и особенно к И.С. Баху. Клавирные прелюдии и фуги Баха впоследствии всегда лежали у композитора на рабочем столе.

Первое выступление маленького пианиста состоялось в Варшаве, когда ему исполнилось семь лет. Концерт имел успех, и имя Шопена скоро узнала вся Варшава.

В это же время было издано одно из первых его сочинений — полонез для фортепиано соль минор. По обычаям того времени в домах известных людей Польши устраивались концертные вечера. В одном из таких любительских концертов принял участие девятилетний «Шопенек». Мать очень волновалась, отправляя сына на этот вечер. Шутка ли сказать, сам писатель Немцевич пригласил Фридерика выступать на концерте, на котором должно было присутствовать блестящее общество Варшавы. Ребенка одели в бархатную курточку и короткие штаны, на нем был великолепный отложной воротник.

Выступление маленького пианиста, сыгравшего трудный фортепианный концерт, вызвало бурю восторга и похвал. Но в детской своей наивности он был уверен, что именно этот замечательный воротник произвел самое большое впечатление на слушателей…

С той поры о «Шопенке» заговорили как о «чуде Варшавы». Его наперебой приглашают на музыкальные вечера, его имя отмечается в варшавских газетах. Знаменитая итальянская певица Каталани, приехавшая в Варшаву, дарит ему часы с выгравированной надписью: «Подарены Анджеликой Каталани десятилетнему Шопену».

Успехи Фрицка доставляют много радости родным. Исполнительский талант мальчика развивался настолько быстро, что к двенадцати годам Шопен не уступал лучшим польским пианистам. Живный отказался от занятий с юным виртуозом, заявив, что ничему больше не может научить его.

Одновременно с занятиями музыкой мальчик получил хорошее общее образование. Уже в детстве Фридерик свободно владел французским и немецким языками, живо интересовался историей Польши, читал много художественной литературы. Тринадцати лет он поступил в лицей и через три года успешно его закончил. В годы учения проявились разносторонние способности будущего композитора. Юноша хорошо рисовал, особенно ему удавались карикатуры. Его мимический талант был настолько ярким, что он мог бы стать театральным актером. Уже в юные годы Шопену была присуща острота ума, наблюдательность и большая любознательность.

После окончания лицея Шопен поступил в Высшую школу музыки. Здесь его занятиями

руководил опытный педагог и композитор Иосиф Эльснер. Эльснер очень скоро понял, что его ученик не просто талантлив, но гениален. Среди его заметок сохранилась краткая характеристика, данная им юному музыканту: «Изумительные способности Музыкальный гений». К этому времени Шопен уже был признан лучшим пианистом Польши.

Тогда же Фридерик познакомился с юной певицей Констанцией Гладковской, учившейся в Варшавской консерватории. Гладковской суждено было стать первой любовью Фридерика. В письме своему другу Войцеховскому он признавался: «…У меня быть может, к несчастью, есть уже свой идеал, которому я верно служу, не разговаривая с ним уже полгода, который мне снится, воспоминанием о котором стало адажио моего концерта, который вдохновил меня, чтобы написать сегодня утром этот вальсик, посылаемый тебе». Именно под впечатлением этого юношеского чувства любви Шопен сочинил одну из лучших песен «Желание» («Если б я солнышком на небе сияла»).

В 1829 году молодой музыкант ненадолго ездил в Вену. Его концерты прошли с огромным успехом. Шопену, его друзьям, родным становится ясна необходимость длительного концертного путешествия. Шопен долго не мог решиться на этот шаг.

Его мучили тяжелые предчувствия. Ему казалось, что он навсегда покидает родину. Наконец, осенью 1830 года Шопен выехал из Варшавы. Друзья подарили ему на прощание кубок, наполненный польской землей. Трогательно простился с ним его учитель Эльснер. В предместье Варшавы, где проезжал Шопен, он вместе со своимиучениками исполнил специально для этого случая написанное им хоровое произведение. Шопену было двадцать лет. Счастливая юношеская пора, полная поисков, надежд, успехов, закончилась. Предчувствия не обманули Шопена. Он расстался с родиной навсегда.

Помня хороший прием, оказанный ему в Вене, Шопен решил начать там свою концертную деятельность. Но, несмотря на усиленные хлопоты, ему так и не удалось дать самостоятельного концерта, а издатели соглашались напечатать его произведения только бесплатно.

Неожиданно с родины пришла тревожная весть. В Варшаве началось восстание против русского самодержавия, организованное польскими патриотами. Шопен решил прервать концертное турне и вернуться в Польшу. Он знал, что среди восставших находятся его друзья, может быть, и отец. Ведь в дни молодости Николай Шопен принимал участие в народном восстании под предводительством Тадеуша Костюшки. Но родные, друзья настойчиво советуют ему в письмах не приезжать. Близкие Шопену люди боятся, что преследования могут коснуться и его. Пусть лучше он останется свободен и служит родине своим искусством. С горечью композитор покорился и направился в Париж В дороге Шопена настигло известие, еще более потрясшее его. восстание жестоко подавлено, его руководители брошены в тюрьмы, сосланы в Сибирь.

С мыслями о трагических судьбах родины непосредственно был связан созданный еще до приезда в Париж самый знаменитый этюд Шопена, получивший название «революционного». В нем воплотился дух ноябрьского восстания, обусловивший все — и гневные возгласы начальных фраз, и скорбь, прорывающуюся в выразительных мелодиях заключительной части.

Осенью 1831 года Шопен прибыл в Париж. Здесь он прожил до конца своей жизни. Но Франция не стала его второй родиной. И в своих привязанностях, и в своем творчестве Шопен оставался поляком. И даже свое сердце после смерти он завещал отвезти на родину.

Шопен быстро «завоевал» Париж. Он сразу же поразил слушателей своеобразным и непривычным исполнением. В то время Париж был наводнен музыкантами из самых различных стран. Наибольшей популярностью пользовались пианисты-виртуозы Калькбреннер, Герц, Гиллер. Игра их отличалась техническим совершенством, блеском, ошеломлявшим публику. Вот почему первое же концертное выступление Шопена прозвучало таким резким контрастом. По

воспоминаниям современников, исполнение его было удивительно одухотворенным и поэтичным.

О первом концерте Шопена сохранилось воспоминание прославленного венгерского музыканта Ференца Листа, также начавшего в то время свой блестящий путь пианиста и композитора: «Нам вспоминается егопервое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом таланта, который, наряду со счастливыми новшествами в области своего искусства, открыл собою новую фазу в развитии поэтического чувства». Шопен покорил Париж, как когда-то покорили Вену Моцарт, Бетховен. Подобно Листу, он был признан лучшим пианистом мира.

На концертах Шопен большей частью исполнял свои собственные сочинения: концерты для фортепиано с оркестром, концертные рондо, мазурки, этюды, ноктюрны, вариации на тему из оперы Моцарта «Дон-Жуан». Именно об этих вариациях писал выдающийся немецкий композитор и критик Роберт Шуман: «Шапки долой, господа, перед вами гений».

«Шопен рассматривал музыку как особый язык, безграничный в своих выразительных возможностях, но упорядоченный интеллектом, — пишет Я.И. Мильштейн. — Он уподоблял музыку органичной, непосредственно текущей человеческой речи, особенно подчеркивая, что „как одно отдельное слово не образует языка“, так и „один абстрагированный звук не создает музыки“, „для того, чтобы создать музыку, надо иметь много звуков“.

Отсюда нелюбовь Шопена к „рубленым“ коротким фразам, разрывающим естественное течение мелодии, нарушающим целостность музыкальной мысли. Его идеал — это фраза широкого дыхания, как бы вбирающая в себя, наподобие многоводной реки, более мелкие мелодические притоки — мотивы. Его высшая цель — фраза, естественно льющаяся, непринужденная, сыгранная без преувеличений и ложного декламационного пафоса.

Отсюда, наконец, и то самобытное, ни с чем не сравнимое rubato, которым столь славился Шопен и которому он постоянно учил своих учеников: бесконечные, еле заметные отклонения от темпоритма при соблюдении его основ».

Лист отмечал: «У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, выделялась неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и ощутимом мире».

Микули о манере игры Шопена писал, что одна рука, исполняющая сопровождение, должна играть «строго в такт», другая же, ведущая мелодическую линию, — «непринужденно и ритмически свободно». А вот что вспоминал Ленц: «Левая рука, — как я слышал часто от самого Шопена, — это капельмейстер; она не должна ни размягчаться, ни шататься в ритме, правая же рука делает все, что она хочет и может».

Шопен стремился к особой певучей игре cantabile. Подобная манера исполнения исключала какой бы то ни было резкий, «стучащий» звук. Она способствовала красоте музыкальной речи, ее пластичности и выпуклости.

«В пении, в фразировке мелодий, в умении выделить тему, в создании мелодической линии он был непревзойден», — свидетельствует Ж. Матиас. А вот мнение Р. Кочальского: «Под его пальцами музыкальная фраза цела, и с такой ясностью, что каждая нота становилась слогом, каждый такт — словом, каждая фраза — мыслью. Это была речь, лишенная напыщенности, простая и в то же время возвышенная».

Жесткость и грубость игры приводили Шопена в раздражение. Услышав подобное исполнение, он не мог удержаться и иронически восклицал: «Что это? Собака залаяла?» «Легче, легче», — были его излюбленные слова при занятиях с учениками.

Музыка Шопена, как и его концертные выступления, вызывала всеобщее восхищение.

Выжидали только музыкальные издатели. Они готовы были издавать произведения Шопена,

но, как и в Вене, бесплатно. Поэтому первые издания не принесли Шопену дохода. Он вынужден был давать уроки музыки по пять — семь часов ежедневно. Эта работа обеспечивала его, но отнимала слишком много времени и сил. И даже впоследствии, будучи композитором с мировым именем, Шопен не мог позволить себе прекратить эти так сильно изнурявшие его занятия с учениками.

Вместе с ростом известности Шопена как пианиста и композитора расширяется круг его знакомых. В числе его друзей — Лист, выдающийся французский композитор Берлиоз, французский художник Делакруа, немецкий поэт Гейне. Но как бы интересны ни были новые друзья, предпочтение он отдавал всегда своим соотечественникам.

Ради гостя из Польши он изменял строгий порядок своего рабочего дня, показывая ему достопримечательности Парижа. Встречи с польскими друзьями были особенно дороги композитору и потому, что своей семьи у Шопена не было. Его надежда жениться на Марии Водзиньской, дочери одного из богатых польских вельмож, не осуществилась. Родители Марии не пожелали видеть свою дочь замужем за музыкантом, хотя бы и всемирно известным, но добывающим средства к жизни трудом. На многие годы он связал свою жизнь со знаменитой французской писательницей Авророй Дюдеван, выступавшей под псевдонимом Жорж Санд.

С годами Шопен давал концерты все реже, ограничиваясь исполнением в узком кругу друзей. Он в основном занимается композицией. Появляются его сонаты, скерцо, баллады, экспромты, новая серия этюдов, по-этичнейшие ноктюрны, прелюдии и по-прежнему любимые мазурки и полонезы.

Жизнь Шопена в Париже сложилась если и не счастливо, то благоприятно для творчества. Талант его достиг вершины. Издание произведений Шопена уже не встречает препятствий, брать у него уроки считается большой честью, а услышать его игру — редким счастьем, доступным немногим избранным.

Последние годы жизни композитора были печальны. Умер его друг Ян Матушиньский, вслед за ним — горячо любимый отец. Ссора и разрыв с Жорж Санд оставили его совсем одиноким. Шопен так и не смог оправиться от этих жестоких ударов.

Обострилась болезнь легких, которой Шопен страдал с юных лет. Последние два года композитор почти ничего не писал. Средства его иссякли.

Чтобы поправить свое тяжелое материальное положение, Шопен предпринял поездку в Лондон по приглашению английских друзей. Собрав последние силы, больной, он дает там концерты, уроки. Восторженный прием вначале радовал его, вселял бодрость. Но сырой климат Англии быстро оказал свое губительное действие. Беспокойная жизнь, полная светских, часто пустых и бессодержательных развлечений, начала утомлять его. Письма Шопена из Лондона отражают его мрачное настроение, а нередко и страдание. «Я же ни беспокоиться, ни радоваться уже не в состоянии — совсем перестал что-либо чувствовать — только прозябаю и жду, чтобы это поскорее кончилось», — писал он одному из своих друзей.

Свой последний концерт в Лондоне, оказавшийся последним в его жизни, Шопен дал в пользу польских эмигрантов. По совету врачей он спешно возвратился в Париж.

Последним произведением композитора была мазурка фа минор, которую он уже не мог сыграть, записав лишь на бумаге. По его просьбе из Польши приехала его старшая сестра Людвика, на руках которой он умер.

Похороны Шопена были торжественными. Лучшие артисты Парижа исполнили Реквием так любимого им Моцарта. Прозвучали и его собственные сочинения, среди них — похоронный марш из фортепианной сонаты си-бемоль минор в исполнении оркестра.

Друзья принесли на его могилу кубок с родной польской землей. Похоронен Шопен в Париже, рядом с могилой своего друга Беллини. А сердце его, как он и завещал, было

отправлено в сосуде в Польшу, в Варшаву, где до сих пор бережно хранится в костеле Св. Креста.

ФЕРЕНЦ ЛИСТ
/1811-1886/

Ослепительный блеск кометы, которая 22 октября 1811 года пронеслась над венгерскими селениями, как бы отметил приход в мир только что родившегося Ференца Листа. Уже в детстве он проявлял удивительный талант, и эта счастливая звезда словно сопровождала всю его жизнь.

Быстрые успехи Путци, как называли его родители, в игре на фортепиано сулили ему славу вундеркинда. Отец это предвидел, даже опасался, что скоропреходящая популярность плохо отразится на незрелом и неокрепшем таланте. Первые дебюты Путци были пробными. В 1819 году он играл в салонах Эйзенштадта и Бадена. Опыт оказался удачным. Игру молодого пианиста горячо одобряли. Только в 1820 году состоялись открытые дебюты Путци. Выступление юного таланта привело публику в восторг.

Лист вместе с отцом отправился в Вену. Здесь ежедневно с мальчиком стал заниматься Карл Черни — один из любимейших учеников Бетховена. Ференц упорно учился, преодолевая технические трудности, разучивая этюды.

Зимой 1823 года Листы переехали в Париж. Адам Лист — отец молодого дарования надеялся на поступление сына в консерваторию. Однако туда Ференца не приняли, так как он был иностранцем. Слава чудо-ребенка опередила его приезд. Блестящие рекомендации открывали двери самых аристократических салонов столицы. Не прошло и нескольких недель, как Ференц играл во дворце герцогини Беррийской, где собиралась королевская семья. Успех этого выступления был равносильным признанию всего Парижа.

Однажды он играл у герцога Орлеанского — будущего короля Франции Луи-Филиппа. Своими импровизациями он привел его в такой восторг, что герцог решил устроить концерт Листа в Итальянском оперном театре. Вместе с Листом в этом концерте выступала известная певица Джудитта Паста, аккомпанировал оркестр Итальянской оперы, один из лучших в Париже. Во время концерта, когда Лист играл сольный раздел, свободные от игры музыканты настолько увлеклись его исполнением, что забыли вступить вовремя. Это дало повод одному из рецензентов написать: «Орфей зачаровывал зверей в лесу и заставлял двигаться камни, маленький Лист так потряс оркестр, что тот онемел».

Этот триумф окончательно закрепил за Листом славу нового Моцарта. Его музыкальную карьеру в Париже можно было считать обеспеченной. Отец обращается к видным парижским музыкантам Фердинанду Паэру и Антонину Рейха с просьбой заниматься с Ференцем по теории и композиции.

Композитор и капельмейстер Итальянской оперы Пауэр согласился преподавать инструментовку, профессор Рейха — гармонию и контрапункт. Что касается фортепиано, то Ференц после Черни ни с кем не занимался. В искусстве композиции Ференц феноменально быстро достиг поразительных успехов. И у Паэра возникает мысль ошеломить Париж: его 12-летний ученик напишет оперу. Работа над оперой прервалась поездкой в Англию, куда Листов пригласил друг семьи, фабрикант роялей — Эрар. У него в Лондоне был филиал фабрики, и он хотел, чтобы Ференц опробовал новые инструменты.

Лондон оказал парижской знаменитости теплый прием. К нему отнеслись здесь не просто как к баловню салонов, а как к истинному артисту, настоящему маэстро.

Изумительно одаренный, Лист попал в среду состязающихся виртуозов и, естественно, не мог не поддаться общему поветрию. В 1825–1830 годы лишь очень чуткие и наблюдательные музыканты могли бы выделить Листа среди множества модных виртуозов и предугадать его уникальное артистическое будущее.

Однако редчайшая природная одаренность Листа-художника и его упорное стремление к совершенствованию должны были рано или поздно сыграть решающую роль. В том, что это все же случилось довольно рано, велика заслуга трех великих музыкантов: Берлиоза, Паганини и Шопена. С ними Лист познакомился в начале 1830-х годов.

Если Берлиоз произвел на Листа впечатление грандиозными замыслами, фанатической преданностью великому искусству и полным отрицанием всего, бьющего на внешний эффект или подверженного моде, то Паганини потряс его демонической виртуозностью, связанной с коренным обновлением всей скрипичной техники. Шопен покорил Листа несравненной поэтичностью музыки и фортепианного исполнения.

Особое внимание Листа привлекли шопеновские этюды, в которых техника всецело служила поэтическому замыслу. Последующее разучивание этих этюдов, как отмечают многие современники, буквально преобразило игру Листа, который вскоре стал даже соперничать с самим автором.

Во второй половине тридцатых годов музыкант совершает путешествие с Мари д'Агу по Швейцарии и Италии. Эта Диана парижских салонов сразу пленила Листа. Подобно героине своей подруги Жорж Санд она во имя любви отказывается от семьи, дома и едет вместе с любимым искать счастья на чужбине. В декабре 1835 года у них рождается первый ребенок — дочь Бландина. Через несколько лет они расстались. Но осталось счастье взаимной любви…

Концертные выступления Листа в то время были редкими и имели случайный характер.

Но к концу 1830-х годов он начинает выступать все чаще и чаще. Тщательно изучив музыкальное наследие Бетховена, Лист дает в Париже серию камерных бетховенских концертов.

«Успех был огромный, — пишет Легуве в своем отчете о концертах, — превзошедший все надежды. Это самый замечательный ансамбль, который мы когда-либо слышали, это были три души, слившиеся воедино… Пусть мне не говорят, что успех был вызван модой. Мода заставляет прийти, мода заставляет аплодировать, но мода не может заставить слушать, а между тем неслыханное дело — трио, простое трио… было прослушано аудиторией в пятьсот человек в молчании, нарушавшемся только шепотом восторга, который подавлялся из боязни упустить хотя бы единую ноту».

Творческое уединение середины 1830-х годов сменилось активнейшей деятельностью пианиста-гастролера, объехавшего за десять лет (1837–1847 годы) всю Европу — от Лиссабона до Москвы, от Гетеборга до Афин. Только в Россию Лист приезжал трижды — в 1842, 1843 и 1847 годах. Своеобразные творческие контакты возникли у него с четырьмя русскими композиторами — Бородиным, Римским-Корсаковым, Кюи и Лядовым.

Пропаганда им русской музыки с самого начала приняла очень активный характер.

Как пианист, пользующийся огромным авторитетом, он, прежде всего, распространял русскую музыку своими фортепианными транскрипциями, которые исполнялись в самых разных уголках Европы. Без преувеличения можно сказать, что из всех великих западноевропейских музыкантов XIX века никто не имел таких разносторонних связей с русской Музыкой, как Ференц Лист. Он был уверен в блестящем ее будущем.

«Нельзя в полной мере согласиться с А. Рубинштейном, полагавшим, что определяющим в игре Листа в 40-е годы была виртуозность, что такова тогда была эпоха, — пишет А.Е. Будяковский. — Действительно, Лист многое делал ради виртуозности. Но у него было и другое. И особенно много было в игре Листа в годы его концертных поездок тех плодотворных зерен, которые дали позже такие пышные всходы.

Игра Листа в целом становилась все более и более точной, обдуманной и соответствовавшей творческим намерениям авторов исполняемых произведений. Если в ней и продолжали встречаться отступления, то это уже были не необоснованные вольности и

случайности, допущенные пианистом из желания следовать принятому тогда обычаю и угождать дурным вкусам светского общества, а сознательные, творчески осмысленные отклонения».

А вот мнение самого маэстро: «Не пороком, но необходимым элементом музыки является виртуозность… Она не пассивная служанка композиции — от ее дуновения зависит жизнь и смерть доверенного ей художественного произведения: виртуоз может произвести его в блеске красоты, свежести и вдохновения, но он может также исказить, обезобразить и извратить его. Никто не назовет живопись рабским вещественным вопроиз-ведением природы. В том же отношении, в каком живопись относится к природе, стоит виртуозность к воспроизводящему искусству звуков…

Тот не был бы вовсе художником или был бы плохим художником, кто следовал бы с бессмысленной верностью за лежащими перед ним контурами, не пытаясь наполнить их жизнью, почерпнутой из восприятия страстей, из чувств. Виртуозность, так же, как и живопись, не ниже других искусств: они обе требуют творческой способности, которая образует их формы, согласно идее, постигнутой душой художника, согласно единому прообразу, без чего произведение художника не может возвыситься над уровнем промышленной продукции до степени художественного произведения…

Виртуоз, хотя он в своей передаче данной ему вещи только воссоздает идеал, стоявший перед душой композитора, и потому является только истолкователем чужого произведения, все же должен быть в той же мере поэтом, как живописец и ваятель, которые тоже как бы передают по-своему природу, как бы поют ее с листа по нотам творца».

В сентябре 1847 года Лист дает в Елизаветграде последний публичный концерт. Он прекращает концертную деятельность, находясь еще в полном расцвете творческих сил и виртуозных возможностей. Последние 39 лет жизни Лист почти не играет публично.

«Почему? — спрашивает А.Е. Будяковский и сам же отвечает: — Причин к этому было много. И основная — постоянная неудовлетворенность Листа своей виртуозной деятельностью, неудовлетворенность, которая всегда оставалась у него где-то в тайниках души и теперь особенно усилилась. В игре на фортепиано Лист достиг в эти годы вершины того, что он мог достигнуть в условиях своего времени, в обстановке своей жизни. А остановиться в своем творческом росте Лист был не в состоянии и потому стал искать новые стимулы для художественного развития и тяготеть к переключению в другую сферу музыкальной деятельности».

Между тем жизнь дарила не только радости. Все чаще при дворе задевают его самолюбие, выказывая неуважение к его возлюбленной — княгине Витгенштейн, которую он полюбил еще будучи совсем молодым. Лист едет в Рим в надежде устроить свою личную жизнь.

Каролина после неустанных хлопот в столице католической церкви, длившихся более полутора лет, получила, наконец, согласие папы римского на расторжение брака с князем Витгенштейном. Каролина хочет, чтобы венчание их совершилось в Вечном городе. Все готово к предстоящему бракосочетанию. Оно должно было произойти на второй день после приезда Листа, 22 октября 1861 года, в день его пятидесятилетия. Но накануне, поздно вечером, княгине сообщили, что по велению папы дело о ее разводе вновь откладывается на неопределенный срок. Это был страшный удар. В течение четырнадцати лет Ференц и Каролина делали все возможное, чтобы получить право на брак, на нормальную семейную жизнь, защищенную от косых взглядов, сложных ситуаций, осуждения светского общества.

Фанатично религиозная, склонная к мистицизму Каролина решает, что ей не предназначено судьбой быть счастливой в этом мире. Она полностью отдается изучению богословия, отказываясь от личного счастья.

Лист устал от вечных неудач и разочарований. Он душевно надломлен смертью горячо

любимого сына Даниэля, в результате скоротечной чахотки.

Римская церковь оказывает ему все большее внимание. Пий IX полон предупредительности к великому музыканту. В Ватикане в торжественные дни исполняются его «Папский гимн» в переложении для органа. Листа уговаривают посвятить себя церкви. 25 апреля 1865 года Лист принимает малый постриг и поселяется в Ватикане в апартаментах своего друга кардинала Гогенлоэ. Решение Листа вызывает недоумение и испуг друзей, злобные выпады врагов. Впрочем, эта власть церкви над Листом была весьма относительной. Композитор не отошел от своих друзей-вольнодумцев, горячо сочувствовал гарибальдийскому движению и позволял себе свободолюбивые высказывания.

Празднование пятидесятилетия творческой деятельности композитора в Пеште в 1873 году вылилось в подлинно национальное торжество. Магистрат столицы в честь великого маэстро учредил фонд его имени размером в десять тысяч гульденов. В 1884 году Листу исполняется 70 лет. Идут годы, и хотя Лист, больше чем когда-либо, окружен учениками и поклонниками, он все больше начинает испытывать щемящее чувство одиночества. Многих его сверстников — друзей и врагов — уже нет. Двое его детей умерли, а дочь Козима бесконечно далека от него.1885 и 1886 годы проходят под знаком листовских торжеств в связи с его семидесятипятилетием. Между тем здоровье Листа ухудшается, слал беет зрение, беспокоит сердце. Из-за отеков ног временами он передвигается лишь с посторонней помощью. Ночью 31 июля 1886 года он скончался.

ГЕНРИХ ЭРНСТ
/1814-1865/

«Больше, чем кого-либо другого, Эрнста можно назвать продолжателем Паганини и, несомненно, самым крупным после него представителем виртуозно-романтического искусства первой половины XIX века, — отмечает Л.Н. Раабен. — Это был скрипач грандиозного стиля, покоряющего величия, стихийного огня и одновременно глубочайшей задушевности. В его игре, наряду с мощью, было много элегического, интимно-лиричного. Он не только поражал эффектами виртуозности, казавшейся безграничной, но и увлекал сердца слушателей». Гейне писал, что Эрнст «быть может, величайший скрипач наших дней, подобен Паганини как своими недостатками, так и своей гениальностью». В истории скрипичного искусства Эрнст по праву занимает одно из самых почетных мест каю величайший из плеяды музыкантов-исполнителей эпохи романтизма.

Генрих Эрнст родился 6 мая 1814 года в Брюнне, главном городе Моравии. Семья постоянно нуждалась в деньгах, и в восемь лет родители отдали Генриха на воспитание, булочнику Зоммеру. Булочник-скрипач показал мальчику первые приемы игры на инструменте. Зоммер вскоре отдал мальчика на обучение некоему Леонару, у которого юный скрипач быстро стал делать успехи.

В одиннадцать лет Эрнст едет в столицу Австрии и поступает в консерваторию, где сначала учится у Йозефа Бема, а потом у Йозефа Майзедера. Последнему Эрнст обязан чистотой и блеском своей игры. Теорию композиции Генриху преподавал Зейфрод.

В 1828 году Эрнст впервые услышал Паганини и пришел в восторг. В свою очередь, познакомившись с игрой юноши, маэстро предсказал ему блистательное будущее.

В шестнадцатилетнем возрасте Эрнст начал концертировать. Первые концерты состоялись в Германии — Мюнхене, Штутгарте, Мангейме, Карлсруэ. Во Франкфурте-на-Майне он дал концерт в присутствии Паганини, исполнив его вариации «Nel cor piu non mi sento». Это вызвало изумление итальянского скрипача. Ведь Паганини не печатал своих сочинений, предпочитая оставаться их монопольным исполнителем. Интересно, что когда на следующий день Эрнст явился с визитом к Паганини, тот поспешно спрятал какую-то рукопись под подушку. «Я должен опасаться не только ваших ушей, но даже глаз», — сказал он.

В Баден-Бадене Эрнст задержался на девять месяцев из-за денежных затруднений и горячей любви к одной молодой особе, имя которой осталось неизвестным. В апреле 1831 года молодой скрипач прибыл в Париж. Он весьма удачно выступал в Итальянском театре.

Он решил обосноваться в столице Франции, чтобы досконально изучить местную скрипичную школу, особенно Шарля Берио, тогдашнего кумира парижской публики. Целых три года Эрнст проводил в занятиях. Только в 1834 году он вновь выступил перед публикой в зале «Лаффит», причем с таким успехом, что о нем заговорили парижские музыканты. После этого концерта начинается период гастрольных поездок.

Он отправляется в Италию, однако внезапная болезнь заставляет его вернуться в Париж.

1838–1839 годы Эрнст, уже прославившийся как один из первых скрипачей века, проводит в непрерывных гастролях. Особенный триумф ожидал его в Вене в 1840 году «Надо иметь огромный талант Эрнста, чтобы привлечь к себе внимание в таком городе, как Вена», — писал Берлиоз, с которым Эрнст к тому времени близко сошелся. Берлиоз навсегда остался другом музыканта и его пылким почитателем. Из Вены Эрнст поехал на родину — в Брюнн, а далее в Пешт и Прессбург. В Прессбурге Эрнст изумил всех импровизацией на тему Ракоци-Марша Велев сыграть новую для себя мелодию Марша оркестру, он тут же исполнил на нее серию

вариаций. Эрнста приглашают на пост капельмейстера Королевской капеллы в Ганновере. В 1844 году неугомонный скрипач покидает благополучный Ганновер и едет обратно в Париж. Здесь на одном из его выступлений побывал Генрих Гейне, оставивший портрет скрипача:

«Был здесь Эрнст; но по какому-то капризу не хотел давать концерта; он довольствуется тем, что играет у друзей и доставляет удовольствие истинным знатокам музыки. Этого артиста любят здесь и уважают как немногих, и он это заслуживает. Это настоящий последователь Паганини, и наследовал его чарующую игру на скрипке, которою генуэзец умел расшевелить не только камни, но и чурбаны Паганини, который одним легким ударом смычка то возносил нас к самым солнечным высотам, то погружал в мрачные бездны, обладал, конечно, в более сильной степени демонической силой; но его свет и тени были иногда слишком ярки, контрасты слишком резки, и самые его грандиозные звуки природы часто приходилось считать за художественные ошибки. Эрнст гармоничнее, и в его игре преобладают мягкие оттенки. Но все-таки он имеет пристрастие ко всему фантастическому, странному, чуть ли не шутовскому, и многие из его произведений напоминают мне сказочные комедии Гоцци…»

Впрочем, Эрнсту, по мнению Гейне, была доступна и чистая поэзия: «Его ноктюрн, слышанный мною не так давно, был как бы весь соткан из красоты. Звуки его переносили вас в Италию; чудная лунная ночь, безмолвные кипарисовые аллеи с белеющими среди них статуями и мечтательно плещущими фонтанами. Эрнст… получил в Ганновере отставку и уже более не состоит там королевским капельмейстером. Это место для него неподходящее. Он был бы гораздо более способен управлять придворным оркестром какой-нибудь царицы фей, как, например, волшебницы Морганы, там нашел бы слушателей, которые понимали бы его лучше всяких других… И какие дамы аплодировали бы ему! Белокурые жительницы Ганновера, может быть, и красивы, но в сравнении с какой-нибудь феей Мелиор или Абунде, с королевой Жиневрой, прекрасной Мелузиной и другими знаменитыми особами женского пола, находящимися при дворе королевы Моргана в Авалоне, они кажутся мелкими овечками».

В 1847 году музыкант, наконец, побывал и в России. Тогда же в нашей стране гостил и Берлиоз. Несколько позднее великий композитор писал Эмберу Феррану: «Я ничего не сообщал вам о милейшем Эрнсте, который в данное время вызывает сенсацию в Вене. Я приберегаю разговор о нем для моего рассказа о поездке в Россию, потому что я встретил его там, в Санкт-Петербурге, где его невероятный триумф возрастал непрерывно. В данный момент он отдыхает на берегах Балтики, берет у моря уроки величия и благородного звучания. Я сильно надеюсь встретиться с ним еще в каком-нибудь уголке мира. Ведь Лист, Эрнст и я являемся, как мне кажется, среди музыкантов самыми отъявленными бродягами из тех, кого жажда видеть и беспокойный нрав всегда побуждает устремляться в пределы отечества».

Действительно, в России Эрнста ждал триумф. Чего стоит вот такая восторженная рецензия: «Эрнст, самый многосторонний из современных скрипачей… Элегическое выражение его полных, обширных и в высшей степени благородных звуков, его техника, загадочно сложная даже для опытных и искусных скрипачей невольно напоминает гениального генуэзиа. Он столько же изумителен при исполнении своих собственных произведений, как и в классическом квартете. Никто так благородно и так превосходно не объясняет созданий Гайдна и Бетховена, как Эрнст. Соединяя в себе все оттенки германского гения, он является музыкальным Гете в сонате Бетховена, Гофманом в „Венецианском карнавале“ и Шиллером в „Элегии“».

Владимир Васильевич Стасов дал более проницательную и точную оценку талантливого артиста. Вот отрывок из его «Музыкального обозрения 1847 года»: «Уверяли, когда приехал Эрнст, что это второй Паганини, что после Паганини свет не видал такого скрипача; но с этим нельзя, согласиться, всего больше потому, что из целой игры Эрнста самое большее впечатление производил постоянно „Венецианский карнавал“, музыкальная фарса, вся состоящая из штук.

Всякие писки и визги, всякие воробьиные чириканья и другие скотские голоса производятся в этой пьесе скрипкой для утешения радующейся публики.

Нет спора, что надобно хорошо владеть своим инструментом для произведения таких фокусов или, по выражению публики, „для того, чтобы делать из скрипки все, что хочешь“; но мы твердо убеждены, что в художнике всего важнее законность и правильность направления этой воли; надобно, чтоб ему не хотелось ничего дикого, ничего странного, тем более пошлого. На этом основании мы считаем за лучшее, что только исполнял здесь Эрнст, — его „Элегию“. Фокусов в ней нет, но сколько нужно полного владения своим инструментом для того, чтоб из него понеслись такие страстные, такие глубоко западающие тоны, чтобы в них лежало столько простой правды! За исполнение этой „Элегии“ Эрнст заслуживает самого почетного имени в ряду первостепенных исполнителей, но редко, очень редко встречаешь в других пьесах (по крайней мере в числе тех, которые он исполнял здесь в три концерта в продолжение нынешнего великого поста), чтобы тон эрнстовой скрипки был совсем чист, не имел некоторого довольно неприятного оттенка и чтобы после немногих тактов музыки тотчас же не начинались штуки, всякие скачки и прыжки. Но всегда легкость и смелость отличительные качества его исполнения: он бросит две октавы гаммы совершенно шутя, все ноты с изумительной быстротой перельются, ровные, гладкие, последние как первая, без одной шероховатости, без одного перехвата; или он начнет какую-нибудь возрастающую трель, по которой будут слышаться ноты темы, и это так Прекрасно, так верно, будто два скрипача заиграли, и оба самые лучшие Мастера!»

Таким образом, оценивая Эрнста, скрипача и композитора, Стасов ратует, прежде всего, за содержательную музыку. С этой точки зрения, как видим, далеко не все удовлетворило требовательного критика.

Концерты Эрнста прошли в Петербурге, Москве, Киеве. К сожалению, больше в Россию музыкант не приезжал.

В последующие годы Эрнст продолжает колесить по Европе. Чаще других он посещал Лондон. Однако прогрессирующая болезнь и возрастающая нервозность резко отразились на уровне его мастерства. Последние дни Эрнст провел в Ницце. Русский скрипач В.В. Безекирский писал: «Я часто навещал его, что, видимо, развлекало больного, пораженного двумя недугами: острым ревматизмом и сухоткой спинного мозга. Пока у него хватало силы, он играл со мной в пикет, подкрепляя себя во время игры черным кофе и коньяком. Последний, по его уверению, действовал на него как наркотическое средство, дававшее ему возможность уснуть крепким сном хотя на два часа в течение суток. Он скончался пять месяцев спустя после моего отъезда из Ниццы, именно 14 октября 1865 года. Расставаясь со мною, он подарил мне на память свой портрет, с пометкой его от 4 июня».

На самом деле Эрнст скончался 8 октября 1865 года. О доброте Эрнста, его отзывчивости уже при жизни ходили легенды. Рассказывали, например, что из скромности, не желая афишировать своих добрых дел, он, прерывая концерты, уезжал куда-нибудь в провинцию, в маленькие городки, и там облегчал нуждающимся их существование.

В 1840 году по приезде в Вену он пожертвовал 500 флоринов в помощь пострадавшим от пожара в одном из венгерских городов и 1000 флоринов в пользу бедных жителей родного города Брюнна. Эрнст являлся непременным участником благотворительных концертов и постоянно кому-нибудь протежировал.

АНРИ ВЬЕТАН /1820-1881/

«Вьетана, — пишет французский критик П. Скюдо, — можно без колебаний поставить в разряд виртуозов первого ранга… Это скрипач суровый, грандиозного стиля, могучей звучности…»

По мнению Эжена Изаи: «Вьетан — это гигант, заставляющий скрипку следовать дорогой романтизма, которую в литературе проложили Гюго, Бальзак, Готье… Он знал, что скрипка создана, чтобы очаровывать и волновать… Он чувствовал, что артист прежде всего должен обладать мыслями и эмоциональной силой…»

Анри Вьетан родился 17 февраля 1820 года в маленьком бельгийском городке Вервье недалеко от Льежа в семье ремесленника-ткача и скрипичного мастера Жана Франсуа Вьетана. Отец любил играть на скрипке, часто выступал на различных вечерах, участвовал в церковном оркестре.

По семейным преданиям, когда Анри исполнилось 2 года, как бы он ни плакал, его моментально можно было успокоить звуками скрипки. Отец, видя его увлечение музыкой, стал понемногу заниматься с сыном на скрипке. Позднее Анри обучался у Леклу-Дежона, скрипача профессионала, оказавшегося хорошим педагогом.

В шесть лет Анри дал первый концерт в Вервье, а через год — второй, в соседнем Льеже. Успех отметила местная газета. М. Лансбер восхищенно писал о поразительном даровании ребенка.

Настало время выступлений в Брюсселе. В январе 1828 года Анри добивается успеха и здесь. На его концерты откликается пресса: «Courrier des Pays-Bas» и «Journal d'Anvers» восторженно перечисляют необычайные качества его игры.

В период дебютов Вьетана на артистическом поприще его семья испытывала большие материальные трудности. Поэтому, когда после брюссельского триумфа отцу предложили вывезти Анри в Голландию, он обратился к меценату Женену. Благодаря последнему поездка состоялась.

В Амстердаме произошла знаменательная встреча с Шарлем Берио. Услыхав Анри, Берио пришел в восхищение от дарования ребенка. Он предложил давать ему уроки, для чего вся семья должна была переехать в Брюссель. Родители после долгих колебаний согласились.

В 1829 году Вьетаны перебрались в Брюссель. Для Анри начались серьезные занятия, заложившие основу его будущего художественного развития. «Берио был для меня вторым отцом, — вспоминал Вьетан, — онпостоянно заботился обо мне, всегда старался внушить уважение и вкус к старым мастерам, вводя меня в красоту творчества Корелли, Тарти-ни, Виотти, Роде, Крейцера и т. д. Он учил меня восхищаться ими и следовать им. Я хотел бы высказать свое уважение и безграничную признательность человеку и учителю, сумевшему пробудить в ребенке чувства, развитие которых дало ему уверенность, столь необходимую истинному артисту…»

Уже через несколько месяцев занятий Берио везет Вьетана в Париж. Анри принимает участие в концертах своего учителя. После первого выступления молодого скрипача, состоявшегося в феврале 1829 года, Ф.Ж. Фетис писал в одной из парижских газет: «Чудо, восьмилетний ребенок, скрипач, ростом примерно равный длине его смычка, выступил после г. Берио, его учителя, с Седьмым концертом Роде. Это дитя по имени Вьетан обладает уверенностью, апломбом, точностью, поистине удивительными для его возраста; он рожден музыкантом».

В 1830 году Берио с женой уезжает в Италию. Вьетан остается без учителя. К тому же революционные события тех лет вынудили ненадолго прервать концертную деятельность.

Затем он отправляется в гастрольную поездку по Германии: Дармштадт, Мангейм, Карлсруэ, Баден-Баден и Мюнхен. При этом Анри не перестает усиленно заниматься. «Его игра становится более зрелой, уверенной, — пишет Л.С. Гинзбург. — Рецензенты уже не ограничиваются констатацией технических качеств, красоты и чистоты звучания; все больше внимания привлекают в его игре простота и естественность фразировки, сочетание юношеской непосредственности с поразительной для его возраста тонкостью интерпретации. Уже в эту пору в исполнительском стиле Вьетана формировались черты, выгодно отличавшие его в дальнейшем от сонма современных ему блестящих виртуозов, не шедших далее внешне эффектной игры и салонно-сентиментальной чувствительности».

После концерта тринадцатилетнего Вьетана в Штутгарте в декабре 1833 года критик писал, что «художественный мир может радоваться Вьетану, который уже теперь заслуживает имени превосходного артиста».

Существенное значение в развитии Вьетана как скрипача и композитора имело пребывание зимой 1833–1834 годов в Вене. В столице Австрии Вьетан посещает уроки по композиции у Симона Зехтера и сближается с группой почитателей Бетховена, среди которых Черни, Мерк, директор консерватории Эдуард Ланнуа, композитор Вейгль, нотоиздатель Доминик Артариа.

Здесь впервые после смерти Бетховена в исполнении Вьетана прозвучал Концерт для скрипки великого австрийского композитора. Оркестром дирижировал Ланнуа, который после этого выступления Вьетана отправил ему 17 марта 1834 года следующее письмо: «Примите мои поздравления в той новой, оригинальной и в то же время классической манере, с которой вы исполнили вчера в Concert spirituel Концерт для скрипки Бетховена. Вы постигли самую сущность этого произведения — шедевра одного из наших великих мастеров. Качество звука, которое вы дали в кантабиле, душа, которую вы вложили в исполнение анданте, верность и твердость, с которыми вы играли труднейшие пассажи, переполняющие эту вещь, все говорило о высоком таланте, все показывало, что молодой еще, почти соприкасающийся с детством, вы — великий артист, который ценит то, что играет, может дать каждому жанру присущую ему экспрессию и не ограничивается стремлением удивлять слушателей трудностями…

Вы соединяете твердость смычка, блестящее исполнение наибольших трудностей, душу, без которой искусство бессильно, с разумностью, постигающей мысль композитора, с изящным вкусом, удерживающим артиста от заблуждений его воображения».

Четырнадцатилетнего скрипача ждали новые триумфы: Прага и Дрезден, Лейпциг и Лондон. В Лейпциге его слушал Шуман, а в Лондоне он встречался с Паганини. Шуман сравнил игру Вьетана с игрой Паганини и закончил свою статью следующими словами: «С первого и до последнего звука, которые он извлекает из своего инструмента, Вьетан держит вас в магическом круге, замкнутом вокруг вас так, что в нем не найдешь ни начала, ни конца». «Этот мальчик станет великим человеком», — отозвался о нем Паганини.

Успех сопутствует Вьетану на протяжении всей его артистической жизни: его забрасывают цветами, посвящают стихи. Популярность скрипача породила много забавных историй. Так однажды в Гиере его встретили необыкновенно холодно. Оказывается, незадолго до приезда Вьетана в городок явился один авантюрист, назвался Вьетаном, в течение восьми дней снимал номер в лучшем отеле. Он катался на яхте, жил ни в чем себе не отказывая, затем, пригласив любителей в отель «осмотреть коллекцию его инструментов», скрылся, «забыв» уплатить по счету. В 1837 году Вьетан совершил первую поездку в Россию. Однако в Петербург он поспел лишь к самому концу концертного сезона и смог дать лишь один концерт в мае. Новые концерты весной следующего года в Петербурге проходили триумфально.

Два последующих сезона Вьетан вновь концертирует в Петербурге.

В 1841 году Вьетан был главным героем всех парижских музыкальных праздников. Об искреннем удовольствии, доставленном ему в том году в Париже игрой Вьетана, вспоминал в своих мемуарах Р. Вагнер. «Молодойартист, пользовавшийся тогда громадным успехом в Париже, — пишет он, — целый вечер занимал меня и друзей своей прекрасной игрой, что придало моей гостиной совершенно необычный блеск».

Скульптор Дантье лепит его бюст, импресарио предлагают ему выгоднейшие контракты. Последующие годы Вьетан проводит в разъездах: Голландия, Австрия, Германия, США и Канада. Когда музыканту исполнилось 25 лет, его избрали почетным членом Академии искусств Бельгии.

К тому времени, в 1844 году Вьетан женился на пианистке Жозефине Эдер. Жозефина, уроженка Вены, образованная женщина, великолепно владела несколькими языками.

Будучи превосходной пианисткой, с момента замужества она стала постоянной аккомпаниаторшей Вьетана. Их жизнь сложилась счастливо: они горячо любили друг друга.

В 1846 году Вьетан получил приглашение из Петербурга занять место придворного солиста и солиста императорских театров и отправился в Россию. Он развивает активную деятельность — выступает с концертами, преподает в инструментальных классах Театрального училища, играет в квартетах петербургских музыкальных салонов.

«Графы Виельгорские, — пишет Ленц, — привлекли в Петербург Вьетана, который, будучи большим виртуозом, всегда готовым играть все — как Гайдна, так и последние квартеты Бетховена, был более независимым от театра и более свободным для квартетной музыки. То было прекрасное время, когда на протяжении нескольких зимних месяцев в доме графа Строганова, очень расположенного к Вьетану, можно было три раза в неделю слушать квартеты».

Вьетану было хорошо в России, но летом 1852 года болезнь жены заставила его прервать контракт с Петербургом. С той поры в России он побывал лишь раз — в 1860 году, но уже в качестве концертанта.

После отъезда из России вновь началась скитальческая жизнь великого музыканта. В 1868 году Вьетана постигло большое горе — его жена умерла от холеры. Он отправляется в длительные гастрольные поездки, чтобы забыться.

По иронии судьбы все это случилось в период наивысшего подъема его артистического развития. Его игра скрипача поражала законченностью, мужественностью и вдохновением. Душевные страдания словно придали ей еще большую глубину.

Увы, скоро болезнь лишила возможности музыканта концертировать. Он стал преподавать в консерватории, сочинял, иногда дирижировал. Внезапно на него обрушилось новое страшное несчастье — нервный удар парализовал правую руку. Все старания докторов вернуть руке подвижность ни к чему не привели. Некоторое время Вьетан еще пытался преподавать, но болезнь прогрессировала, и в 1879 году он вынужден был покинуть консерваторию.

Вьетан поселился в своем поместье близ Алжира. Он окружен заботами дочери и зятя. К нему постоянно приезжают гости — в основном музыканты. Маэстро сочиняет музыку, пытаясь творчеством возместить отрыв от любимого искусства. Силы его меж тем слабеют. 18 августа 1880 года он пишет одному из друзей: «Здесь еще, в начале нынешней весны мне стала понятной тщета моих надежд. Я прозябаю, я исправно ем и пью и, что верно, голова еще светла, мысли ясны, но я чувствую, что силы мои убывают с каждым днем. Мои ноги чрезмерно слабы, колени дрожат, и я с большим трудом, мой друг, могу сделать один тур по саду, опираясь с одной стороны на какую-нибудь крепкую руку, а с другой на мою дубинку».

В начале июня 1881 года его постиг очередной удар (четвертый), от которого он уже не

смог оправиться Вьетан скончался на руках своей дочери 6 июня 1881 года.

АНТОН ГРИГОРЬЕВИЧ РУБИНШТЕЙН /1829-1894/

Огромные достижения Рубинштейна — пианиста, дирижера, композитора, педагога, организатора музыкальной жизни страны — сделали его имя легендарным. Тем обиднее, что он не мог быть вполне счастлив, так как постоянно при жизни его творчество безосновательно считали не совсем русским. По этому поводу Рубинштейн с горечью восклицал: «Для евреев я — христианин, для христиан — еврей, для русских я — немец, для немцев — русский, для классиков я — новатор, для новаторов — ретроград».

Антон Григорьевич Рубинштейн родился в Подольской губернии 28 ноября 1829 года. С двух- или трехлетнего возраста и до одиннадцати лет мальчик безвыездно жил в Москве и, при его феноменальной восприимчивости к музыке и музыкальной памяти, несомненно, впитал массу впечатлений. Как известно из мемуаров и других материалов, в радушном доме Рубинштейнов постоянно собирались студенты, чиновники, учителя, звучала музыка — пели, танцевали. Звуковую атмосферу Москвы тех лет определяли песни и романсы Алябьева, Варламова, бытовые танцы.

Единственный учитель Рубинштейна — Александр Иванович Виллуан, имевший на своего воспитанника большое влияние, был коренной москвич. Пьесы Виллуана и составляли преимущественно репертуар Антона Рубинштейна. Эти произведения, и особенно фортепианный концерт, с точки зрения мелодики целиком находятся в русле московской традиции.

Антон уже на десятом году жизни начал выступать публично. И как многие вундеркинды середины века, совершил со своим учителем Виллуаном концертное турне по крупным городам Европы в 1841–1843 годах. С 1844 по 1846 год Антон занимался в Берлине теорией композиции у Зигфрида Дена, у которого в свое время занимался и Глинка. Весьма скоро он приобрел полную самостоятельность: из-за разорения и смертиотца младший брат Николай с матерью вернулись из Берлина в Москву, Антон же переехал в Вену и всей своей дальнейшей карьерой обязан исключительно самому себе. Выработавшиеся в детстве и юности трудолюбие, независимость, гордое артистическое самосознание, демократизм музыканта-профессионала, для которого искусство является единственным источником материального существования, — все эти черты остались характерными для музыканта до конца его дней.

Особенности его музыкального языка связаны с детскими впечатлениями. Затем пианист с постоянно расширявшимся репертуаром, слушатель концертов и спектаклей в разных странах Европы, преимущественно в городах Германии и Австрии, Рубинштейн впитывал в себя и старую музыку и новую, и высокохудожественную — и, очень часто, второстепенную, эпигонскую, ибо при обилии и разнообразии концертов и концертных программ звучали, конечно, отнюдь не одни шедевры. Близкое и глубокое знакомство с русской музыкой и проникновение в русскую ин-тонационность пришли позже, вхождение в этот звуковой мир было, вероятно, непростым и оказалось возможным благодаря исключительной отзывчивости и восприимчивости натуры музыканта.

О Рубинштейне-композиторе можно было бы сказать не меньше, чем о Рубинштейне-пианисте. Нет такой области музыкального творчества, в которой он не проявил бы себя: им написано громадное количество фортепианных произведений, среди которых пять концертов для фортепианос оркестром, много камерных произведений (струнные квартеты, несколько трио для фортепиано, скрипки и виолончели, сонаты для фортепиано с альтом и виолончелью), скрипичный концерт, симфонии, различные увертюры и симфонические картины для оркестра,

оратории, чуть ли не десяток опер и бесконечное количество романсов для пения. В общей сложности он написал более трехсот сочинений. Во всех произведениях Рубинштейна щедрою рукой рассыпаны отдельные гениальные мысли, искреннее, неподдельное чувство и вдохновение.

В конце 1840-х годов Рубинштейн приезжает в Петербург. С 1854 по 1858 год он концертирует за границей. А вернувшись на родину, становится одним из организаторов, директором и дирижером Русского музыкального общества. В 1862 году он основал в Петербурге музыкальные классы, преобразованные позднее в первую в России консерваторию, директором и профессором которой состоял до 1867-го.

На проценты с им же пожертвованного капитала в двадцать пять тысяч рублей был учрежден международный конкурс пианистов и композиторов, который устраивался каждые пять лет в другом государстве. Первый конкурс под председательством самого Рубинштейна состоялся в Петербурге в 1890 году, второй — в 1895 году в Берлине, третий — в 1900 году в Вене, четвертый — в 1905 году в Париже, пятый — в 1910 году в Петербурге, шестой предполагалось провести в 1915 году в Берлине, но этому помешала мировая война.

Конкурсы эти привлекали лучших пианистов и композиторов всего мира. Достаточно назвать таких участников, как Ф. Бузони, И. Левин, А. Боровский, Л. Крейцер, В. Бакхауз, Л. Сирота, К. Игумнов, А. Гедике, М. Задора, А. Ген, Артур Рубинштейн, чтобы судить об уровне этих конкурсов.

В 1869 году необычайно успешно проходят гастроли Рубинштейна в Европе.

Восхищенный талантом русского музыканта, герцог Карл-Александр, в свои юные годы привлекший к работе Гёте, предлагает даже остаться Рубинштейну при дворе в Веймаре.

Следующие гастроли музыканта Рубинштейна начнутся в 1872 году. Концертная поездка со скрипачом Г. Венявским по городам Америки снова прошла на редкость удачно — за 8 месяцев состоялось 215 концертов!

В 1884 году Рубинштейну исполнилось шестьдесят пять лет, но его активность не снизилась. В 1885–1886 годах он организовал грандиозный цикл «Исторических концертов», в который вошло 175 произведений, исполненных дважды в городах России и Западной Европы.

А.А. Трубников вспоминает: «Исторические концерты давались Рубинштейном в зале Благородного собрания каждую неделю по вечерам и целиком повторялись на другой день в час дня в Немецком клубе. Повторные концерты в Немецком клубе давались бесплатно для педагогов, музыкантов и учащихся старших классов консерватории. Исторические концерты Рубинштейна для каждого музыканта были событием. А таких счастливцев, которым удалось прослушать их дважды, было, конечно, совсем мало.

В наше время рядом с Рубинштейном ставили только Ф. Листа. Сами мы, я и мои сверстники, Листа уже не слыхали, а потому и параллели с ним проводить не могли.

Лично для меня Рубинштейн стоит особняком, неприступной и недосягаемой гранитной скалой. Он порабощал вас своею мощью, и он же увлекал вас изяществом, грациозностью исполнения, своим бурным, огненным темпераментом, своею теплотой и лаской. Его crescendo не имело границ нарастания силы звучания, его diminuendo доходило до невероятного pianissimo, звучащего в самых отдаленных уголках громаднейшего зала. Играя, Рубинштейн творил, и творил неподражаемо, гениально. Исполнявшаяся им два раза одна и та же программа — в вечернем концерте и затем на другой день на утреннике — часто трактовалась совершенно различно. Но поразительнее всего было то, что в обоих случаях все получалось изумительно.

Игра Рубинштейна поражала своей простотой. Звук его был поразительно сочный и глубокий. Рояль звучал у него, как целый оркестр, не только в смысле силы звука, но и тембрового разнообразия. У него рояль пел, как пела Патти, как пел Рубини.

Популярность его была так велика, что выражения „так играет Антон“, „так дирижирует Антон“ или просто „так сказал Антон“ были совершенно естественными.

Все понимали, что речь идет об А.Г. Рубинштейне. Я могу смело сказать, что более популярного в то время человека, чем Рубинштейн, в артистическом мире не было.

Нередко его ругали как композитора, как общественного деятеля, как человека, но его гениальности как пианиста никто не отрицал. Мнение всех о Рубинштейне-пианисте было одинаково восторженное. Я сам слышал из уст П.И. Чайковского такую фразу: „Я завидую таланту Рубинштейна“.

Играл Рубинштейн всегда с закрытыми глазами. Сам он рассказывал, что играть с закрытыми глазами стал с тех пор, как однажды заметил сидевшую в первом ряду зевнувшую старушку.

При всей своей гениальности Рубинштейн не всегда играл одинаково удачно. Иногда он бывал не в настроении и тогда играл, насилуя себя. Вот в такие-то моменты он был неузнаваем».

В 1887 году Антон Григорьевич вновь стал директором и профессором Петербургской консерватории и занимал пост до 1891 года. Последниегоды жизни Рубинштейн провел преимущественно в Дрездене. Он скончался 20 ноября 1894 года.

В. Стасов писал в связи с трактовкой «Лунной сонаты»: «Кто из них двух был выше, исполняя великую картину Бетховена? Лист или Рубинштейн? Я не знаю, оба были велики, оба несравненно неподражаемы во веки веков, навсегда. Только одно страстное душевное творчество и значат что-нибудь в искусстве — у Бетховена, или у Листа и Рубинштейна. Все остальное — безделица и легковесный вздор…»

Рубинштейн принял «эстафету» из рук Листа и внес в исполнение, свойственное русскому пианизму, обостренное, по выражению академика Б. Асафьева, «чувство правды живой интонации».

Волевое напряжение, мощь, романтический пафос исполнения, столь свойственные Листу, нашли благодарную почву для своего развития в артистическом даровании Рубинштейна.

Лист после весьма бурной молодости пришел в конце жизни к сосредоточенному, уравновешенному пианизму с некоторыми элементами, предвосхищавшими будущие открытия импрессионистов. Игра Рубинштейна, наоборот, становилась все более напряженной, драматической и страстной.

«…Еще раньше, покуда Рубинштейн сидел еще у фортепиано и тихо перебирал клавиши, как бы раздумывая, что еще сыграть, я быстро подошел к нему через всю залу и сказал ему, у самого уха: „Антон Григорьевич, Антон Григорьевич! А просить можно? По-прежнему! По-старинному!“ Он улыбнулся и, продолжая брать тихие аккорды, сказал: „Ну, а что вы хотите? Коли могу, сыграю. Говорите“. Я сказал. „Сыграйте Лунную сонату Бетховена. Я во все 40 лет, что вас знаю, всего раз ее у вас слышал — помните, в ваших 'Исторических концертах', во втором из них, три года назад, в 86 году“. — „Да, да, — сказал он, — я редко эту играю. Даже не знаю, вспомню ли теперь…“

Вся зала замерла, наступила секунда молчания, Рубинштейн будто собирался, раздумывал — ни один из присутствующих не дышал даже, словно все разом умерли и никого нет в комнате. И тут понеслись вдруг тихие, важные звуки, точно из каких-то незримых душевных глубин, издалека, издалека. Одни были печальные, полные бесконечной грусти, другие задумчивые, теснящиеся воспоминания, предчувствия страшных ожиданий. Что тут играл Рубинштейн, то с собой унес в гроб и могилу, и никто, может быть, никогда уже не услышит этих тонов души, этих потрясающих звуков — надо, чтобы снова родился такой несравненный человек, как Рубинштейн, и принес с собою еще раз новые откровения».

ЙОЗЕФ ИОАХИМ
/1831-1907/

Именно «по Иоахиму», как величайшему «идеальному» образцу, многие историки музыки определяли основные приметы интерпретаторского направления в скрипичном искусстве второй половины XIX столетия.

Йозеф (Иосиф) Иоахим родился 28 июня 1831 года в местечке Копчень близ Братиславы, теперешней столицы Словакии. Мальчику исполнилось два года, когда родители переехали в Пешт. Здесь в возрасте восьми лет Йозеф стал учиться у проживавшего там польского скрипача Станислава Сервачинского. По словам самого Иоахима, Сервачинский оказался хорошим педагогом. Правда, с некоторыми дефектами его обучения, главным образом в отношении техники правой руки, скрипачу вспоследствии пришлось бороться.

В 1839 году Иоахим приезжает в Вену. Здесь с ним в основном занимается Бем.

Через полтора года занятий у этого педагога Йозеф впервые публично выступил в столице Австрии. Иоахим исполнил «Отелло» Эрнста Критика не замедлила отметить необычайную для вундеркинда зрелость, глубину и законченность интерпретации.

В 1813 году Иоахим едет в Лейпциг Именно здесь в консерватории, основанной Мендельсоном, и состоялось рождение подлинного творческого облика музыканта. В воспитании Иоахима сыграл огромную роль сам Мендельсон, а также его друг Ф. Давид, возглавлявший скрипичные классы, и Гауптманн, у которого Иоахим обучался композиции.

Мендельсон был пленен Иоахимом при первом же знакомстве, когда услышал свой Концерт в его исполнении. Придя в восторг, он пошутил: «Ах ты мой ангел с тромбоном».

Иоахим к тому времени был технически хорошо подготовлен. Поэтому уроки превращались в домашние музицирования с участием Мендельсона.

Но были еще и концерты. Всего через три месяца после приезда в Лейпциг Иоахим выступил в одном концерте с Полиной Виардо, Мендельсоном и Кларой Шуман. В мае 1844 года состоялись его выступления в столице Англии и в Дрездене. Это свидетельствовало о признании Иоахима крупнейшими музыкантами того времени.

Шестнадцатилетнему Иоахиму Мендельсон предложил стать вместо него преподавателем в консерватории и концертмейстером оркестра в прославленном «Гевандхаузе»!

После смерти Мендельсона Иоахим решил сменить обстановку и принял в 1850 году приглашение Листа переехать в Веймар. Однако вскоре он разочаровался в Листе. Как пишет Я.И. Мильштейн, Иоахим вслед за Шуманом и Бальзаком положил начало мнению, что Лист был великим исполнителем и посредственным композитором. «В каждой ноте Листа можно услышать ложь», — писал Иоахим. В 1852 году он уезжает в Ганновер, чтобы занять место умершего Георга Гельмесвергера, сына его венского учителя. Слепой ганноверский король, большой любитель музыки, высоко оценил дарование Иоахима. Именно в Ганновере в полной мере развернулась педагогическая деятельность великого скрипача.

Противник механического тренажа, Иоахим создал метод, который базировался на принципе единства художественного и технического развития учащегося. Уже тогда Иоахим предлагал элементы слухового метода, рекомендуя такие приемы совершенствования музыкального слуха начинающих скрипачей, как сольфеджирование: «Чрезвычайно важно, чтобы сначала же бьшо культивировано музыкальное представление ученика. Он должен петь, петь и снова петь. Уже Тартини говорил: „Хорошее звучание требует хорошего пения“. Начинающий скрипач не должен извлекать ни одного звука, которого он перед тем не воспроизвел собственным голосом…»

В педагогике Иоахима технологии игры отводилось незначительное место. Об этом писал и Ауэр, занимавшийся в Ганновере: «Иоахим редко входил в технические детали, никогда не объяснял ученикам, каким способом достичь технической легкости, как добиться того или иного штриха, как играть некоторые пассажи или как облегчить исполнение употреблением определенной аппликатуры. Во время урока он держал скрипку и смычок и, как только исполнение учеником пассажа или музыкальной фразы его не удовлетворяло, гениально играл сам сомнительное место… Он редко выражал ясно свою мысль, и единственным замечанием, которое он произносил, сыграв неудавшееся ученику место, бывало1 „Вы должны это играть так!“, сопровождаемое ободряющей улыбкой. Таким образом, те из нас, кто были в состоянии понять Иоахима, следовать его неясным указаниям, получали огромную пользу, пытаясь по мере сил подражать ему; другие же, менее счастливые, оставались стоять, ничего не понимая.»

Там в Ганновере Иоахим создал и несколько произведений, в том числе Венгерский концерт для скрипки с оркестром — самое лучшее свое сочинение.

В мае 1853 года начинается дружба Иоахима с Робертом Шуманом. Позднее Шуман посвятит Иоахиму Фантазию для скрипки. Тогда же Иоахим познакомился и с Брамсом, тогда еще неизвестным композитором. Иоахим сыграл большую роль в жизни Брамса, много сделав для признания его творчества. Брамс же оказал на Иоахима большое влияние в художественно-эстетическом плане. Брамс способствовал тому, что Иоахим окончательно порвал с Листом и принял горячее участие в развернувшейся борьбе с «новонемецкой школой».

У Иоахима был трудный характер. От этого страдали и он сам и окружающие. Чего стоит история с его женитьбой. В апреле 1863 года Иоахим, живя в Ганновере, обручился с Амалией Вейс — талантливой драматической певицей. При этом Иоахим поставил условием их брака отказ Ама-лии от сценической карьеры. Последняя с горечью согласилась. Сцену Вейс покидать не хотелось: ее голос высоко ценил Брамс, который написал многие композиции специально для нее.

В итоге Амалия слова не сдержала и вскоре после свадьбы вернулась на концертную эстраду. «Брачная жизнь великого скрипача, — пишет Герингер, — постепенно стала несчастливой, так как супруг страдал от почти патологической ревности, постоянно разжигаемой тем образом жизни, который госпожа Иоахим, естественно, была вынуждена вести как концертная певица».

Конфликт между супругами особенно обострился в 1879 году, когда Иоахим заподозрил жену в близких отношениях с издателем Фрицем Зимроком. В этот конфликт вмешивается Брамс, абсолютно убежденный в невинности Амалии. Он уговаривал Иоахима опомниться и в декабре 1880 года послал Амалии письмо, послужившее впоследствии причиной разрыва между друзьями. «Я никогда не оправдывал Вашего мужа, — писал Брамс… — я еще раньше вас знал злополучное свойство его характера, благодаря которому Иоахим так непростительно терзает себя и других». Брамс выражал надежду, что все еще образуется. Письмо Брамса фигурировало на бракоразводном процессе Иоахима с женой и глубоко оскорбило музыканта. Дружбе его с Брамсом пришел конец. Иоахим развелся в 1882 году.

Несмотря на то что Иоахим в этой истории не прав, он и здесь предстает как человек высоких моральных устоев. В 1868 году Иоахим поселился в Берлине. Через год он стал директором открывшейся консерватории и занимал пост до конца жизни. В Берлине Иоахим был постоянно окружен почетом и уважением, к нему стекались ученики со всех концов мира. Музыкант вел напряженную концертную — сольную и ансамблевую — деятельность.

В Берлине Иоахим создал квартет, считавшийся одним из лучших в мире. В него входили помимо Иоахима Г. де Ана (позднее его сменил К. Галирж), Э. Вирт и Р. Гаусман.

Иоахим сыграл выдающуюся роль в распространении и популяризации произведений Баха и

Бетховена. Их пропаганда стала делом всей его жизни. Шуман называл Иоахима лучшим истолкователем чудо-музыки Баха. О его исполнении Концерта Бетховена Ганс Бюлов писал в «Berliner Feuerspitze»: «Этот вечер останется незабываемым и единственным в памяти тех, кому выпало это художественное наслаждение, наполнившее душу глубоким восторгом. Не Иоахим играл вчера Бетховена, играл сам Бетховен! Это уже не исполнение величайшего гения, это само откровение. Даже величайший скептик должен поверить чуду; подобного перевоплощения еще не бывало. Никогда еще произведение искусства не воспринималось столь живо и просветленно, никогда еще бессмертие не претворялось в ярчайшую действительность столь возвышенно и лучезарно. На коленях должно было бы слушать такую музыку».

О его интерпретации последних квартетов Бетховена А.В. Оссовский писал: «В этих пленительных по возвышенной красоте и подавляющих в своей загадочной глубине озданиях гениальный композитор и его исполнитель были родными братьями по духу.

Недаром Бонн, родина Бетховена, поднес Иоахиму в 1906 году звание почетного гражданина. И как раз то, на чем срываются другие исполнители — бетховенские адажио и анданте, — именно они давали Иоахиму простор развернуть всю свою художественную силу».

Дважды в 1872 и 1884 годах Иоахим приезжал в Россию, где его выступления солиста и квартетные вечера проходили с огромным успехом.

Вспоминая выступление Иоахима с Лаубом в Москве в 1872 году, русский музыкальный критик О. Левензон писал: «В особенности нам остался памятен дуэт Шпора; исполнение это представляло собой истинное состязание двух героев. Как сказывались в этом дуэте спокойная классическая игра Иоахима и полная огня темперация Лауба! Как теперь помним колокольчикообразный звук Иоахима и жгучую кантилену Лауба».

«Суровым классиком», «римлянином» назвал Иоахима Коптяев, рисуя нам его портрет: «Хорошо выбритое лицо, широкий подбородок, густые зачесанные назад волосы, сдержанные манеры, опущенный взгляд — совсем давали впечатление пастора. Вот Иоахим на эстраде, все притаили Дыхание… Ничего стихийного или демонического, но строгое классическое спокойствие, не вскрывающее душевных ран, а излечивающее их. Настоящий римлянин (не эпохи упадка) на эстраде, суровый классик — вот впечатление от Иоахима».

Судя по отзывам очевидцев, в игре Иоахима преобладали мягкость, нежность, романтическая теплота. Он располагал относительно небольшим, но очень приятным звуком. Бурная экспрессивность, порывистость были ему чужды.

22 апреля 1891 года в Берлине состоялось празднование шестидесятилетия Иоахима. Примечательно, что на юбилейном концерте струнный оркестр, за исключением контрабасов, состоял исключительно из учеников юбиляра — 24 первых и столько же вторых скрипок, 32 альта, 24 виолончели.

В последние годы Иоахим много работал вместе со своим учеником и биографом А. Мозером над редакцией сонат и партит И.С. Баха, квартетов Бетховена. Также Иоахим оказал большую помощь Мозеру в разработке скрипичной школы, где зафиксировал свои основные педагогические принципы.

Скончался Иоахим 15 августа 1907 года.

ФЕРДИНАНД ЛАУБ /1832-1875/

П.И. Чайковский называл Лауба «скрипачом-титаном». В.Ф. Одоевский причислял его к «истинным художникам» и противопоставлял многочисленным салонным виртуозам с их бессодержательной «эффектной» игрой. «Все, чего бы ни касался он, оживало в его руках как произведение большого искусства, источником которого была человеческая душа, — писал о Лаубе один из критиков.

Фердинанд Лауб родился 19 января 1832 года в Праге. Отец скрипача, Эразм, профессионал-музыкант, стал первым учителем сына. Уже в шесть лет состоялось первое выступление Фердинанда в частном концерте с вариациями Берио. Из-за малого роста его пришлось поставить на стол! Спустя два года он дает свой первый публичный концерт, и с этих пор начинаются его концертные поездки по Чехии и Моравии. Знаменитый норвежский скрипач Уле Булль, к которому однажды привели мальчика, пришел в восторг от юного дарования. Булль предсказал Фердинанду блестящую будущность. Вскоре последовали концерты Лауба и в различных австрийских городах.

Выступая в Праге, юный скрипач заинтересовал известного скрипача и педагога М. Мильднера, который вызвался бесплатно обучать талантливого ребенка. А в 1843 году Лауб поступил в класс профессора Мильднерав Пражской консерватории. В 14 лет он ее блестяще закончил. Еще в период занятий в консерватории Лауб восхитил своей игрой известного моравского скрипача Эрнста, а также выдающегося французского композитора Берлиоза, уговаривавшего Лауба отправиться с ним в Париж. Неудивительно, что окончив консерваторию, он не испытывал недостатка в концертах.

Однако после пражского восстания 1848 года, подавленного австрийскими властями, в стране воцарился террор. Вместе с многими другими патриотами Фердинанд оказывается в вынужденном изгнании. Два года он жил в Вене, где играл в оперном оркестре, занимая в нем положение солиста и концертмейстера. Кроме того, Лауб совершенствовался в теории музыки и контрапункте у чешского композитора Шимона Сехтера.

В 1859 году Лауб переезжает в Веймар, где занял место Йозефа Иоахима, отбывшего в Ганновер. Здесь Лауб постоянно общался с Листом, который высоко ценил его как исполнителя. „Нет сомнения в том, — пишет один из известных чешских биографов Лауба профессор Йозеф Зубаты, — что общение Лауба с Листом, с которым он, находясь в Веймаре, часто играл и который высоко ценил мастерство Лауба, должно было иметь большое влияние на развитие его артистического мышления и чувства, очень остро воспринимавшего все значительное в музыке“.

В Веймаре Лауб подружился со Сметаной, всецело разделяя его патриотические чаяния и надежды. Из Веймара Лауб часто ездил с концертами в Прагу и другие города Чехии.

Там же в Веймаре в 1854 году Лауб женился на Анне Мареш. Он познакомился с ней в Новой Гуте, в один из приездов на родину. Незаурядная певица Анна Лауб часто гастролировала с мужем. Она родила пятерых детей — двух сыновей и трех дочек и стала ему преданнейшим другом. С 1885 года до конца своей жизни в 1899 году Анна преподавала пение в Музыкальном училище Московского филармонического общества.

В 1856 году Лауб переезжает в Берлин. Он занимает должность „камерного виртуоза“, время от времени выступает с сольными концертами, организует трио, квартет. Кроме того, музыкант дает уроки игры на скрипке. Он часто отлучается в концертные поездки.

Не забывает Лауб свою родину. Проводя в Чехии летние месяцы, он много концертирует, выступает в благотворительных концертах, организуемых чешскими национальными

культурными организациями.

Мастерство Лауба уже тогда вызывало восхищение крупнейших музыкантов мира. Но в начале 1850-х годов в его игре отмечалась главным образом виртуозность. В письме к брату в Лондон в 1852 году Иоахим писал; „Поразительно, какой блестящей техникой обладает этот человек; для него не существует никаких трудностей".

Репертуар Лауба в это время заполнен виртуозной музыкой: концерты и фантазии Бацини, Эрнста, Вьетана. Позже он сконцентрировался на классике. С 1859 года начинается шесть лет неустанной и триумфальной концертной деятельности. Лауб дает концерты в Германии, Бельгии, Голландии, Англии и других странах. Огромным успехом сопровождалось его блестящее турне с известной певицей Аделиной Патти.

До 1865 года Лауб живет в Вене. „Королю скрипачей Фердинанду Лаубу" — гласила надпись на золотом венке, который был преподнесен ему Венским филармоническим обществом, когда Лауб покидал Вену.

В начале 1860-х годов музыкант много времени проводит в Чехии. Горячо любящий свой народ, он активно участвует в его музыкальной жизни. Скрипач часто выступает на концертах, посвященных чешской музыке. В 1861 году на торжестве в честь пятидесятилетия Пражской консерватории' Лауб исполняет концерт Бетховена. Наряду со Сметаной, Лауб — один из наиболее активных участников известного чешского объединения представителей искусства „Умелецка беседа". Девиз этого общества гласил: „Песней к сердцу, сердцем к родине". На открытии музыкальной секции общества, 14 августа 1863 года, Лауб и Сметана исполнили Крейцерову сонату Бетховена.

В 1859 году Лауб впервые посетил Россию. Его выступления в Петербурге с программами, включавшими произведения Баха, Бетховена, Мендельсона, вызывали фурор.

А. Серов назвал Лауба „истинным полубогом" и посвятил музыканту цикл статей, уделив особое внимание его интерпретации музыки Баха* Мендельсона, Бетховена.

„Чакона" Баха, опять — изумление смычку и левой руке Лауба, — пишет Серов, — его густейшему тону, широкой тесьме звука под его смычком, усиливающим скрипку вчетверо против обыкновенного, его деликатнейшим оттенкам в „pianissimo", его бесподобнейшей фразировке, с глубоким вниканием в глубокий стиль Баха! Слушая эту восхитительную музыку в восхитительном Лаубовом исполнении, начинаешь недоумевать: может ли быть на свете еще иная музыка, совсем иной стиль (не полифонический), может ли иметь иной стиль правогражданства в искусстве, — столько полное, как бесконечно органический, многоголосный стиль великого Себастьяна?»

Лауб поразил Серова и Концертом Бетховена. После концерта 23 марта 1859 года он писал: «В нынешний раз эту чудесно-прозрачную, светлую, ангельски искреннюю музыку он спел своим смычком еще несравненно лучше, чем в своем концерте в зале Благородного собрания. Виртуозность изумительная! Но она в Лаубе существует не сама для себя, а на пользу высокомузыкальных творений. Если б все виртуозы так понимали свое значение и назначение!» «В квартетах, — пишет Серов, прослушав камерный вечер, — Лауб кажется еще выше, нежели в соло. Он совершенно сливается с исполняемой музыкой, что не умеют делать многие виртуозы, в том числе и Вьетан».

Впечатления о первом посещении России оказались настолько сильными, что Лауб в своих длительных концертных странствованиях все чаще стал задумываться о том, чтобы обосноваться в России.

В 1865 году скрипач снова едет в Россию. 6 марта он играет на вечере у Н Рубинштейна. Об этом вечере рассказывал В.А. Соллогуб, талантливый русский беллетрист, в письме к известному русскому виолончелисту и меценату Матвею Виельгорскому: «…Игра Лауба до того

меня восхитила, что я забыл и снег, и вьюгу, и болезни… Отличительными свойствами Лауба показались мне спокойствие, звучность, простота, строгость стиля, отсутствие вычурности, отчетливость и вместе с тем интимное воодушевление, соединенное с необыкновенной силой… Он не сух, как классик, не порывист, как романтик. Он своебытен, самостоятелен, в нем есть, как говаривал Брюллов, отсебятина. Его нельзя ни с кем сравнивать.

Истинный художник всегда типичен. Много говорил он мне и спрашивал про вас. Он вас от души любит, как любят вас все, которые вас знают. В обхождении, мне показалось, что он прост, сердечен, готов признать чужое достоинство и не обижается им, чтобы возвысить свое значение…»

В.Ф. Одоевский поместил в «Московских ведомостях» восторженную статью под названием «Лауб в Моцартовом ге-мольном квинтете».

«Кто не слыхал Лауба в ге-мольном квинтете Моцарта, тот не слыхал этого квинтета… — пишет он. — Кто из музыкантов не знает наизусть той дивной поэмы, которая называется ге-мольным квинтетом? Но как редко приходится слышать такое его исполнение, которое бы вполне удовлетворяло нашему художественному чувству».

В третий раз Лауб приехал в Россию в 1866 году. Концерты, данные им в Петербурге и Москве, окончательно укрепили его необычайную популярность. 1 марта музыкант подписывает контракт о работе в Московском отделении Русского музыкального общества. По приглашению Н. Рубинштейна Лауб становится первым профессором открывшейся осенью1866 года Московской консерватории и на протяжении восьми лет ведет плодотворную педагогическую деятельность. Он руководил не только скрипичным, но и квартетным и оркестровым классами. В скрипичном классе Лауба за это время перебывало около тридцати учеников. Среди них В. Виллуан, И. Лойко, И. Котек. У Лауба начинал свое образование известный польский скрипач С. Барцевич.

Исключительно высоко оценивалась современниками исполнительская деятельность Лауба, особенно камерная. «В Москве, — писал Чайковский, — имеется такой квартетный исполнитель, на которого с завистью взирают все западноевропейские столицы…» По мнению Чайковского, с Лаубом во всем мире в исполнении классических произведений может соперничать один Иоахим, «превосходящий Лауба в уменье извлекать из своего инструмента трогательно-нежные мелодии, но безусловно уступающий ему в силе тона, в страстности и благородной энергии».

«Лауб играл с большим интеллектом и искренним, нежным, глубоко здоровым чувством, — вспоминает его современник С. Хеллер. — Вполне справедливо говорили музыканты, что у Лауба скрипка поет — это не было безжизненное дерево, это был живой инструмент; скрипка была частью его существа, голосом его души».

К сожалению, в расцвете таланта Лауба внезапно настигла болезнь. Летом 1874 года он уехал лечиться в Карлсбад (Карловы Вары). Но лечение здесь не пошло ему впрок. По совету врачей Лауб отправился в Тирольский Гриз, где скончался 18 марта 1875 года. Его похоронили спустя несколько дней в Праге.

Чайковский в рецензии на концерт скрипача-виртуоза К. Сивори писал: «Слушая его, я думал о том, что на этой же эстраде, ровно год тому назад… в последний раз играл перед публикой другой скрипач, полный жизни и силы, во всем расцвете гениального таланта; что этот скрипач уже не предстанет ни перед какой человеческой публикой, что никого уже не приведет в трепет восторга рука, извлекавшая звуки, столь сильные, мощные и вместе с тем нежные и ласкающие. Г. Лауб скончался всего на 43-м году жизни».

ГЕНРИК ВЕНЯВСКИЙ /1835-1880/

«Шопен скрипки», «Лист скрипки», «Второй Паганини» — как только не называли молодого Генрика Венявского. Действительно, польский музыкант был одарен изумительным талантом. Его виртуозные возможности, казалось, не имели границ.

Вот мнение знаменитого скрипача Иозефа Иоахима: «Венявский всегда был самым страстным и самым смелым виртуозом, какого я когда-либо слышал. Кто не был свидетелем необычайно смелых, акробатических переходов, какие он проделывал на скрипке, когда мы вместе с Эрнстом и Платти выступали со струнным квартетом в лондонском „Обществе Бетховена“, тот не может себе представить, на что способна левая рука Венявского».

Венявский родился 10 июля 1835 года в польском городе Люблине. Раннему музыкальному развитию будущего артиста способствовала атмосфера дома Венявских — здесь часто звучала музыка в исполнении выдающихся мастеров.

В творческой судьбе Венявского большую роль сыграла его мать — профессиональная пианистка. «Вся тяжесть воспитания, — вспоминал впоследствии брат Генрика — Юлиан Венявский, — падала на нашу замечательную мать, которая посвятила нам всю жизнь… Она любила музыку, была сама необычайно музыкальна и сумела разбудить в нас чувство прекрасного. Ее влиянию следует приписать фанатическую привязанность Генрика и Юзефа к артистической профессии».

Сначала Генрика отдали заниматься к Яну Горнзелу, а затем к Станиславу Сервачинскому. Уже через полтора года мальчик принимал участие и в домашних квартетах. Играл он и довольно сложные в техническом отношении концерты Майзедера и Берио.

В 1843 году мать привезла Генрика и младшего сына Юзефа в Париж. Здесь Генрик поступил в консерваторию в класс известного профессора Ж.Л. Массара. Через три года окончил ее, получив первую премию на заключительном конкурсе. Уже тогда польский вундеркинд обнаруживал не только феноменальную беглость пальцев, но и покоряющее художественное чутье.

Активная творческая энергия, желание постоянно совершенствоваться, непреодолимая тяга к сочинительству заставили Венявского в 1849 году вторично поступить в Парижскую консерваторию в класс композиции И. Колле.

С 1850 года Венявский начинает активную концертную деятельность. Вместе с братом Юзефом, к тому времени окончившим ту же консерваторию, он совершает турне по России и странам Европы, накапливает опыт, шлифует свой исполнительский стиль. Большое количество газетных рецензий-откликов на выступления Венявского, а также вышедшая в 1856 году первая работа о нем (автор А. Дефоссе) свидетельствуют о популярности артиста. Так, Г. Берлиоз писал: «Это — дьявольский человек, он часто предпринимает то, что невозможно, и более того — он это выполняет».

Творческая жизнь Венявского прочно связана с русской художественной культурой.

Именно в Москве и Петербурге дал он свои первые самостоятельные концерты. Присутствовавший на одном из петербургских его концертах известный музыкант Анри Вьетан не скрывал восхищения: «Этот ребенок, несомненно, гений, иначе в таком возрасте он не мог бы играть с такой страстью, более того, так разумно и со столь глубоко продуманным планом…»

С громадным успехом проходят гастроли скрипача в Германии. Игру его все чаще сравнивают с исполнением других выдающихся скрипачей-виртуозов, подчеркивая мужественный, виртуозно-романтический стиль игры Венявского. Особенное воздействие на

слушателей оказывала стихийная виртуозность, поразительное техническое совершенство. Так, рецензент одной из немецких газет писал: «Ни один скрипач не может соперничать с Венявским — особенно по отношению к его технике: после Паганини не являлся до сего времени виртуоз подобной силы». В середине 1850-х годов после его выступления в Гааге была устроена серенада, выпущены портреты и литографии, а скульптор Лякомбле вылепил его бюст.

«К концу 50-х годов Г. Венявский прочно занял одно из первых мест среди лучших скрипачей мира, — пишет В.Ю. Григорьев. — О нем ходили легенды, что он получил в наследство от Паганини магическое искусство великого артиста. По отзывам современников, игра Венявского, особенно исполнение им произведений Паганини, очень напоминала игру самого гениального скрипача. Венявский обладал удивительным умением с первых же минут захватить слушателей, увлечь их, затронуть сокровенные струны человеческой души. И впечатление от его игры не исчезало после концерта, долго еще волновало слушателей. Недаром Венявского называли волшебником. Особенно сильной стороной его исполнения была филигранная отточенность звучания. Венявский обладал поразительным умением „оживить“ звук, насытить его разнообразием тембров, динамических оттенков в зависимости от содержания музыкальной фразы. В эти годы он сумел овладеть также искусством декламации, глубоко осмысленной фразировкой. „Когда скрипка поет, — говорил Серов, — то слушаешь, о чем она поет“. И Венявский умел „петь просто человеческим голосом“».

Пылкий, пламенный, временами необузданный темперамент Г. Венявского накладывал отпечаток и на его манеру исполнения, которую характеризовали стремление к ярким, колоритным звучностям, к масштабной, впечатляющей игре, огромный виртуозный размах, эффектные технические приемы. В исполнении произведений Паганини, Эрнста, Вьетана, а также своих собственных сочинений он был недосягаем. Именно это давало даже иногда повод рецензентам упрекать его в увлечении виртуозностью, в «эксцентрическом своеволии». Так, исполняя «Венецианский карнавал», Венявский «превзошел своих предшественников Паганини, Эрнста, Сивори в проказах, буффонадах, чудачествах, комических выходках…» Памятным для Венявского стал 1859 год. Он ознаменовался помолвкой с Изабеллой Осборн-Хэмптон, родственницей английского композитора и дочерью лорда Томаса Хэмптона. Бракосочетание Венявского состоялось в Париже в августе 1860 года. На свадьбе присутствовали Берлиоз и Россини. По требованию родителей невесты Венявский застраховал свою жизнь на баснословную сумму 200 000 франков. «Колоссальные взносы, которые ежегодно приходилось выплачивать страховому обществу, были впоследствии источником постоянных материальных затруднений Венявского и одной из причин, приведших его к преждевременной смерти», — пишет И. Ямпольский.

Гастролируя по Европе, музыкант вновь и вновь возвращается на берега Невы, где у него было много преданных друзей. Особенно тесные творческие и человеческие контакты установились у артиста с Антоном Григорьевичем Рубинштейном. По инициативе последнего Венявский на долгое время обосновался в Петербурге. В 1860 году он становится «солистом императорских театров», а вскоре и профессором консерватории. При этом регулярно участвует в камерных вечерах, музицирует совместно с А. Рубинштейном, К. Давыдовым, Л. Ауэром и другими, исполняет обязанности концертмейстера симфонического оркестра, возглавляет квартет Русского музыкального общества. Позднее А. Г. Рубинштейн писал: «Генрик Венявский был, бесспорно, первый в те годы скрипач, ничего подобного нигде не было; его игра производила громадный эффект».

С открытием в 1862 году Петербургской консерватории Венявский становится первым в России профессором по классу скрипки и камерного ансамбля. Он внес ценный вклад в формирование русской скрипичной школы. Среди учеников Венявского — К. Путилов, Д.

Панов, В. Салин.

В 1860-е годы исполнительское искусство Венявского достигло апогея. Бравурная виртуозность сменилась глубиной и зрелостью художественной интерпретации, выразительной палитрой, задушевной проникновенностью, свойственной русской демократической инструментальной традиции.

О широте взглядов музыканта свидетельствовал его богатый сольный и ансамблевый репертуар, включавший сочинения Баха (одним из первых скрипачей он играл Чакону), Бетховена, Паганини, Рубинштейна, Эрнста, Грига, Мендельсона, собственные произведения.

«Беспорядочная жизнь, вино, карточная игра, женщины рано подорвали здоровье Венявского, — отмечает Л.Н. Раабен. — Тяжелая сердечная болезнь началась еще в России. Тем более пагубной для него оказалась поездка в Соединенные Штаты в 1872 году с Антоном Рубинштейном, во время которой они за 244 дня дали 215 концертов.

К тому же Венявский продолжал вести разгульное существование. У него начался роман с певицей Паолой Луккой. Среди дикого ритма концертов и выступлений скрипач находил время для азартной игры. Он словно сознательно прожигал жизнь, не щадя и без того слабого здоровья.

Горячий, темпераментный, страстно увлекающийся, мог ли вообще Венявский щадить себя? Ведь он горел во всем — в искусстве, в любви, в жизни. К тому же у него не было никакой духовной близости с женой. Мелочная, добропорядочная мещанка, она родила четырех детей, но не могла, да и не хотела стать выше своего семейного мирка. Ее лишь заботило вкусно покормить мужа. Она закармливала его несмотря на то, что тучнеющему и больному сердцем Венявскому это стало смертельно опасно. Художественные интересы мужа ей оставались чуждыми. Таким образом, в семье его ничто не удерживало, ничто не давало удовлетворения…

В 1874 году он вернулся в Европу уже совсем больным. Осенью того же года его пригласили в Брюссельскую консерваторию занять должность профессора по классу скрипки вместо ушедшего в отставку Вьетана. Венявский дал согласие. Среди других учеников у него занимался Эжен Изаи. Однако, когда оправившийся от болезни Вьетан в 1877 году пожелал вернуться в консерваторию, Венявский охотно пошел ему навстречу. Вновь наступили годы непрерывных поездок, и это при совершенно разрушенном здоровье!»

Когда 11 ноября 1878 года Венявский давал концерт в Берлине, силы уже изменили ему. Скрипач вынужден был играть сидя. На середине концерта припадок удушья заставил его прервать выступление.

В конце того же года Венявский вновь приехал в Россию, выступал в симфонических и камерных концертах с Дезире Арто в южных городах страны. К великому сожалению, эти гастроли оказались прощальными.

Петр Ильич Чайковский писал Н.Ф. фон Мекк, приютившей тяжело больного Венявского: «Последние дни его будут скрашены Вашими заботами о нем. Очень жаль его. Мы потеряем в нем неподражаемого в своем роде скрипача и очень даровитого композитора. В этом последнем отношении я считаю Венявского очень богато одаренным».

31 марта 1880 года Генрик Венявский скончался.

Венявский был верным рыцарем скрипичной романтики. Как отмечает И.М. Ямпольский, «внешне блестящему, но незначительному по содержанию искусству салонных виртуозов Венявский противопоставил волнующую жизненность глубоко национального исполнительского искусства, страстный романтический порыв и вдохновенный полет фантазии, сочетающиеся с реалистической правдивостью, простотой и задушевностью. В руках Венявского скрипка передавала тончайшие психологические оттенки чувств».

Память великого скрипача свято чтут на его родине. Здесь регулярно проводится Международный конкурс имени Генрика Венявского, в котором принимают участие молодые

скрипачи со всего мира.

КАРЛ ЮЛЬЕВИЧ ДАВЫДОВ /1838-1889/

Чайковский называл Давыдова «царем виолончелистов нашего века», Кюи — «величайшим из виолончелистов не только по недосягаемому совершенству техники, но и по глубокому пониманию, беспредельно изящному вкусу, высшему благородству исполнения», «Игру Давыдова не критиковали — на ней только учились». В истории русского исполнительского искусства Давыдов занимает одно из самых почетных мест, наряду с Антоном Рубинштейном и Леопольдом Ауэром.

Карл Юльевич Давыдов родился 15 марта 1838 года в латвийском городке Гольдингене, в семье врача Юлия Петровича Давыдова. Отец хорошо играл на скрипке. Мать, урожденная Доротея Михалович, была образованнейшей женщиной.

Получив домашнее образование, Карл в шестнадцать лет поступил на математический факультет Московского университета. В то время он занимался музыкой для себя.

Играл на фортепиано и на виолончели. Игре на виолончели его обучал солист оркестра Большого театра Генрих Шмит. Благодаря его чуткому руководству Карл смог уже в четырнадцать летдать первый самостоятельный концерт. Свой вклад в формирование виолончельного мастерства юноши внес и известный петербургский маэстро Карл Шуберт, консультировавший его во время приездов в Москву.

19 июня 1858 года Давыдов окончил Московский университет, получив степень кандидата математических наук. Но его влекла не математика, а музыка. Для совершенствования композиторского мастерства Карл уехал в Германию и поступил в Лейпцигскую консерваторию.

Давыдов обучался по классу композиции у Гауптмана. Его исполнительское мастерство долгое время оставалось там неизвестным, но все изменил случай. Вот что рассказывает в своей книге Л.Н. Раабен: «Однажды его пригласили в дом, где предполагалось исполнение Трио Мендельсона И. Мошелесом, Ф. Давидом и Ф. Грюцмахером. Внезапно Грюцмахер заболел, и, чтобы не отменять вечер, Давыдов предложил свои услуги. Партию трио он провел с такой легкостью и совершенством, что пораженные слушатели стали его просить сыграть соло. Давыдов охотно согласился. На: следующий день молва о замечательном виолончелисте распространилась в музыкальных кругах Лейпцига, и молодому музыканту предложили выступить публично. Давыдов отнесся к этому предложению в высшей степени серьезно. Вернувшись в Россию на каникулы, он все лето посвятил занятиям». В Лейпциге он сперва выступил в тесном кругу, а затем, ободренный успехом, 15 декабря 1859 года — в Гевандхаузе. Концерт решил его участь. Не осталось никакого сомнения ни у окружающих, ни у самого Давыдова, что его истинное призвание — в исполнительстве, а не на композиторском поприще.

Молодой виолончелист становится «гвоздем сезона»; он нарасхват в известнейших музыкальных салонах города. После отъезда Грюцмахера в Дрезден его, двадцатидвухлетнего юношу, приглашают занять пост концертмейстера виолончелей в оркестре Гевандхауза и профессора виолончельной игры в консерватории.

Однако как раз в это время в России происходят важные перемены. Благородные просветительские тенденции воодушевляют русскую музыкальную интеллигенцию. Захвачен этими идеями и Давыдов. Музыкант возвращается на родину, где его ожидает исключительный прием. Его выступления потрясают слушателей. В восторженном порыве стареющий граф Виельгорский преподнес Давыдову в дар виолончель работы Страдивариуса.

«Мне довелось присутствовать, — писала М.П. Фредерике, — когда граф Матвей Юрьевич передал свой знаменитый виолончель, будучи уже преклонных лет, известному виолончелисту

Давыдову, как русскому артисту, сказав при этом следующие слова: „Не нахожу никого достойнее получить мой Страдивариус, кроме вас!“ Вся зала Дворянского собраниязадрожала от аплодисментов, когда маститый старик, взойдя на эстраду, перед всей публикой вручил свой инструмент молодому концертанту, удостоившемуся своим талантом столь драгоценного дара».

Во вновь образованной Петербургской консерватории Давыдову поручают класс виолончели и курс истории музыки. Параллельно с работой в консерватории музыкант поступил в оркестр Итальянской оперы. Здесь он прослужил в качестве солиста двадцать лет.

Кроме того, Давыдов выступал и как солист Русского музыкального общества. Ежегодно он давал сольные концерты. Затем он вошел в состав Петербургского квартета РМО, который считался одним из лучших в мире. Посетивший в 1871 году Петербург Иоахим, выступив с музыкантами квартета, писал: «Квартетисты не причиняют мне ни малейшего труда, — отличные, опытные музыканты, играющие последние бетховенские произведения и во сне (но не сонно)».

В 1865 году Карл Юльевич женился на Александре Аркадьевне Горо-жанской, воспитаннице пансиона его матери. Александра, страстно увлекавшаяся музыкой, разделяла художественные устремления мужа. В доме Давыдовых постоянно собирались музыканты, проводили творческие вечера. Вот как описывает Ауэр вечера у Давыдова: «По случаю первой же нашей квартетной репетиции он ввел меня к себе в дом и познакомил со своей очаровательной женой… Славные были дни! А веселье, смех и нескончаемый поток анекдотов после репетиций, когда мы все собирались вокруг гостеприимного стола Давыдовых за незатейливым ужином!» В 1869 году у Давыдовых родилась дочь Лидия, а в 1870 году — сын Николай.

Обосновавшись в Петербурге, Давыдов занял прочное и высокое по тому времени положение. Ему было «высочайше» пожаловано звание солиста двора, титула которого удостаивались только самые выдающиеся музыканты.

Давыдов почти не выезжал за границу с концертами. Исключение составляют две поездки: в Германию и Францию (зимний сезон 1867–1868 годов) и в Бельгию, Голландию (начало 1873 года). Обе концертные поездки сопровождались триумфальным успехом.

В России как солист Давыдов выступал тоже нечасто. Сольной концертной деятельности он предпочитал камерную квартетную. По мнению Л.С. Гинзбурга, причина этого в бедности виолончельного репертуара.

Если мастеру попадалось подлинно художественное произведение, то Давыдов выступал охотно. Так, он явился первым пропагандистом в России концертов Р. Шумана и К. Сен-Санса. Крупным событием русской музыкальной жизни стало исполнение Давыдовым концерта Шумана в Петербурге 2 ноября 1869 года. Чтобы обогатить концертный репертуар виолончелиста, Давыдов переложил для виолончели много пьес Бетховена, Шопена, Шумана.

Впрочем, широта и многогранность творческой личности Давыдова были поистине безграничны. Он проявляет себя как дирижер, увлекается общественной деятельностью и даже… коммерческой, входя с 1874 и по 1876 год в состав дирекции Общества Брянского рельсопрокатного, железоделательного и механического завода.

Давыдов владел тремя иностранными языками, был блестящим математиком, механиком.

В квартире у него долго стояла модель железнодорожного моста, им лично рассчитанного. Карл Юльевич интересовался и ботаникой.

С 1867 года Давыдов возглавлял Петербургскую консерваторию в качестве ее директора. Давыдов находился в первых рядах поборников музыкального просвещения.

Он был великолепным педагогом, создателем виолончельной школы, блиставшей такими именами, как А.В., Вержбилович, Ф. Муперт, А. Кузнецов, Н. Логавовский, Д. Взуль, В. Гутор, и

многими другими. Можно смело сказать, что Ауэр также много воспринял от Давыдова, разрабатывая свои педагогические принципы.

Стремясь дать профессиональную выучку как можно большему количеству музыкантов, Давыдов резко увеличил число учащихся. Для беднейших учеников он ввел многочисленные льготы и увеличил количество бесплатных стипендий, а также устроил для них общежитие.

Своими действиями Давыдов вызвал недовольство в реакционно настроенной дирекции Русского музыкального общества, которой подчинялась консерватория.

В конце концов, Давыдов не смог дальше оставаться на посту директора консерватории и в январе 1887 года подал в отставку.

Реакционные круги приняли отставку Давыдова с нескрываемым удовлетворением. В газете «Новое время» появилась пасквильная заметка: «Директор консерватории г. Давыдов исчез из консерватории. Что его побудило к этому, какая музыка, какой романс или какой голос — об этом распространяться не станем. Скажем только, что он хорошо сделал, что сложил с себя это звание, ибо консерватория под его управлением только падала и падала, и принимала несколько еврейское и притом вообще лицеприятное направление».

Уход из консерватории тяжело сказался на Давыдове. Ко всему прочему ему пришлось полностью перестроить жизнь и вернуться к концертной деятельности. Может, это не было бы таким страшным, если бы не плохое здоровье. Карла Юльевича мучили приступы грудной жабы.

Давыдов концертирует по городам Германии, Италии, выступает в Вене, Варшаве. После окончания гастролей он поселяется в Москве. Осенью 1887 года вместе с известным русским пианистом и дирижером В.И. Сафоновым он совершает большое турне по центральным и южным областям России, а затем после короткого перерыва вновь едет в Германию. Его игра вызывает восторженные отзывы.

Талант Давыдова в зените зрелости. «Успеха имею не меньше, чем в России, — писал Давыдов, — во Франкфурте термометр в публике был не ниже, чем в Харькове, Одессе, Киеве, но с той разницей, что сзади сидит оркестр в 100 человек, зала с 2500 человек публики, а в ней на первом ряду сидят — м-м Шуман, дочь Хиллера, Косман, Шольц и много других (Штокаузен) знаменитостей».

В ноябре 1888 года Давыдов последний раз посетил Петербург. Зиму музыкант провел в Москве. В январе у него случился сильный приступ грудной жабы, а 14 февраля 1889 года Карл Юльевич скончался.

«Как человек, — писалось в некрологе, — это был представитель избранной, тонкой, благородной натуры, которой снисходительное отношение к окружающим личностям, способность все хорошо понимать, а следовательно, и многое извинять, часто принимали за отсутствие сильного характера». Насколько светлую память оставил после себя Давыдов, можно судить по тому, что на его похороны в Москву был послан от низших служащих Петербургской консерватории старик-швейцар, с тем, чтобы возложить на его гроб венок.

Последние годы Давыдов работал над виолончельной школой, где фиксировал свои педагогические принципы. Но завершить Карл Юльевич успел лишь первую часть. «Давыдов рационализировал многие приемы виолончельной техники; узаконил применение „штыка“, — пишет Раабен, — с тех пор утвердившегося в практике виолончельного исполнительства; ввел многие изменения в технике правой руки, например, отрицая распространенную в те годы „мертвую хватку“ смычка, рекомендовал держать смычок свободными и подвижными пальцами. Он развил особый род ставочной техники, получившей в мировом виолончельном исполнительстве наименование „шарнира Давыдова“. Кроме того, он детально разработал технику смены позиций, чем очень способствовал развитию свободных пассажных движений».

Исполнительское искусство Давыдова пользовалось исключительным, безоговорочным

признанием. Не могли не отдать должного его великолепному мастерству даже кучкисты, недоброжелательно относившиеся к «консерваторской партии». Кюи ставил его вровень с Рубинштейном по интенсивности и характеру таланта. «Это воплощение музыканта и виртуоза. Бесподобный квартетист, он отличается и как солист искренностьюи теплотой чувства в соединении с безупречным вкусом…» «Кто хотя бы раз слышал его игру, пение его виолончели, тот запомнил это дивное исполнение навсегда!» — восклицал Гутор.

КАРЛ ТАУЗИГ
/1841 -1871/

Таузиг — выдающийся польский пианист, композитор, педагог, одна из крупнейших фигур в фортепианном искусстве XIX столетия. Пресса не раз называла его равным самому Листу, не уступающим Рубинштейну, и, надо сказать, оба гиганта без ревности относились к его успехам: первый восхищался его «бронзовыми руками», а второй — окрестил его «непогрешимым».

Чех по национальности, Карл (Кароль) Таузиг родился 4 ноября 1841 года в Варшаве. Там же он провели детские годы. Игре на рояле его учил отец, профессиональный пианист и композитор, ученик Сигизмун-да Тальберга. В июле 1855 года юного музыканта представили Листу. Прославленный маэстро сначала не хотел слушать очередного вундеркинда из Польши, но его отец Алоиз Таузиг сумел, в конце концов, убедить его, и маэстро не был разочарован.

Композитор Петер Корнелиус, принадлежавший к кругу его друзей, свидетельствует, что Лист был необычайно взволнован, слушая мальчика. «Юноша оказался настоящим маленьким дьяволенком.

Он штурмовал Полонез Шопена As-dur такими октавами, что у нас перехватило дыхание». А сам Лист в те дни отправил взволнованное письмо княгине Сайн-Витгенштейн, рассказывавшее о том, что вундеркинд из Варшавы, посетивший его в Веймаре, оказался одаренным феноменально и останется здесь год-другой для совершенствования. «Он все играет отлично, сочиняет (достаточно хорошо) и, по моему мнению, очень быстро сделает ослепительную карьеру…»

Прогноз великого маэстро оправдался очень скоро. Таузиг делал успехи, разучил огромный репертуар, стал любимцем великосветских салонов.

В 1858 году музыкант дебютировал перед публикой в Берлине, играя с оркестром под управлением Х. Бюлова. За следующие два-три года он объездил всю Германию, а затем и Европу.

Уже в те годы критика отмечала исключительные, экстраординарные технические возможности пианиста. Многие восторгались его брызжущей через край эмоциональностью и «листовской эксцентричностью». Хотя были придирчивые рецензенты, вроде Э. Ганслика, выражавшего недовольство разного рода преувеличениями и привычкой «колотить по клавиатуре», когда «отдельные звуки берутся с такой силой, что звучание просто уподобляется треску или скрежету».

Довольно скоро таузиговские «буря и натиск» сменяются соразмерностью, уравновешенностью, гармоничностью, так что тот же Ганслик несколькими годами позже пишет о «значительно более законченном стиле» артиста, а сторонники подчеркнуто эмоциональной игры теперь уже иногда упрекают пианиста в объективности, излишней сдержанности, холодности и рассудительности исполнения, особенно произведений композиторов-классиков.

«При всем этом критики неизменно отмечали поистине феноменальные исполнительские достижения Таузига, сочетавшего в своем искусстве листовскую мощь и колористичность с бюловской интеллектуальной углубленностью, безграничную энергию А. Г. Рубинштейна — с певучестью и прозрачностью игры З. Тальберга, — пишет А. Меркулов. — Не случайно историки пианизма полагают, что Таузиг обладал всей виртуозностью мира и был, вероятно, самым разносторонним и совершенным пианистом своего века».

По стилю игры, по внешнему артистическому облику Таузиг был, конечно, типичным виртуозом той эпохи, потрясавшим публику техническими «пируэтами», причем он сознательно

отвергал всякую театральность, все, что называл одним словом — «спектакль». За роялем он был почти неподвижен, и лишь в самые трудные моменты слегка напрягались губы на бесстрастном лице. Но неверно было бы думать, что Таузиг был только виртуозом — он по праву считался и большим, настоящим художником.

Известный русский критик В. Ленц отмечал: «Он играл, как Шопен, он чувствовал, как Шопен, он был Шопеном за роялем». Это говорит о многом, хотя отсутствие тождества очевидно: Таузиг был виртуознее Шопена, холоднее Шопена и исполнял, в отличие от Шопена, музыку самых различных авторов.

Необычно большим для того времени был репертуар музыканта. Ничтожное место в его репертуаре занимали собственные сочинения — Концерт для фортепиано с оркестром, несколько этюдов. Зато он исполнял произведения, редко исполняемые в то время, например, прелюдии и фуги Баха.

Примечательно, что даже Лист недоумевал по поводу включения Таузигом в концертные программы сонат Скарлатти, практически не звучащих тогда с эстрады.

Основу же программ артиста составляли произведения Листа, которого Таузиг называл своим «богом», «царем пианистов», своим «вторым отцом», Шопена и Бетховена. По воспоминаниям современников, Таузиг не имел себе равных в исполнении листовской фантазии «Дон-Жуан», на которой, по наблюдению Ц.А. Кюи, «осекались даже Бюлов и Антон Рубинштейн».

Таузиг первым после авторов начал исполнять сложнейшие этюды Листа и Шопена, в частности шопеновский терцовый этюд. Бетховена пианист играл строго, стильно, «без всяких вычур современного пианизма, так часто искажающих смысл исполняемого» (Кюи). «Останемся при великом стиле, — говорил Ленцу Таузиг, — Бетховен не был способен ни на какую манерность». Стиль Бетховена чутко запечатлен пианистом в фортепианных переложениях частей из его квартетов.

Другими его «коньками» были великолепные транскрипции для фортепиано сочинений Шуберта, парафразы на мотивы опер Вагнера, обработки вальсов Штрауса, и поныне иногда встречающиеся в программах пианистов.

Поселившись в середине 1860-х годов в Берлине, Таузиг наряду с концертной деятельностью занялся и преподавательской. В 1866 году Таузиг учредил Академию высшего фортепианного мастерства. Правда, на нее у него оставалось не слишком много времени.

Основным его педагогическим методом была демонстрация музыки в собственном исполнении и требование к ученику как можно точнее копировать его. Одна из воспитанниц артиста, довольно известная позднее пианистка Эми Фрей, не без горечи замечала: «Мне всегда казалось, что это было все равно что пытаться вызвать молнию с помощью сырой спички». Тем не менее среди учеников Таузига была и известная русская пианистка Вера Тиманова.

Надо сказать, что Таузиг пользовался весьма высоким авторитетом среди современников не только как виртуоз, но и как настоящий художник, человек широкого кругозора и культуры. Он был начитан в философии и естественных науках, считался прекрасным собеседником — когда был «в духе». Среди друзей и почитателей Таузига были многие крупнейшие музыканты. В их числе Вагнер, росту популярности которого он немало способствовал своими транскрипциями оперных фрагментов.

Лист прочил Таузигу — своему любимейшему ученику — роль «наследника своего пианизма», посвятил ему свой знаменитый «Мефисто-вальс». Он же говорил: «Руки Таузига — это бронза и алмазы». «Совершенно исключительную одаренность» пианиста, производящую «необыкновенное впечатление», отмечал Брамс, неоднократно музицировавший с Таузигом. На создание труднейших брамсовских «Вариаций на тему Паганини» Таузига вдохновила дружба

Иоахим со всей категоричностью утверждал: «Это во всяком случае величайший исполнитель на фортепиано, который сегодня выступает публично. Полнота и очарование туше, многообразие программ, отсутствие всякого шарлатанства, короче — почти невероятное совершенство для 24-летнего человека!» Немало почитателей было у Таузига и в России…

В марте 1870 года артист единственный раз гастролировал в России, дав по три концерта в Петербурге и Москве. Сохранилось немало содержательных отзывов известных русских музыкантов об искусстве замечательного польского пианиста.

С годами маэстро все больше стремился к уединению, страдал приступами тяжелой меланхолии. В 1870 году он признавался ученикам, что сама мысль выступить публично для него больше непереносима. Вскоре после этого, словно бы пересиливая себя, он объявил цикл из четырех концертов, но под предлогом ухудшения состояния здоровья отменил их. Потом у него появилось желание поехать в Италию и там спастись от зимы и болезни, но едва поставив ногу на обетованную землю, он решил: «Нет, нет, здесь нельзя оставаться!» И вернулся в Берлин, где его и сразила «чума XIX века» — туберкулез.

Именно после его ухода стало ясно, каков был масштаб этого уникального музыканта. Ханс Бюлов — сам один из корифеев мирового пианизма, восклицал: «Непревзойденный, великолепный концентрат фантазии! Он олицетворял собой все развитие фортепианной игры от начала ее до сегодняшнего дня». В те же дни Антон Рубинштейн писал своему другу Листу: «До меня дошло печальное известие о смерти Таузига. Это ужасно. Я глубоко огорчен этой смертью, тем более, что вместе с моим братом и Бюловым он последний из великих пианистов-виртуозов, а ведь инструментальная музыка может лишь пасть с исчезновением виртуозности: искусство двигают вперед вовсе не „хорошие музыканты“. Так называемый „хороший музыкант“ — это депутат правой, центра, левой, но искусству необходим диктатор, император Композиция есть закон, а виртуоз — исполнительская власть.»

Таузиг умер, не дожив и до 30 лет и далеко не достигнув своей вершины, он так и остался загадкой, легендой.

ЛЕОПОЛЬД АУЭР
/1845-1930/

Родился Леопольд Ауэр 7 июня 1845 года в маленьком венгерском городке Весприме, в семье ремесленника-маляра. Видимо, кто-то из богатых клиентов замолвил словечко за Лео, и он в восьмилетнем возрасте начал обучаться игре на скрипке в классе профессора Ридлея Конэ в Будапеште.

Похоже, Лео сразу добился успехов, поскольку учитель устроил ему дебют на большом благотворительном концерте в Национальной опере. Ауэр выступил с концертом Мендельсона и весьма успешно. Юным музыкантом заинтересовались богатые меценаты. Благодаря им Ауэр попал в Вену, где стал обучаться в классе известного профессора Якова Донту. «Ему-то я и обязан своей скрипичной техникой», — писал Ауэр.

В консерватории Леопольд посещал также квартетный класс Иосифа Гельмесбергера, «отличавшегося большими музыкальными познаниями и слывшего за хорошего квартетного интерпретатора и исполнителя».

После двух лет обучения Леопольд покинул консерваторию из-за недостатка средств у родителей на дальнейшее его обучение.

Началась жизнь странствующего музыканта: «Мы постоянно страдали от дождя и снега, и я часто испускал вздох облегчения при виде колокольни и крыш города, который должен был приютить нас после утомительного странствования…»

Так продолжалось два года. Однажды, заехав в Грац, Ауэры узнали, что здесь дает концерт Вьетан. Игра знаменитого музыканта поразила Леопольда. Отец с огромным трудом добился того, чтобы великий скрипач послушал его сына. Вьетан принял их в гостинице очень приветливо, в отличие от его жены.

Вот что позднее рассказывал сам Ауэр: «Г-жа Вьетан села за пианино с нескрываемым выражением скуки на лице. Нервный от природы, я начал играть „Fantaisie Caprice“ (произведение Вьетана. — Прим. авт.), весь дрожа от волнения. Не помню уже, как я играл, но мне кажется, что я вкладывал в каждую ноту всю свою душу, хотя моя слаборазвитая техника была не всегда на высоте задачи. Вьетан подбадривал меня своей дружеской улыбкой. Вдруг, в тот самый момент, когда я достиг середины Кантабильной фразы, которую я, признаться, играл слишком уж сентиментально, г-жа Вьетан вскочила со своего места и начала быстро ходить по комнате. Нагибаясь к самому полу, она заглядывала во все углы, под мебель, под стол, под пианино с озабоченным видом человека, который что-то потерял и никак не может найти. Прерванный так неожиданно ее странным поступком, я стоял с широко разинутым ртом, недоумевая, что все это могло означать…

Мне казалось, будто, внезапно раздавшимся страшным взрывом, я сброшен откуда-то сверху в разверзшуюся подо мной пропасть.

Сам не менее удивленный, Вьетан с изумлением следил за движениями своей жены и спросил ее, что это она ищет с таким беспокойством под мебелью. „Не иначе, как кошки прячутся здесь где-то в комнате, — заявила она, — их мяуканье раздается из каждого угла“. Она намекала на мое чересчур сентиментальное глиссандо в кантабильной фразе.

Я был так потрясен таким ударом, что потерял сознание, и отец должен был меня подхватить, чтобы я не грохнулся на пол. Вьетан постарался обратить все это в шутку, потрепал меня по щеке, сказав, что со временем все пойдет хорошо. Мне было в то время четырнадцать лет.

Аудиенция окончилась, и мы с отцом оставили гостиницу со слезами на глазах,

обескураженные, несчастные и подавленные.

С того дня я возненавидел всякое глиссандо и вибрато и до самой этой минуты я без содрогания не могу вспомнить о моем визите к Вьетану».

Как ни странно, встреча была спасительной, ибо заставила молодого музыканта придирчиво отнестись к себе и задуматься над тем, каким путем идти дальше.

Леопольд оказался не робкого десятка. Молодой музыкант поставил перед собой задачу добраться до Парижа и там продолжить свое образование. Для этого он зарабатывает деньги концертами в Южной Германии и Голландии.

Только весной 1861 года Ауэрам удалось приехать в Париж, но оставались они там недолго: «Дело в том, что несколько месяцев спустя, по совету некоторых наших друзей венгерцев, находившихся в сношениях с Иоахимом, мы отправились в Ганновер, местожительство Иоахима, имея рекомендательное письмо к нему и несколько тысяч франков, вырученных от частных вечеров… чтобы дать мне возможность продолжать учение».

У Иоахима Ауэр обучался тоже недолго — с 1863 по 1864 год. Однако эти уроки оказали решающее воздействие на всю дальнейшую творческую Жизнь и деятельность талантливого исполнителя. «Он явился настоящим откровением для меня, раскрыв перед моими глазами такие горизонты высшего искусства, о которых я и не догадывался до тех пор. При нем я работал не только руками, но и головой, изучая партитуры композиторов и стараясь проникнуть в самую глубину их замыслов. Мы играли с товарищами много камерной музыки и взаимно прослушивали вольные номера, разбирая и исправляя друг у друга ошибки.

Кроме того, мы принимали участие в симфонических концертах под дирижерством Иоахима, чем сильно гордились. Иногда, по воскресеньям, Иоахим устраивал квартетные собрания. Эти собрания явились для меня источником величайшего художественного удовлетворения. На них я впервые начал постигать удивительную красоту и неисчерпаемую глубину Бетховена, Шуберта и Шумана, равно как познакомился с неизвестным до тех пор никому гением Брамса».

В свою очередь, Иоахим очень высоко ценил Ауэра. Об этом свидетельствует его письмо к датскому композитору Нильсу Гаде: «Милый, уважаемый Гаде! Молодой скрипач из Венгрии Леопольд Ауэр, которого ты уже, кажется, видел у меня, просит для своего предстоящего путешествия в Копенгаген несколько строк к тебе. Насколько я, в сущности, неохотно даю „рекомендательные письма“, настолько в данном случае мне доставляет удовольствие представить тебе своего молодого коллегу и земляка и просить тебя его послушать.

Больше, конечно, и не нужно ничего, чтобы вселить в тебя самый живой музыкальный интерес к нему, ибо он как скрипач далеко превзошел всех своих сверстников, которых мне приходилось слышать! Но Ауэр, конечно, завоюет твое доброе расположение и как милый, скромный, славный мальчик; поэтому, надеюсь, ты употребишь все свое влияние для его блага…»

После завершения обучения у Иоахима Ауэр в 1864 году отправился в Лейпциг. В Германию его пригласил Ф. Давид для выступления в «Геванд-хаузе». В прославленном концертном зале Ауэр выступил весьма удачно, это сразу открывает перед ним широкие перспективы: он подписывает контракт на должность концертмейстера оркестра в Дюссельдорфе. Здесь музыкант проработал до начала австро-прусской войны в 1866 году. Затем Ауэр переехал в Гамбург, где выполнял обязанности концертмейстера и квартетиста.

Весьма неожиданно музыкант получил приглашение занять место первого скрипача в квартете братьев Мюллер, который считался одним из лучших камерных ансамблей мира. Причина — болезнь одного из братьев. В этом квартете Ауэр играл вплоть до отъезда в Россию и гастролировал по многим городам-Германии.

В мае 1868 года в Лондоне молодого скрипача заметил А.Г. Рубинштейн.

Великий пианист и организовал приглашение Ауэра в Россию. В сентябре того же 1868 года он выехал в Петербург.

Россия пленила горячую и энергичную натуру Ауэра. Он хотел прожить в нашей стране лишь три года, но снова и снова возобновлял контракт. В результате Ауэр стал одним из самых активных строителей русской музыкальной культуры.

В консерватории Ауэр был ведущим профессором и бессменным членом художественного совета вплоть до 1917 года. Он также вел сольный скрипичный и ансамблевый классы. Почти сорок лет, с 1868 по 1906 год, Ауэр возглавлял Квартет Петербургского отделения РМО, считавшийся одним из лучших в Европе. Ежегодно скрипач давал десятки сольных концертов и камерных вечеров. Но, что особенно важно, Ауэр создал всемирно известную скрипичную школу, блиставшую такими именами, как Я. Хейфец, М Полякин, Б. Цимбалист, М. Эльман, А. Зейдель, В. Сибор, Л Цейтлин, М. Банг, К. Парлоу, М. и И. Пиастре.

Большая дружба и взаимное уважение связывали Ауэра с Чайковским. Последний сразу же высоко оценил мастерство скрипача: «Г. Ауэр, — писал Чайковский, — исполнивший концерт Бетховена, имел большой успех. Этому артисту пришлось бороться с подавляющим воспоминанием об исполнении Лауба, которое невольно завладевало слушателем при звуках пьесы, так часто исполнявшейся покойным виртуозом. Из этой борьбы г. Ауэр вышел с честью. Он играет с большой выразительностью, с высокопоставленной чистотою техники, с тонкой обдуманностью и поэтичностью в фразировке».

В другой статье — «Четвертая неделя концертного сезона» — Чайковский писал: «Г. Ауэр, произведший на нашу публику самое благоприятное впечатление в Музыкальном обществе, имел и на этот раз успех, выходящий из ряда обыкновенных. Преобладающие качества этого виртуоза — его задушевность, прочувствованность в передаче мелодии и нежная певучесть смычка…»

Современники особо ценили у Ауэра художественный вкус и тонкое ощущение классической музыки. «В игре Ауэра постоянно отмечались строгость и простота, умение вжиться в исполняемое произведение и передать его содержание в соответствии с характером и стилем, — пишет Л Н. Раабен — Ауэр считался очень хорошим интерпретатором сонат Баха, скрипичного концерта и квартетов Бетховена. На его репертуаре сказывалось также воспитание, полученное у Иоахима, — от своего учителя он воспринял любовь к музыке Шпора, Виотти».

В одной из рецензий 1880 года можно прочитать: «У г-на Ауэра нет той силы, энергии, того размаха, которыми обладал покойный Венявский, нет той феноменальной техники, которою отличалась игра Сарасате, но у него есть не менее ценные качества; это — необыкновенное изяществе и округленность тона, чувство меры и в высшей степени осмысленна музыкальная фразировка и отделка самых тонких штрихов; оттого его исполнение отвечает самому строгому требованию».

Игра скрипача неизменно вызывала восхищение слушателей: «Г. Ауэр сделал, кажется, еще успехи в технике… Чистота его игры поразительна… Серьезный и строгий художник… одаренный способностью к блеску и фации… вот что такое г. Ауэр». Так отзывались о нем в прессе после концертов 1901 года. А через год в другой рецензии было написано, что Ауэр «с годами, кажется, играет все сердечнее и поэтичнее, все глубже захватывая слушателя своим прелестным смычком».

В газете «Новое время» в 1904 году был напечатан русский перевод одной шутливой рецензии о концерте Ауэра в столице Голландии: «…Русский, и притом в единственном числе, выиграл сражение, взявши в плен не менее 2000 пленных. Что еще более поразительно, это отсутствие раненых и убитых. Оружием был Страдивариус, место боя — „Дворец искусств и наук“, пленные — большей частью женщины. Победителем явился г. Ауэр…»

Наиболее точную характеристику исполнительского мастерства Ауэра дал Оссовский: «Небольшой от природы, но обаятельный в своей нежной певучести тон скрипача с годами стал еще меньше. Пальцы утратили уже, часть былой упругости и смелой беглости. В правой руке моментами также, уж не хватает полной уверенности… Но зато какое наслаждение любоваться этой дивной законченностью художественной передачи. За нею забываешь и все безжалостные изъяны времени. Каждая фраза спета с изяществом и выразительностью, такими, — в которых ни единой ноты нельзя тронуть, чтобы не испортить выдержанности и убедительности целого…

Колоссальностью темперамента Л. Ауэр никогда не поражал, — это не Венявский и не Изаи. Но сколько непосредственной жизни в его игре и какою теплотою проникнута она, начиная уже с самого тона! При этом на ней лежит один общий, трудно определимый словами, но только одному Ауэру свойственный отпечаток вкрадчивой мягкости и округленности, с одной стороны, и задорной грации, порой даже щеголеватости, с другой».

Навсегда Ауэр сохранил любовь к камерной музыке. В России он неоднократно играл с А. Рубинштейном. В 1880-е годы выступал с известным французским пианистом Л. Брассеном, а в 1890-е играл с д'Альбером. Привлекали внимание и сонатные вечера Ауэра с Раулем Пюньо. Но особняком стоит дуэт Ауэра с А. Есиповой, который в течение многих лет радовал ценителей музыки.

Этот ансамбль — крупнейшее явление в русском инструментальном исполнительском искусстве конца XIX — начала XX века. Знаменитая русская пианистка давала с Ауэром ежегодные серии сонатных вечеров с 1895-го вплоть до ноября 1913 года.

О дуэте с восторгом вспоминал много лет спустя известный русский музыкальный критик В. Г. Каратыгин: «Их совместная передача классической музыки давала впечатление идеальной чистоты стиля, абсолютной стройности и цельности художественной концепции, ансамбля редкой красоты».

До 1883 года Ауэр жил в России как австрийский подданный, а затем принял русское подданство. В 1896 году ему было пожаловано звание потомственного дворянина, в 1903 году — статского советника, а в 1906 году — действительного статского советника.

О личной жизни Ауэра известно не так много. В частности, остались воспоминания скрипачки-любительницы А.В. Унковской Она занималась у Ауэра, когда была еще девочкой. «Однажды в доме появился брюнет с небольшой шелковистой бородкой; это и был новый учитель по скрипке — профессор Ауэр. За занятиями следила бабушка.

Темно-карие, большие, мягкие и умные глаза его внимательно смотрели на бабушку, и, слушая ее, он как будто анализировал ее характер; чувствуя это, бабушка, видимо, смущалась, старенькие ее щеки краснели, и я заметила, что она старается говорить как можно изящнее и умнее — говорили они по-французски».

23 мая 1874 года Ауэр женился на Надежде Евгеньевне Пеликан, родственнице тогдашнего директора консерватории Азанчевского, происходившей из богатой дворянской семьи. От этого брака у Ауэра было четыре дочери: Зоя, Надежда, Наталья и Мария. Музыкант купил великолепную виллу в Дуббельне, где семья жила летом месяцы Дом его отличался хлебосольством и гостеприимством, в течение лета сюда съезжалось множество гостей.

В 1915–1917 годах Ауэр выезжал на летние каникулы в Норвегию. Здесь он отдыхал и одновременно работал, окруженный учениками. В 1917 году Ауэр остался в Норвегии и на зиму. Здесь его и застала Февральская революция.

Б.О. Сибор пишет: «Искусство было всепоглощающей страстью всей жизни Ауэра, остальное как бы служило фоном к этому основному — к его музыкально-педагогической жизни. Я нередко думаю, что Великую Октябрьскую революцию он, вероятно, расценивал только как некую помеху своим личным делам и привычкам, своему каждодневному,

налаженному годами режиму труда. Думается, что его отъезд за границу в какой-то мере был попыткой восстановить временно утраченный ритм трудовой жизни, поисками возможностей жить и работать в соответствии со своими правилами и принципами».

7 февраля 1918 года Ауэр с учениками сел на пароход в Дании и отправился в Нью-Йорк. В США Ауэр продолжал педагогическую работу. Однако американский период жизни музыканта главным образом отмечен изданием целого ряда его книг: «Среди музыкантов», «Моя школа игры на скрипке», «Скрипичные шедевры и их интерпретация», «Прогрессивная школа скрипичной игры», «Курс игры в ансамбле» в 4-х тетрадях.

Второй женой Ауэра стала пианистка Ванда Богутка Штейн. Роман их начался еще в России, а официально их союз был оформлен в 1924 году.

До конца своих дней музыкант сохранял замечательную бодрость, работоспособность, энергию. Его смерть была для всех неожиданностью. Будучи в Германии, однажды вечером, выйдя на балкон в легком костюме, Ауэр простудился и через несколько дней — 15 июля 1930 года — умер от пневмонии.

ЭЖЕН ИЗАИ
/1858-1931/

Изаи — национальная гордость бельгийского народа. Он стал истинно национальным художником, унаследовав лучшие качества бельгийской и родственной ей французской скрипичных школ: интеллектуализм в осуществлении самых романтических замыслов, ясность и отчетливость, элегантность и изящество инструментализма при огромной внутренней эмоциональности.

Дж. Энеску писал: «Изаи был гигантом. Его титаническая натура проявлялась особенно в музыке. Когда он исполнял Баха, его манера, может быть, не отличалась особенной строгостью, зато глубоко волновала своей глубиной и огромной силой чувства».

Изаи родился 6 июля 1858 года в шахтерском пригороде Льежа Его отец — Никола — оркестровый музыкант, дирижер салонных и театральных оркестров, и стал первым педагогом сына. «Рука его была тяжела, но без его твердого обращения я бы никогда не достиг результата и не стал бы тем, чем стал, — писал позднее Эжен Изаи. — Бесспорно, отец был моим истинным учителем. Если в дальнейшем Родольф Массар, Венявский и Вьетан открыли для меня горизонты, касающиеся интерпретации и технических приемов, то искусству заставить скрипку говорить научил меня отец».

Обучаться игре на скрипке Эжен начал с четырех лет. А поскольку семья была большая (5 детей) и нуждалась в средствах, то уже в семь лет юный музыкант играл в театральном оркестре.

В том же 1865 году мальчика определили в класс Дезире Хейнберга Льежской консерватории. Хотя спустя полтора года Эжена удостоили второй премии, успехи были меньше, чем можно было ожидать от такого одаренного мальчика. Главная причина — совмещение учебы и работы. В 1868 году умерла мать, что еще более затруднило быт семьи. Через год после ее смерти Эжену пришлось покинуть консерваторию.

До 14 лет Изаи занимался самостоятельно. Он много играл на скрипке, изучая произведения Баха, Бетховена и обычный скрипичный репертуар.

К счастью, игру Эжена услыхал Вьетан. Он был восхищен дарованием юного музыканта и настоял на том, чтобы мальчик вернулся в консерваторию. На этот раз Изаи зачислили в класс Массара.

Вскоре Эжена отметили первой премией, а затем золотой медалью. Директор консерватории профессор Т. Раду, пораженный естественностью его игры, заметил: «Он играет на скрипке так, как птицы поют».

Через два года молодой скрипач покинул Льеж и направился в брюссельскую консерваторию, где учился в классе скрипки, возглавляемой Венявским. У него Эжен занимался два года, а закончил образование у Вьетана в Париже. Много позднее, в день столетия со дня рождения Вьетана Изаи сказал: «Он указал мне путь, открыл глаза и сердце».

Нелегким оказался путь Эжена Изаи к концертной эстраде и мировому признанию. С 1879 по 1882 год Изаи вынужден был работать концертмейстером в известном берлинском оркестре В. Бильзе, выступления которого происходили в кафе «Флора». Пресса каждый раз отмечала великолепные качества его игры — выразительность, вдохновение, безукоризненную технику.

Среди слушателей Изаи того времени были такие выдающиеся музыканты, как Ференц Лист, Клара Шуман, Антон Рубинштейн. Последний и настоял на уходе Изаи из оркестра: «Вы не должны здесь оставаться, — сказал ему великий русский пианист. — Вы постигли все секреты инструмента и заслуживаете лучшего окружения, которое несомненно симпатично, но мало соответствует вашему таланту. Отправляйтесь со мной, и я направлю вас на путь, по

которому вы должны следовать».

Поездка по Скандинавии была успешной Изаи часто играл с Рубинштеином, давая сонатные вечера. Русский музыкант стал не только его партнером, но другом и наставником.

«Не поддавайтесь внешним проявлениям успеха, — учил он, — всегда имейте перед собой одну цель — трактовать музыку соответственно вашему пониманию, вашему темпераменту, и, особенно, вашему сердцу, а не просто нравиться. Истинная роль музыканта-исполнителя заключается не в том, чтобы получать, а в том, чтобы давать…»

После турне по Скандинавии Рубинштейн содействовал Изаи в заключении контракта на концерты в России. Первые гастроли скрипача состоялись летом 1882 года.

Концерты проходили в популярном в то время концертном зале Петербурга — Павловском курзале. Изаи имел большой успех.

Так начались длительные связи Изаи с Россией. Бельгийский музыкант бывал в нашей стране больше десятка раз. Последний раз он сыграл в России перед Первой мировой войной.

А в январе 1883 года Изаи гастролировал в Москве, Петербурге, Киеве, Харькове, Одессе.

В «Одесском вестнике» появилась пространная статья, в которой писалось: «Г. Исайе пленяет и очаровывает задушевностью, одушевленностью и осмысленностью своей игры. Под его рукой скрипка превращается в живой, одушевленный инструмент, она мелодично поет, трогательно плачет и стонет, и любовно шепчет, глубоко вздыхает, шумно ликует, словом, передает все малейшие оттенки и переливы чувства. Вот в чем сила и могучее обаяние игры Исайе…»

Большое значение для Изаи имело его выступление в 1885 году в Париже в одном из концертов Эдуарда Колонна. После того концерта перед молодым скрипачом раскрылись двери в высшие музыкальные сферы Парижа.

«Он близко сходится с Сен-Сансом и начинающим в ту пору малоизвестным Сезаром Франком; он участвует в их музыкальных вечерах, жадно впитывая новые для себя впечатления, — пишет Л.Н. Раабен. — Темпераментный бельгиец привлекает к себе композиторов поразительным1 талантом, а также готовностью, с которой он отдается пропаганде их произведений. Со второй половины 80-х годов именно он прокладывал дорогу большинству новейших скрипичных и камерно-инструментальных сочинений французских и бельгийских композиторов. Для него написал в 1886 году Сезар Франк скрипичную Сонату — одно из величайших произведений мирового скрипичного репертуара. Франк переслал Сонату в Ар-лон в сентябре 1886 года, в день женитьбы Изаи на Луизе Бурдо.

Это был своего рода свадебный подарок. 16 декабря 1886 года Изаи впервые сыграл новую сонату на вечере в брюссельском „Артистическом кружке“, программа которого состояла целиком из произведений Франка. Затем Изаи играл ее во всех странах мира. „Соната, которую Эжен Изаи пронес по свету, была для Франка источником сладкой радости“, — писал Венсан д'Эндя. Исполнение Изаи прославило не только это произведение, но и ее творца, ибо до того имя Франка было мало кому известно».

Ценное наблюдение в отношении скрипичных приемов Изаи сделал К. Флеш: «В 80-х годах прошлого века великие скрипачи не применяли широкой вибрации, а использовали только так называемую пальцевую вибрацию, в которой основной тон подвергался лишь незаметным колебаниям. Вибрировать на относительно невыразительных нотах, не говоря уже о пассажах, считалось неприличным и нехудожественным. Изаи был первым, кто ввел в практику более широкую вибрацию, стремясь вдохнуть жизнь в скрипичную технику».

С 1886 года Изаи поселяется в Брюсселе, где вскоре вступает в «Клуб двадцати» — объединение передовых художников и музыкантов.

Концертная деятельность Изаи в Брюсселе сочетается с педагогической. С 1886-го до 1898

года Эжен Изаи был профессором Брюссельской консерватории и воспитал за это время много отличных скрипачей. Среди учившихся у Изаи можно назвать таких видных музыкантов, как А. Дюбуа, М. Крикбум, М. Ван-Несте, П. Коханьский, Р. Бенедетти, В. Примроз, А. Маршо, Д. Бруншвиг, А. Бахман, Л. Персингер, А. Де Рибопьер и многие другие.

Покинуть консерваторию заставила артиста концертная деятельность, к которой его по склонности натуры влекло больше, чем к педагогике. Осенью 1894 года Изаи впервые посетил США, где, как и в Европе, завоевал славу. Он писал жене о том, что поселившиеся в Америке артисты «зарабатывают много денег, но не пользуются уважением».

С огромным успехом скрипач выступает в городах Бельгии, Франции, России, Италии, Австрии, Германии, Швейцарии, Англии, Испании, Португалии, Швеции, Норвегии, Финляндии и многих других стран мира. Ангажементы следуют один за другим. Изаи ведет крайне напряженную жизнь концертанта-гастролера, играя подряд 14–15 концертов за такое же количество дней, каждый раз в другом городе. Несмотря на это и на полученную еще в юности травму руки, которая время от времени давала о себе знать, Изаи был вполне удовлетворен и счастлив: «Я чувствую себя счастливее всего, когда я играю Тогда я люблю все в мире. Я даю волю чувству и сердцу…»

Известный английский дирижер Генри Вуд с восторгом вспоминал свои репетиции и выступления с Изаи в 1899 году «В те дни я научился у этого великого человека большему, чем у всех других вместе взятых». Далее он продолжил: «Больше всего меня поразило его „пение на скрипке“ и превосходное rubato. Многие исполнители усвоили какое-то неопределенное, растянутое rubato, которое оставляет дирижера как бы висящим в воздухе. Именно в тот момент, когда он думает, что солист собирается ускорить темп, тот поступает наоборот и замедляет пассаж. С Изаи я никогда этого не чувствовал. Я точно знал, что он намеревался делать, и, естественно, следовал за ним. Его rubato было таким, что если он занимал, то добросовестно отдавал в пределах четырех тактов. Аккомпанировать ему было истинным наслаждением».

«Выполнять обозначенные нюансы — это еще не все, — говорил Изаи, — надо уметь их хорошо выполнять. А иногда надо уметь и воздерживаться от их применения». Таким образом, в его понимании сочетались свобода и обусловленность исполнительского творчества.

В 1902 году музыкант купил виллу на берегу реки Маас и дал ей поэтическое название «La Chanterelle». Здесь Изаи отдыхал, наслаждаясь не только природой, но и музыкой, без которой вообще не мыслил своего существования. Он занимался сам, давал уроки и консультации, играл в камерных ансамблях.

К 1910 году здоровье Изаи сильно пошатнулось. Напряженная концертная деятельность не могла не сказаться. Она вызвала сердечное заболевание, нервное переутомление, развился диабет, обострилась болезнь левой руки. Врачи настоятельно рекомендовали артисту прекратить концерты. «Но эти врачебные средства означают смерть, — писал Изаи жене 7 января 1911 года. — Нет! Я не изменю своей жизни артиста до тех пор, пока у меня останется хоть один атом силы; пока я не почувствую упадок воли, которая меня поддерживает, пока мне не откажут пальцы, смычок, голова». И Изаи продолжал гастролировать.

Первая мировая война застала Изаи отдыхающим на вилле «La Chanterelle». С трудом добравшись до Дюнкерка, Изаи с семьей в рыбачьей лодке переправился на другую сторону Па-де-Кале и поселился в Лондоне.

В период войны концертная жизнь в Европе почти замерла. Лишь один раз Изаи выезжал с концертами в Мадрид. Поэтому он охотно принял предложение поехать в Америку и отправился туда в конце 1916 года. Поначалу он много концертировал. А в 1917 году стал главным дирижером симфонического оркестра в Цинциннати. На этом посту его и застало окончание войны.

«Окончился этот невыразимый ужас, — писал Изаи жене, — эта чудовищная бойня, скосившая столько сильных жизней, породившая столько несчастных вдов, скорбящих, мучеников, столько преступников и героев!»

Изаи смог приехать на родину только летом 1919 года. Но условия четырехлетнего контракта заставили его вновь вернуться в Цинциннати, и только летние месяцы он старался проводить в Бельгии.

Окончательно вернулся в Бельгию музыкант в 1922 году. Пошатнувшееся здоровье и преклонный возраст не позволили ему вести концертную деятельность. Последние годы он в основном посвятил композиции.

Большую поддержку оказала артисту, особенно после смерти его жены, последовавшей в 1924 году, его ученица Жанетта Денкен. Спустя несколько лет Изаи женился на ней. Жанетта заботилась о нем, старалась оберегать его от волнений и чрезмерной работы.

В конце 1920-х годов здоровье Изаи окончательно расстроилось: резко усилились диабет, сердечное заболевание. В 1929 году ему ампутировали ногу. 12 мая 1931 года великий скрипач скончался.

Вспоминаются слова замечательного французского скрипача Жака Тибо, хорошо знавшего Эжена Изаи. «Благодаря ему скрипичное искусство возродил дух свободы, свободы не анархической, а основанной на самой глубокой любви к своему искусству, на самом широком его понимании».

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

АНАТОЛИЙ АНДРЕЕВИЧ БРАНДУКОВ /1859-1930/

Современники особенно ценили в игре Брандукова эмоциональность: «Его яркому, эмоциональному исполнению чужды были отвлеченность и рассудительность, — вспоминает А.Б. Гольденвейзер. — Иногда эмоциональность этого артиста даже мешала цельности трактовки. Вообще многое в игре Брандукова зависело от настроения. При ярком творческом подъеме и настроении он играл очень ярко, с подлинным увлечением, находя живой отклик у публики».

Анатолий Андреевич Брандуков родился в Москве 6 января 1859 года. Отец его умер очень рано, и Толю воспитывали мать и тетки. Первые музыкальные впечатления Брандукова связаны с балетными спектаклями Большого театра, где танцевали его сестры. Но решающее влияние оказало на него выступление симфонического оркестра Гектора Берлиоза, приехавшего в Москву в конце 1867 года. Пятая симфония Бетховена буквально потрясла мальчика. Его огромная музыкальная восприимчивость была замечена родными, и в результате осенью 1868 года он был определен в младший класс Московской консерватории.

Еще будучи студентом Московской консерватории, Брандуков привлек к себе внимание и специалистов, и публики. Среди его педагогов были профессора Б. Косман и В. Фитценгаген, но артистическая личность Брандукова еще в большей степени формировалась под благотворным воздействием крупнейших отечественных музыкантов, и в первую очередь Чайковского. У Петра Ильича Брандуков занимался в консерватории по теоретическим предметам.

В консерватории он играл в ученическом квартете с С. Барцевичем, А Арендсом и И. Котеком. Их ансамбль настолько выделился художественными качествами, что был приглашен участвовать в одном из камерных собраний Русского музыкального общества.

В годы учебы Брандуков блестяще заявил о себе и в сольных выступлениях, которые с успехом прошли в Москве и Нижнем Новгороде. В 1877 году он окончил консерваторию, получив за выдающиеся успехи золотую медаль.

Однако первые успехи не обеспечили ему твердого положения в московском музыкальном мире. Постоянного места в Москве получить он не смог. 5 марта 1878 года Брандуков дал первый сольный концерт, в устройстве которого ему помог Николай Рубинштейн, и уехал за границу.

Сначала он обосновался в Швейцарии. Здесь ему очень помог В.М. Лавров, издатель журнала «Русская мысль». Письма юноши к Лаврову полны горьких сетований на тяжелую жизнь музыканта; «…Скажу Вам откровенно, что зарабатывать свой хлеб музыкой самая скверная штука, какую только могли выдумать… Грустно, грустно жить на этом свете». И хотя концерты в Лозанне, Берне и других городах Швейцарии имели несомненный успех, Брандуков решил ехать в европейскую «музыкальную Мекку» — Париж.

Утвердить свое положение в Париже Брандукову помог И.С. Тургенев. Знаменитый писатель ввел его в салон Полины Виардо, считавшийся одним из самых блистательных в Париже. В нем собирались многие выдающиеся музыканты, литераторы, художники. Хозяйка салона признала у виолончелиста «незаурядный талант».

Среди его партнеров по камерным вечерам были Антон Рубинштейн, А. Есипова, А. Зилоти, Л Ауэр и другие замечательные музыканты, приезжавшие из России Вместе с известным бельгийским скрипачом М Марсиком он организовал квартет, который имел неизменный успех.

Талант Брандукова привлек к нему внимание некоторых выдающихся французских музыкантов. После блестящего исполнения им Концерта для виолончели с оркестром Сен-Санса

автор лично пригласил Брандукова участвовать в торжествах, посвященных его творчеству, проходивших в Анжере. После анжерского выступления Брандукова избрали почетным членом местного музыкального общества.

Успехи виолончелиста заинтересовали Жюля Падлу, предложившего русскому виолончелисту выступить в руководимых им концертах. Потом Брандуков выступал и с другими выдающимися дирижерами, в частности с Эдуардом Колонном.

Со второй половины 1880-х годов положение Брандукова в Париже настолько упрочилось, что он стал оказывать помощь приезжающим во французскую столицу русским артистам. Сердечность и доброта привлекала к нему людей, с ним соприкасавшихся. Чайковский был от него без ума. Они часто встречались в Париже.

К лучшим достижениям артиста принадлежала интерпретация произведений Чайковского, в том числе пьесы Pezzo capnc-cioso, посвященной композитором Брандукову.

Петр Ильич неоднократно участвовал в организации концертов виолончелиста в Москве и Петербурге. Он высоко ценил человеческие и художественные достоинства своего молодого друга и видел в нем кандидата на замещение вакантной должности профессора Московской консерватории по классу виолончели.

В 1890 году он написал из Флоренции письмо в дирекцию Московского отделения Русского музыкального общества: «Я совершенно убежден, что никого другого, кроме Брандукова, пригласить нельзя… Брандуков превосходный виолончелист, ученик нашей консерватории, человек работящий, хороший музыкант, а главное — давно мечтающий, несмотря на свои парижские триумфы, переселиться в Москву и служить в консерватории. Я даже положительно обещал ему профессуру эту в случае ухода Фитценгагена, зная, что С.И. Танеев весьма этому выбору посочувствует».

Однако руководители московской музыкальной жизни, и в первую очередь тогдашний директор консерватории В. Сафонов не прислушались к рекомендациям великого композитора. Это тем более странно, что к началу 1890-х годов Брандуков был уже заметной музыкальной фигурой.

Репертуар Брандукова включал произведения многих композиторов разных стран, однако на протяжении всего своего творческого пути он оставался пропагандистом русской музыки. Его кумиром всегда оставался Чайковский. Помимо виолончельных произведений он неоднократно принимал участие в исполнении трио «Памяти великого художника». Он с увлечением играл сочинения К. Давыдова и А. Рубинштейна, причем его партнерами бывали сами авторы. Он был прекрасным интерпретатором виолончельных пьес Глазунова. Особенно тесные творческие узы связывали его с Рахманиновым. В 1892 году Брандуков стал участником первого самостоятельного концерта молодого композитора и пианиста, а позднее вместе с автором и скрипачом Ю. Конюсом представил слушателям Элегическое трио. Брандукову посвящена рахманиновская Соната для виолончели и фортепиано.

Долгие годы Брандукову приходилось работать за рубежом. Наконец, он получил возможность применить свои силы и опыт в России — в 1906 году ему была доверена должность директора и профессора Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Под его руководством это учебное заведение добилось значительных успехов, здесь было воспитано немало талантливых мастеров отечественного искусства. Один из них, А.В. Свешников, вспоминал позднее: «Мы, ученики, горячо любили своего директора, несмотря на его несколько неровный и подчас вспыльчивый характер. В Брандукове нас привлекал его огромный художественный авторитет, исключительная чуткость и отсутствие всякого формализма по отношению к нам, учащимся. Он обладал поразительной способностью как-то сразу выявлять степень и характер музыкальной одаренности ученика, что особенно проявлялось

во время приемных испытаний».

Писательница Р.М. Хин-Гольдовская так описывает в своих дневниках далеко не легкую московскую жизнь музыканта. Многолетней неофициальной женой Брандукова была Надежда Митрофановна Мазурина, «красавица, богачка, музыкантша». У них был сын Саша, «ребенок, которого они обожают». Несмотря на богатство Мазуриной, Брандуков оставался вечно нуждающимся, бедняком. Говоря о нем, как о «талантливейшем виолончелисте», Гольдовская добавляет, что он был очень добрым и в личной жизни слабохарактерным человеком, которого Мазурина нещадно третировала и «держала в ежовых рукавицах».

В годы Первой мировой войны музыкант часто выступал на благотворительных концертах в пользу раненых воинов. После революции 1917 года Брандуков входит в состав директории Большого театра, организует здесь симфонические, камерные вечера, выступает в концертных залах и клубах перед демократической аудиторией.

И его игра по-прежнему находила горячий отклик у слушателей. Г.Г. Нейгауз, один из его партнеров по выступлениям тех лет, говорил: «В Брандукове поражала исключительная артистичность, подкупающая искренность и художественность фразировки, творческая свобода и горячая эмоциональность в соединении с высокоразвитым чувством стиля. Особенно привлекал его благородный, мощный и предельно выразительный звук. Ярко запомнились наши репетиции к сонатным вечерам. Страстность и подлинное творческое горение, настойчивое искание правды выражения, беспокойное, подчас нервное настроение, ни тени ремесла и „академичности“, — таков был Брандуков в процессе работы. Ему в большой мере было свойственно „ощущение целого“. В сонатах он не „играл партию“, а органично участвовал в ансамбле, живо чувствуя художественное произведение в целом».

Столь же высоко ценили поющую виолончель Брандукова и другие выдающиеся артисты.

А в ансамбле с ним выступали Л. Собинов, А. Нежданова, А. Гольденвейзер, Ф. Шаляпин.

Шаляпин очень высоко ценил Брандукова. О взаимоотношениях Брандукова с Шаляпиным тепло вспоминала дочь певца — Ирина Шаляпина: «Любимейшим музыкальным инструментом Федора Ивановича была виолончель… На этой почве возникла дружба с знаменитым виолончелистом А.А. Брандуковым, игру которого Федор Иванович ценил необычайно высоко и любил выступать с ним в концертах. Впоследствии мне самой довелось слышать этого замечательного артиста. Истинное наслаждение испытывали все, кто слушал его „поющую виолончель“, да и, кроме того, Анатолий Андреевич был очень красив и благороден…

В связи с А.А. Брандуковым мне вспоминается следующий случай. Это было в начале 1919 года, Федор Иванович давал концерт в консерватории; в этом же концерте принимали участие Брандуков и Кенеман… Не спеша, мы наконец дошли до консерватории… Все ждали А.А. Брандукова, но время шло, а Анатолия Андреевича все не было. Публика заполнила до отказа зрительный зал. Пора было начинать концерт. Вдруг мы услышали в коридоре какой-то шум, не то стон, не то плач. Отец поспешно вышел, и через минуту мы увидели его возвращающимся с А.А. Брандуковым, которого он вел под руки, а за ним кто-то нес виолончель Анатолия Андреевича.

Идя на концерт, он поскользнулся и упал на свою виолончель.

Когда сняли брезентовый футляр, то увидели, что инструмент был поврежден. Анатолий Андреевич обнял свою виолончель, как живое существо, и слезы лились из его глаз… Дирекция была растеряна — кем заменить Брандукова? Тогда отец сказал, что выручит концерт и будет петь один в двух отделениях… А.А. Брандукова, находившегося в тяжелом душевном состоянии, проводила домой я и долго сидела у его кровати, как около тяжело больного».

С 1921 года Анатолий Андреевич был профессором Московской консерватории и всеми силами способствовал формированию советской виолончельной школы. Многие талантливые

музыканты прошли под его руководством отличную профессиональную и шире — художественную школу. По словам учившегося в консерватории А.В. Броуна: «Брандуков не был педагогом в общепринятом понимании. Это был скорее близкий друг, щедро делившийся своими духовными богатствами, чьи уроки превращались в откровение, заставлявшее нас часами просиживать в классе, слушать и жадно впитывать каждое слово большого музыканта, тонкого художника. В классе Анатолий Андреевич обычно сидел за роялем. За все годы обучения в консерватории у меня, как и у многих студентов, не было лучшего аккомпаниатора, чем сам профессор. Он был превосходным пианистом, и играть с ним было величайшим наслаждением. Нас всегда поражала в старом учителе его необычайная страстность и не убывающая с годами увлеченность музыкой».

Почти до самой смерти Брандуков продолжал концертировать, выступая с Г. Нейгаузом и другими выдающимися советскими пианистами. Последнее его выступление состоялось 4 января 1930 года, а 16 февраля он скончался.

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ /1866-1924/

Бузони — один из гигантов мировой истории пианизма, художник яркой индивидуальности и широких творческих устремлений. Музыкант сочетал черты «последних могикан» искусства XIX столетия и смелого провидца будущих путей развития художественной культуры.

Ферруччо Бенвенуто Бузони родился 1 апреля 1866 года на севере Италии, в Тосканской области в городке Эмполи. Он был единственным сыном итальянского кларнетиста Фердинандо Бузони и пианистки Анны Вейсс — по матери итальянки, по отцу немки. Родители мальчика занимались концертной деятельностью и вели скитальческую жизнь, которую пришлось разделить и ребенку.

Отец был первым и весьма придирчивым педагогом будущего виртуоза. «Отец мой мало понимал в фортепианной игре и вдобавок был нетверд в ритме, но возмещал эти недостатки совершенно неописуемой энергией, строгостью и педантичностью. Он был в состоянии просиживать возле меня по четыре часа в день, контролируя каждую ноту и каждый палец. При этом не могло быть и речи о какой-либо поблажке, отдыхе или малейшей невнимательности с его стороны. Единственные паузы вызывались лишь взрывами его необычайно вспыльчивого темперамента, за которыми следовали упреки, мрачные пророчества, угрозы, оплеухи и обильные слезы.

Все это кончалось раскаянием, отеческим утешением и уверением, что мне желают только добра, — а на следующий день все начиналось сызнова». Ориентируя Ферруччо на моцартовский путь, отец заставил семилетнего мальчугана начать публичные выступления. Это случилось в 1873 году в Триесте. 8 февраля 1876 года Ферруччо дал в Вене первый самостоятельный концерт.

Через пять дней в газете «Neue Freie Presse» появилась обстоятельная рецензия Эдуарда Ганслика. Австрийский критик отмечал «блестящий успех» и «необыкновенные способности» мальчика, выделяющие его из толпы тех «чудо-детей», «у которых чудо кончается вместе с детством». «Уже давно, — писал рецензент, — ни один вундеркинд не вызывал у меня такой симпатии, как маленький Ферруччо Бузони. И именно потому, что в нем так мало от вундеркинда и, напротив, много от хорошего музыканта… Он играет свежо, естественно, с тем нелегко определимым, но сразу очевидным музыкальным чутьем, благодаря которому везде находятся верный темп, верные акценты, схватывается дух ритма, в полифонических эпизодах ясно выделяются голоса…»

Отметил критик и «на удивление серьезный и мужественный характер» композиторских опытов концертанта, что вместе с его пристрастием к «полным жизни фигурациям и маленьким комбинационным ухищрениям» свидетельствовало о «любовном изучении Баха»; теми же чертами отличалась и свободная фантазия, которую Ферруччо сымпровизировал сверх программы, — «по преимуществу в имитационном или контрапунктическом духе» — на темы, тут же предложенные автором рецензии.

После обучения у В. Майера-Реми молодой пианист начал активно гастролировать. На пятнадцатом году жизни он был избран в состав знаменитой Филармонической академии в Болонье. Успешно выдержав труднейший экзамен, он в 1881 году стал членом Болонской академии — первый после Моцарта случай присвоения этого почетного звания в столь раннем возрасте.

Одновременно он много сочинял, выступал со статьями в различных газетах и журналах.

К тому времени Бузони покинул родительский кров и поселился в Лейпциге. Жилось ему

там нелегко. Вот одно из его писем: «…Еда не только по качеству, но и по количеству оставляет желать лучшего… На днях прибыл мой Бехштейн, и я должен был на следующее утро отдать носильщикам последний мой талер. Накануне вечером иду я по улице и встречаю Швальма (владельца издательства. — Прим. авт.), которого тотчас же останавливаю: „Возьмите мои сочинения — я нуждаюсь в деньгах“. — „Этого я сейчас сделать не могу, но если Вы согласны написать для меня маленькую фантазию на 'Багдадский цирюльник', то приходите ко мне утром, я дам Вам пятьдесят марок вперед и сто марок после того, как работа будет готова“. — „По рукам!“ И мы распрощались».

В Лейпциге к его деятельности проявил интерес Чайковский, предсказавший большое будущее своему 22-летнему коллеге.

В 1889 году, переехав в Гельсингфорс, Бузони познакомился с дочерью шведского скульптора Гердой Шестранд. Через год она стала его женой.

Знаменательной вехой в жизни Бузони оказался 1890 год, когда он принял участие в Первом международном конкурсе пианистов и композиторов имени Рубинштейна. В каждом из разделов присуждалось по одной премии. И композитору Бузони удалось ее завоевать. Тем более парадоксально, что премия среди пианистов была присуждена Н. Дубасову, чье имя позднее затерялось в общем исполнительском потоке…

Несмотря на это, Бузони вскоре стал профессором Московской консерватории, куда был рекомендован самим Антоном Рубинштейном.

К сожалению, итальянского музыканта невзлюбил директор Московской консерватории В.И. Сафонов. Это вынудило Бузони в 1891 году переехать в США. Там и произошел в нем тот перелом, результатом которого явилось рождение нового Бузони — великого артиста, поразившего мир и составившего эпоху в истории пианистического искусства.

Как пишет А.Д. Алексеев: «Пианизм Бузони претерпел значительную эволюцию.

Вначале манера игры молодого виртуоза имела характер академизированного романтического искусства, корректного, но ничем особенно не примечательного. В первой половине 1890-х годов Бузони резкоизменяет свои эстетические позиции. Он становится художником-бунтарем, бросившим вызов обветшалым традициям, поборником решительного обновления искусства…»

Первый крупный успех пришел к Бузони в 1898 году, после его берлинского Цикла, посвященного «историческому развитию фортепианного концерта». После исполнения в музыкальных кругах заговорили о новой звезде, взошедшей на пианистическом небосклоне. С того времени концертная деятельность Бузони приобретает огромный размах.

Славу пианиста умножили и утвердили многочисленные концертные поездки по различным городам Германии, Италии, Франции, Англии, Канады, США и других стран.

В 1912 и 1913 годах Бузони после долгого перерыва вновь появился на эстрадах Петербурга и Москвы, где его концерты дали повод к знаменитой «войне» бузонистов и гофманистов.

«Если в исполнении Гофмана меня изумляла тонкость музыкального рисунка, техническая прозрачность и точность следования тексту, — пишет М.Н. Баринова, — то в игре Бузони я чувствовала родственность изобразительному искусству. В его исполнении ясны были первый, второй, третий планы, до тончайшей линии горизонта и дымки, скрывавшей контуры. Разнообразнейшие оттенки piano представляли как бы углубления, наряду с которыми все оттенки forte казались рельефами. Именно в таком скульптурном плане были исполнены Бузони „Sposalizio“, „Il pense-roso“ и „Canzonetta del Salvator Rosa“ из второго „Года странствий“ Листа.

В торжественном спокойствии звучало „Sposalizio“, воссоздавая перед слушателями вдохновенную картину Рафаэля. Октавы в этом произведении в исполнении Бузони не носили виртуозного характера. Тонкая паутина полифонической ткани была доведена до тончайшего,

бархатистого pianissimo. Крупные, контрастно звучавшие эпизоды ни на секунду не прерывали объединенность мысли».

Это были последние встречи русской аудитории с великим артистом. Вскоре началась Первая мировая война, и больше Бузони в Россию не приезжал.

Энергия этого человека просто-таки не имела границ. В начале века он, помимо всего прочего, занимался в Берлине организацией «оркестровых вечеров», в которых под его управлением звучали многие новые и редко исполняемые произведения Римского-Корсакова, Франка, Сен-Санса, Форе, Дебюсси, Сибелиуса, Бартока, Нильсена, Синдинга, Изаи…

Очень много внимания уделял он и композиции. Список его сочинений весьма велик и включает произведения разных жанров.

Вокруг прославленного маэстро группировалась талантливая молодежь. В разных городах он вел курсы пианистического мастерства, преподавал в консерваториях. У него учились десятки первоклассных исполнителей, в том числе Э. Петри, М. Задора, И. Турчиньский, Д. Тальяпетра, Г. Беклемишев, Л. Грюнберг и другие.

Не потеряли ценности многочисленные литературные работы Бузони, посвященные музыке и его любимому инструменту — фортепиано.

Однако при этом наиболее значительную страницу вписал Бузони в историю мирового пианизма. В одно время с ним на концертных эстрадах блистал яркий талант Эжена д'Альбера. Сравнивая этих двух музыкантов, выдающийся немецкий пианист В. Кемпф писал: «Конечно, в колчане д'Альбера была не одна стрела: свою страсть к драматическому этот великий волшебник фортепиано утолял и в области оперы. Но, сопоставляя его с фигурой итало-немца Бузони, соизмеряя общую ценность того и другого, я склоняю чашу весов в пользу Бузони, артиста, стоящего совершенно вне сравнения. Д'Альбер за фортепиано производил впечатление стихийной силы, обрушивавшейся, как молния, сопровождаемая чудовищным ударом грома, на головы онемевших от удивления слушагелей. Совсем иным был Бузони. Он тоже был кудесником фортепиано. Но он не довольствовался тем, что благодаря своему несравненному уху, феноменальной непогрешимости техники и громадным знаниям накладывал свою печать на исполняемые произведения. И как пианиста, и как композитора его более всего манили еще нехоженые тропы, их предполагаемое существование настолько его влекло, что, поддавшись своей ностальгии, он отправился на поиски новых земель. В то время как д'Альберу, истинному сыну природы, были неведомы какие бы то ни было проблемы, у того, другого гениального „переводчика“ шедевров (переводчика, к слову сказать, на весьма подчас трудный язык) с первых же тактов вы чувствовали себя перенесенным в мир идей высокодуховного происхождения. Понятно поэтому, что поверхностно воспринимающая — самая многочисленная, без сомнения, — часть публики восторгалась лишь абсолютным совершенством техники мастера. Там же, где эта техника не проявлялась, артист царил в великолепном одиночестве, окутанный чистым, прозрачным воздухом, подобный далекому богу, на которого не могут оказать никакого действия томления, желания и страдания людей.

Больше артист — в самом истинном смысле слова, — чем все прочие артисты его времени, он не случайно взялся на свой лад за проблему Фауста. Не производил ли он сам иногда впечатления некоего Фауста, перенесенного с помощью магической формулы из своего рабочего кабинета на эстраду, и притом Фауста не стареющего, а во всем великолепии своей мужественной красоты? Ибо со времен Листа — самой великой вершины — кто еще мог сравниться за фортепиано с этим артистом? Его лицо, его восхитительный профиль несли на себе печать необычайного.

Поистине сочетание Италия — Германия, которое так часто пытались осуществить при помощи внешних и насильственных средств, находило в нем по милости богов свое живое

выражение».

Алексеев отмечает талант Бузони-импровизатора: «Бузони отстаивал творческую свободу интерпретатора, считал, что нотация призвана лишь „закрепить импровизацию“ и что исполнитель должен освободиться от „окаменелости знаков“, „привести их в движение“. В своей концертной практике он нередко менял текст сочинений, играл их по существу в собственной редакции Бузони был исключительным виртуозом, продолжившим и развившим традиции виртуозно-колористического пианизма Листа. Владея в равной мере всеми видами фортепианной техники, он поражал слушателей блеском исполнения, чеканной отделкой и энергией звучания пальцевых пассажей, двойных нот и октав в быстрейших темпах. Особенно привлекала внимание необычайная красочность его звуковой палитры, вобравшая в себя, казалось, богатейшие тембры симфонического оркестра и органа…»

М.Н. Баринова, побывавшая незадолго до Первой мировой войны у великого пианиста дома в Берлине, вспоминает: «Бузони являлся на редкость разносторонне образованным человеком. Он прекрасно знал литературу, был и музыковедом, и ученым-лингвистом, знатоком изобразительного искусства, историком и философом.

Вспоминаю, как однажды к нему пришли какие-то испанские лингвисты, чтобы разрешить их спор по поводу особенностей одного из испанских наречий. Эрудиция его была колоссальна. Приходилось лишь удивляться, откуда он брал время для пополнения своих знаний».

Умер Ферруччо Бузони 27 июля 1924 года.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН /1872-1915/

Семья Скрябина принадлежала к московской дворянской интеллигенции. Родителям не довелось, впрочем, сыграть заметной роли в жизни и воспитании их гениального сына, родившегося 6 января 1872 года. Мать вскоре умерла от туберкулеза, а отец — адвокат много времени занимался своими делами. Музыкальный слух и память Саши поражали окружающих. С ранних лет он по слуху легко воспроизводил услышанную один раз музыку, подбирая ее на рояле или на других попадавшихся под руку инструментах. Но самым любимым инструментом маленького Скрябина был рояль.

Еще не зная нот, он мог проводить за ним многие часы, до того, что протирал педалями подошвы на обуви. «Так и горят, так и горят подошвы», — сокрушалась тетушка.

Пришло время подумать об общем образовании Саши. Отец хотел, чтобы он поступил в лицей. Однако родные уступили желанию всеобщего любимца — обязательно поступить в кадетский корпус. Осенью 1882 года десятилетний Александр Скрябин был принят во 2-й Московский кадетский корпус. Постепенно у Саши созрело решение поступить в консерваторию. Продолжая учение в корпусе, он стал заниматься сперва частным образом у видного московского педагога Н. Зверева.

Параллельно с занятиями у Зверева Скрябин начал брать уроки по теории музыки у Сергея Ивановича Танеева. В январе 1888 года, в возрасте 16 лет, Скрябин поступил в консерваторию. По классу фортепиано его педагогом стал Василий Ильич Сафонов, крупный музыкальный деятель, пианист и дирижер.

Очень скоро Скрябин наряду с Рахманиновым обратил на себя внимание педагогов и товарищей. Оба они заняли положение консерваторских «звезд», подававших наибольшие надежды.

В классе Танеева Александр занимался два года. Танеев ценил талант своего ученика и относился с большой теплотой к нему лично. Скрябин отвечал учителю глубоким уважением и любовью.

Его произведения этого периода написаны почти исключительно для его любимого инструмента. Сочинял он в эти годы много.

В феврале 1894 года он впервые выступил в Петербурге как пианист-исполнитель собственных произведений. Здесь он познакомился с известным музыкальным деятелем М. Беляевым. Это знакомство сыграло важную роль в творчестве Скрябина.

В середине 1890-х годов начинается исполнительская деятельность Скрябина. Он выступает с концертами из своих сочинений в различных городах России, а также за рубежом. Летом 1895 года состоялась его первая заграничная поездка. В конце декабря того же года он снова выехал за границу, на этот раз в Париж, где дал два концерта в январе.

Тогда же пианист выступал в Брюсселе и в Берлине. Затем он, продолжая свое концертное турне, выступил в Амстердаме, Гааге, Кельне. После чего Скрябин возвратился в Париж, где состоялось еще несколько его выступлений — как открытых, так и в салонах любителей музыки.

Концертная поездка привлекла к Скрябину пристальное внимание европейской общественности. «Таким, каким он предстал перед нами, он может считаться одним из лучших фортепианных композиторов нынешней русской школы, и мы хотим, чтобы его произведения стали популярными у нас», — писал парижский журнал «Музыкальное эхо». Обозреватель «Свободной критики» Эжен Жорж тогда же писал о первом парижском концерте русского пианиста: «Это — исключительная личность, композитор столь же превосходный, как и

пианист, столь же высокий интеллект, как и философ; весь — порыв и священное пламя… После концерта он любезно играл сверх программы по просьбе публики».

Более того, Жорж был так заворожен музыкой Скрябина, что поехал за ним в Брюссель. Оттуда критик писал: «Между своими концертами в Париже и Берлине молодой пианист — русский композитор Скрябин — выступил в прошлую субботу в Брюсселе в зале Эрар и в течение двух часов держал слушавшую его избранную публику под очарованием строгой, отчетливой, нервной и богатой красками игры.

Сильные эпизоды звучат у г. Скрябина необыкновенно мощно. Его левая рука поразительна, и самые трудные места он играет с редкой легкостью».

В марте Скрябин писал Беляеву «Меня буквально каждый день куда-нибудь приглашают и необыкновенно любезны со мной… Я играл во многих парижских салонах и приобрел много музыкальных друзей». О своем втором концерте в Эраровском зале, состоявшемся весной, Скрябин сообщает своему «доброжелателю и другу» — «Зал полный, а успех такой, что я когда-нибудь желал бы иметь подобный и в России».

В последующие годы он бывал в Париже неоднократно. В начале 1898 года здесь состоялся большой концерт из произведений Скрябина, в некотором отношении не совсем обычный: композитор выступил вместе со своей женой-пианисткой Верой Ивановной Скрябиной (урожденной Исакович), на которой женился незадолго до этого. Из пяти отделений сам Скрябин играл в трех, в двух остальных — Вера Ивановна, с которой он чередовался. Концерт прошел с огромным успехом.

Осенью 1898 года Скрябин принял предложение Московской консерватории взять на себя руководство классом фортепиано и стал одним из ее профессоров.

Созданный Александром Николаевичем в 1894–1895 годах цикл из двенадцати этюдов представляет замечательнейшие образцы этой формы в мировой фортепианной литературе.

«В „Этюдах“ ор. 8, - пишет Д.Д. Благой, — как нигде ранее, полно и многообразно проявилось новаторство фортепианного стиля Скрябина, сконцентрировались индивидуальные черты его пианизма. Как и в дальнейшем скрябинском творчестве, не найти здесь таких традиционных пианистических формул, как гаммы и простые арпеджии. Своеобразие фактуре этюдов придают в первую очередь широко расположенные и прихотливо комбинируемые фигурации, особенно характерные для создающей гармонический фон партии левой руки.

Эта фактурная особенность этюдов Скрябина доставляет обычно немало неудобств неискушенному пианисту. Однако наивно было бы обвинять Скрябина в недостаточной фортепианности. Вспомним, что в свое время произведения Шопена казались неисполнимыми его современникам, не привыкшим к свободному вращению руки при фортепианной игре. Несомненно, что и скрябинские этюды требуют лишь особых приемов исполнения, приемов, которые с ранних лет были органически присущи самому композитору. Известно, что в годы учения в консерватории Скрябин едва не повредил себе руку, пытаясь справиться с трудностями листовского пианизма, в то время как свои собственные сложнейшие сочинения он уже тогда исполнял с виртуозным совершенством».

В феврале 1904 года Скрябин выехал на несколько лет за границу. Он дал концерты в Женеве, Брюсселе, Льеже и Амстердаме, по-прежнему исполняя только свои сочинения. Судя по отзывам прессы, концерты проходили с большим успехом. В одной рецензии Скрябин был назван «действительно оригинальным композитором и первоклассным виртуозом… чудесным пианистом большой мощи, обладающим совершенной техникой».

К этому времени относится важное событие в его личной жизни: он разошелся со своей женой Верой Ивановной. Второй женой Скрябина стала Татьяна Федоровна Шлецер, племянница профессора московской консерватории. Сама Татьяна Федоровна имела

музыкальную подготовку, занималась одно время даже композицией (ее знакомство со Скрябиным и завязалось на почве занятий с ним по теории). Но, преклоняясь перед творчеством Скрябина, она пожертвовала ради него всеми личными интересами.

В декабре 1906 года Александр Николаевич выехал из Амстердама в Роттердам, откуда в тот же день отплыл в Америку. В том же месяце Скрябин играл свой фортепианный концерт в Карнеги-холле, самом большом концертном зале Нью-Йорка. Он выступал в Цинциннати, Чикаго, Детройте.

В феврале 1910 года вскоре после избрания его почетным членом С.-Петербургского отделения Русского музыкального общества Скрябинучаствовал в очередном «Русском симфоническом концерте». В апреле- мае композитор путешествовал по Волге вместе с С. Кусевицким, его оркестром и приглашенными солистами. В январе следующего года состоялись его выступления в Новочеркасске, Ростове и Екатеринодаре. Слушатели встречали и провожали Скрябина овациями.

Летом 1914 года вспыхнула Первая мировая война. Первые месяцы 1915 года Скрябин много концертировал. В феврале состоялись два его выступления в Петрограде, имевшие очень большой успех. В связи с этим был назначен дополнительно третий концерт на 15 апреля. Этому концерту суждено было оказаться последним. Вернувшись в Москву, Скрябин через несколько дней почувствовал себя нездоровым.

У него появился карбункул на губе. Нарыв оказался злокачественным, вызвав общее заражение крови. Температура сильно поднялась. Ранним утром 27 апреля Александра Николаевича не стало…

«Облик Скрябина-пианиста помогают нам воссоздать отзывы слушавших его игру современников, — пишет Д.Д. Благой. — Оценка критикой исполнительского искусства Скрябина (как и прижизненная оценка его сочинений) была весьма противоречивой.

Как отмечалось уже выше, причина этого кроется в своеобразии всей скрябинской индивидуальности, „непривычной“ новизне как композиторского, так и исполнительского его почерка. Слушателям, которым было чуждо неповторимое скрябинское искусство „переживания“, поведение артиста на сцене казалось „капризно-манерным“, а люди, привыкшие видеть в пианисте прежде всего идеально работающий механизм, считали, что „техника его не блестяща, удару недостает силы“. Напротив, других музыкантов буквально ошеломляло то, что Скрябин каждый раз как бы заново создавал исполняемое произведение, так что игра его казалась „вдохновеннейшей импровизацией“. Все это явствует из многочисленных рецензий на скрябинские концерты.

В высказываниях музыкальных критиков особенный интерес представляет одна характерная особенность: понятие „техники“ было совершенно неотделимо у Скрябина-пианиста от сущности музыки».

«Всякая механизация, — пишет один из рецензентов, — чужда этой игре, одухотворенной даже до самых мельчайших деталей». Скрябинская техника, «техника нервов», как ее назвал известный музыкальный критик Л. Сабанеев, это проявление в первую очередь скрябинского пианистического мастерства, владения им всем многообразием средств для выражения настроений и переживаний.

Для творчества Скрябина характерно и создание богатейшего звукового и тембрового колорита, тончайшая педализация и поистине виртуозная по гибкости ритмика и фразировка.

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ /1873-1943/

«Как пианист Рахманинов представляет совершенно выдающееся явление, — пишет А.Б. Хессин, — обладая громадным темпераментом и могучим тоном, не имеющим по силе звучания себе равного у других современных ему пианистов, — он способен был увлечь любую аудиторию. Его исполнение, технически безупречное, ясное и четкое, отличалось простотой и искренностью, причем над всем исполнением властвовал стальной ритм. Сила его содержательного, насыщенного и сочного звука благодаря его яркому темпераменту производила незабываемое впечатление… Из всех пианистов, которых мне привелось слышать, а слышал я всех лучших, кроме Ф. Листа, Рахманинов первый после А. Г. Рубинштейна производил на меня своим стихийным, исполнением, главным образом сочинений тех авторов, чье мироощущение было ему родственно, потрясающее впечатление».

Сергей Васильевич Рахманинов родился 1 апреля 1873 года в Новгородской губернии.

Первые уроки игры на фортепиано и первые музыкальные занятия начались с четырехлетнего возраста и проходили под руководством матери.

В 1882 году семья Рахманиновых переселилась в Петербург, и мальчик был отдан в Петербургскую консерваторию в класс профессора Демянского. В 1885 году семья переехала в Москву. С этим обстоятельством связан был переход Рахманинова в Московскую консерваторию. Здесь его педагогами по классу фортепиано были сначала Н.С. Зверев, а затем А.И. Зилоти. А.С. Аренский и С.И. Танеев обучали его музыкальной теории и композиторской технике. Рахманинов окончил консерваторию в 1892 году с золотой медалью, представив в качестве экзаменационной работы одноактную оперу «Алеко» на сюжет поэмы Пушкина «Цыганы». В том же году эта опера была поставлена в Москве на сцене Большого театра. С нею автор выступил вскоре и как дирижер в Киевском оперном театре.

Забегая вперед, стоит сказать, что Рахманинов проявил себя уже в начале творческого пути и как прекрасный дирижер. В начале композиторской и исполнительской деятельности дирижерское искусство привлекало его: в 1897–1898 годах он служил дирижером в частной («мамонтовской») опере в Москве, а с 1904 по 1906 год занимал такой же пост в Большом театре. Позднее он почти не выступал в этом качестве.

С зимы 1892 года начались публичные выступления Рахманинова как пианиста.

«Приблизительно через год после окончания Рахманиновым консерватории он впервые выступил как солист на „Электрической выставке“ в Москве в 1893 году с симфоническим оркестром под управлением Главача с Концертом d-moll Рубинштейна, — вспоминает М.Е. Букиник. — Помню, что внешнего апломба было немало, но технически концерт был сыгран скорее плохо. Чувствовалось, что Рахманинов не овладел инструментом, и я думаю, что и работал он над этим мало. Выступление было неудачное, в особенности после известных нам тогдашних блестящих дебютов юного Иосифа Левина.

Прошло еще несколько лет. На музыкальном горизонте Москвы появился из-за границы молодой Иосиф Гофман. Никто о нем раньше не слышал ни слова. Его сенсационные выступления поразили не только публику, но и музыкантов, в особенности пианистов. Начали ходить на его концерты не только для художественного наслаждения, но и как на урок. Его туше, краски, педаль, вся техника стали предметом изучения. Наши молодые пианисты преобразились. Засели работать и совершенствоваться. Не лавры Гофмана не давали им спать, а гениальное мастерство взбудоражило их. Умный и талантливый Рахманинов стал горячим поклонником Гофмана и, вероятно, немало воспринял от него. Они стали близкими друзьями. Гофман очень

ценил композиторский талант Рахманинова и любил исполнять его произведения.

Прошло еще немного лет, и Рахманинов предстал перед Москвой в новом виде первоклассного пианиста, правда, пока выступая только со своими собственными сочинениями, но уже уверенным и технически совершенным артистом. Был забыт Гофман, и концерты Рахманинова стали событием для публики и музыкантов».

Уже в те годы игра Рахманинова отличалась яркостью, силой, богатством и полнотой звучания, блеском и остротой ритма, захватывающей и приковывающей внимание выразительностью и властно покоряющей волевой напряженностью.

Первое пятилетие нового века Рахманинов отдает в основном сочинительству. В начале XX века им был создан ряд замечательных по своей глубокой поэтичности, свежести и непосредственности вдохновения произведений различных жанров. В апреле 1902 года он женился на Наталье Александровне Сатиной — родственнице отца.

С 1906 года три зимы Рахманинов проводит в Дрездене, летом возвращаясь домой. Он довольно часто выступает в тот период в Европе как пианист и дирижер.

В 1909 году Рахманинов впервые успешно гастролирует в США. «Выступления Рахманинова в сезоне 1909–1910 года в Америке были очень удачными, — вспоминает Сатина. — Это можно видеть хотя бы из того, что он появлялся в одних и тех же городах по три раза за такой короткий срок. В Нью-Йорке же за эти три месяца он играл восемь раз.

Несмотря на успех и на выгодные контракты, которые ему предлагали американцы, он отказался от них. Тяготясь одиночеством, он не хотел ехать опять так далеко один, без семьи, а брать жену и маленьких еще дочерей в далекое путешествие было, конечно, неудобно. В этих концертах к тому же он уже не нуждался, так как у него было много приглашений в России и в Европе».

В 1910–1911 годы Рахманинов играет в Англии и Германии. С той поры он много концертирует как за рубежом, так и в России.

«Из всех слышанных мною пианистов я ставлю на первое место Рахманинова; его единственного я могу назвать гением, все остальные — не более чем таланты (что, разумеется, также очень много), — пишет Г.М. Коган. — Впервые я услышал его в Киеве в 1913 году. Рахманинову было тогда сорок лет. Он был уже весьма известен как пианист и композитор, однако первым пианистом мира считался в России все же не он, а Гофман; по крайней мере, таково было мнение широкой публики, да и очень многих музыкантов. Хорошо помню, с каким преклонением и восторгом говорил о Гофмане мой учитель музыки, убеждавший меня в несомненном превосходстве своего кумира и над Рахманиновым, и над всеми прочими пианистами.

Концерт Рахманинова произвел на меня громадное впечатление. Я сразу сделался (и навсегда остался) восторженным поклонником его и как) пианиста, и как композитора.

Какой запомнилась мне игра Рахманинова? Что более всего привлекло в ней внимание, чем объяснялось ее „магическое“ действие на слушателей?

Игра эта отличалась от игры остальных слышанных мною пианистов особой властностью. Она отнюдь не шла навстречу слушателю, его ожиданиям, его пониманию исполняемого произведения; наоборот, она шла скорее наперекор этому, резко, жестко противопоставляя ожидаемому!иное толкование, беспощадно навязывая его аудитории. Эту же особенность я наблюдал и у других гениальных исполнителей, например у Шаляпина; она составляет, по-моему, характерное отличие гения от таланта. Но в этом противопоставлении не чувствовалось ничего надуманного, нарочитого. Рахманинов играл так не потому, что стремился исполнять иначе, чем другие, а потому, что такова была его индивидуальность, его художественная натура, потому что он не мог играть иначе. Скрябин провозглашал верховенство воли художника, его

„хочу“; Рахманинов ничего не провозглашал, он просто осуществлял свое „хочу“, подчиняя ему зал». Октябрьская революция застала Рахманинова за переделкой его Первого концерта. Многие тогда считали, что переворот в России временный. Рахманинов же думал, что это конец старой России и что ему, как артисту, ничего другого не остается, как покинуть родину. Он считал, что жизнь без искусства для него бесцельна. Боялся, что с наступившей ломкой искусство, как таковое, быть не может и что всякая артистическая деятельность прекращается в России на многие годы. Поэтому он воспользовался пришедшим неожиданно из Швеции предложением выступить в концерте в Стокгольме. В конце 1917 года он вместе с женой Натальей Александровной и детьми покинул Россию.

В середине января 1918 года Рахманинов с женой и дочерьми отправился через Мальме в Копенгаген. 15 февраля Рахманинов впервые выступил в Копенгагене. Он играл свой Второй концерт с дирижером Хобергом. До конца сезона он выступил в одиннадцати симфонических и камерных концертах. Это дало возможность расплатиться с долгами.

Рахманинов должен был отныне полагаться только на свои руки, готовить большой и разнообразный репертуар из чужих произведений. Как художник, он никогда не умел довольствоваться внешним, средним, посредственным. Не техническое мастерство было целью, которую он перед собой поставил, но совсем другое — совершенство мастера-исполнителя, быть может, еще не достигнутое никем.

1 ноября 1918 года Рахманинов с семьей отплыл из Христиании в Нью-Йорк. Здесь он на долгие годы связал свою концертную деятельность с антрепризой пожилого спокойного Чарлза Эллиса и с фортепиано фирмы Фредерика Стейнвея.

С первых же часов пребывания в Америке музыканта задергали, «заговорили», оглушили, засыпали письмами и телеграммами. При скудном запасе английских слов и полном незнакомстве с повадками оголтелых дельцов, закопошившихся вокруг Рахманинова, положение последнего могло сделаться критическим.

Но тут небо послало ему «ангела» в лице некоей Дагмары Райбер, которая без тени льстивой угодливости предложила Рахманинову свои услуги. Датчанка родом и сама хороший музыкант, она знала несколько языков и, главное, прекрасно разбиралась в обстановке, в которой предстояло жить и работать русскому артисту. Дагмара Райбер была вожатым Рахманинова в Новом Свете, покуда ее не сменил на этом посту Евгений Сомов.

По морям и континентам победно шествовала «испанка», унося с собой миллионы жертв. Заболели Рахманинов и обе девочки. Когда кризис миновал, врач посоветовал композитору длительный отдых, но, едва поднявшись на ноги, больной стал готовиться к первому выступлению.

8 декабря в маленьком городке Провиденс началась концертная страда Рахманинова, продолжавшаяся без перерыва почти двадцать пять лет. Это была эра наиболее ошеломляющего успеха, какого когда-нибудь добивались в Америке иноземные концертанты. Первые же выступления Рахманинова вызвали бурные отклики в печати.

«Человек, способный в такой мере и с такой силой выражать свои чувства, должен, прежде всего, научиться владеть ими в совершенстве, быть их хозяином…

…Он не смотрит на своих слушателей и не игнорирует их. Он просто приказывает им слушать. Ни руками, ни лицом, ни телом он не выражает своего волнения. Он сидит, всецело отдавшись своему труду, он поглощен им, он отдает ему все свои силы, способности».

«…Сам Вудро Вильсон, — восклицал другой рецензент, — не способен облечь себя в маску такого непроницаемого академического бесстрастия!»

С первых же дней Рахманинов интуитивно почувствовал, что теперь, как еще никогда раньше, ему придется защищать себя, свой мир, свою душу от пошлого и праздного

любопытства, доходящего до открытой наглости.

Последний концерт в апреле был дан в пользу «Займа победы» и обставлен с небывалой помпой. Бисировали Хейфиц и Рахманинов. Тут же на эстраде был организован какой-то аукцион. Когда фирма механических фортепиано купила его исполнение до-диез-минорного прелюда за миллион долларов, композитор был сперва ошеломлен, но, поняв суть рекламного трюка, разочаровался. Фирма сделала на своей покупке превосходный бизнес.

Через несколько дней Рахманинов начал готовиться к новому концертному сезону.

Контракт был подписан на двадцать семь симфонических и сорок два камерных концерта.

Аудиторию, показавшуюся Рахманинову в далекие годы «ужасно холодной», словно подменили. В первые годы его концертные фирмы еще тратили огромные деньги на рекламу. Но вскоре надобность в этом отпала. Его узнавали повсюду. Однажды на железнодорожной станции его поразил обыкновенный носильщик.

— Ах, как вы сегодня играли, мистер Рахманинов! — проговорил он.

Не раз случалось, что маленькая продавщица табачного магазина, краснея до ушей, просила разрешения «только пожать его руку».

Окончив сезон, Рахманинов выехал один в Лондон, где не бывал ни разу с начала войны. Но в конце мая 1922 года вся семья съехалась в Дрезден, где уже второй год Рахманиновых дожидались Сатины. Затем Рахманиновы перебирались во Францию.

Здесь в Клерфонтэне композитор впервые почувствовал как бы слабое дуновенье былого приволья, былого покоя. В конце марта 1932 года Рахманиновы переехали в Швейцарию. Они поселились неподалеку от Люцерна. Их будущий дом назвали «Сенар» (Сергей и Наталия Рахманиновы).

Только через семь лет Сергей Васильевич с женой возвратились в США. Рахманиновых часто навещали пианисты Иосиф Гофман, Артур Рубинштейн, дирижер Бакалейников. С последним Рахманинов выступал летом в природном амфитеатре Голливуд-Бул.

Котловина среди лесистых гор сама звучала, как огромная морская раковина. На скамьях, расположенных подковой, разместилось более тридцати тысяч человек. Он играл Второй фортепианный концерт, и огромная масса людей слушала затаив дыхание, словно чуя, что слушать его осталось уже недолго.

Многим навсегда запомнилось выступление Рахманинова в 1940 году в Детройте.

«…Этот 67-летний артист продолжает совершенствоваться и становится живым чудом на земле. Кажется, что он играет и творит с такой же легкостью, как и двадцать лет тому назад, и идет вперед с каждым новым сезоном. Легенда утверждает, что Лист был величайшим пианистом всех времен. Но Лист, как многие это забывают, закончил свою исполнительскую карьеру на 38-м году. Легенда относится к той поре его жизни, когда его мышцы были тверды как сталь и мысли не обременены усталостью долгого пути. Мы присутствуем при рождении более удивительной легенды о потрясающем исполине музыки, который на пороге восьмого десятка способен влить в свои пальцы юношескую силу и подчинить их музыке более высокого уровня, чем тот, которого когда-либо достиг молодой Лист!»

Силы убывали с каждым выступлением, Рахманинов знал это, но упрямо твердил свое: «Отнимите у меня концерты, и я изведусь!» Единственно, чего удалось добиться близким после отъезда из Европы, это короткие, на две-три недели каникулы среди зимы, обычно в январе.

Рахманинов сильно переживал нападение фашистской Германии на СССР. Композитор решил помочь родине в тяжелой борьбе. Он нимало не сомневался в том, что открытое публичное выступление в пользу родной страны вызовет бурю в стане ее врагов. Но он знал также, что есть много колеблющихся, не знающих, с кем идти. К ним в первую очередь он должен прийти на помощь.

Концерт состоялся 1 ноября. Только немногие счастливцы, побывавшие на этом концерте и сохранившие память о нем, с годами поняли, кого мы потеряли вместе с Рахманиновым. Играл ли он в жизни своей когда-нибудь так, как в тот вечер?

После концерта Рахманинова засыпали письмами. Писали колеблющиеся, писали те, кто сами пытались собирать средства на помощь отчизне, благодарили за то, что он открыл им глаза, помог увидеть правду. Как ни пытались хитроумные дельцы убедить музыканта направить собранные средства через американский Красный Крест, он не уступил и переслал их через своего импресарио генеральному консулу СССР в Нью-Йорке.

«…Это единственный путь, — писал он, — каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли за последние несколько месяцев…»

Последний концертный сезон Рахманинова — 1942–1943 годов — начался 12 октября сольным концертом в Детройте. Весь сбор с концерта 7 ноября в Нью-Йорке, в сумме 4046 долларов, Сергей Васильевич, как делал до этого не раз, опять отдал на нужды войны.

После тяжелой болезни Рахманинов скончался в кругу своих близких в Беверли-Хиллз 28 марта 1943 года.

Артур Рубинштейн в связи с кончиной Рахманинова сказал: «Мы потеряли действительно великого мастера, который постоянно служил всем нам источником вдохновения».

ОСКАР НЕДБАЛ
/1874-1930/

Эволюция альтов в симфоническом оркестре XIX века характеризуется возрастающей художественной ролью и постепенным утверждением их как полноправных инструментов. Одним из тех, кто внес значительный вклад в этот процесс, стал чешский музыкант Оскар Недбал. Несмотря на то, что исполнительская деятельность Недбала в качестве альтиста была сравнительно короткой, он оставил яркий след в истории альтового искусства.

Оскар Недбал родился 26 марта 1874 года в городе Табор в Чехии. Когда Оскару было одиннадцать лет, он поступил в Пражскую консерваторию. Здесь он обучался у Ф. Блахи по классу трубы и ударных, у А. Бенневица по классу скрипки и А. Дворжака по классу композиции. Консерваторию Недбал окончил в 1892 году.

Его исполнительская деятельность в качестве альтиста началась в 1891 году в знаменитом Чешском квартете и продолжалась пятнадцать лет, до 1906 года. Тогда Недбал посвящает себя композиторской и дирижерской деятельности.

Чешский квартет уже через несколько лет после своего образования достиг выдающихся результатов и встал в ряд с прославленными ансамблями Европы.

Венгерский скрипач К. Флеш, характеризуя Чешский квартет, писал: «Появление этого квартета было поворотным пунктом в истории квартетной игры. Публика привыкла видеть в таком объединении лишь дополнение к господствующей роли первой скрипки, как это было свойственно прежде всего иоахимовскому квартету… Теперь, наконец, впервые услышали ансамблевую игру четырех равноправных, одинаково чувствующих, стоящих на одинаковой высоте индивидуальностей. Постоянно растущее развитие квартетной игры в наше время нужно отнести за счет этого революционизирующего явления».

Квартет гастролировал с постоянным и большим успехом во многих странах, в том числе и в России. В его репертуаре большое место занимала русская квартетная музыка. Особенно удачно получался у музыкантов квартет С. Танеева. Композитор же в знак признательности к Чешскому квартету посвятил ему свой Четвертый квартет ля минор.

«Наиболее активным звеном квартета, его душой был альтист Оскар Недбал, — пишет СП. Понятовский. — Он играл темпераментно, напористо и увлекал за собой других участников ансамбля. Это придавало квартету особую манеру исполнения — экспрессивную, динамичную, отличающуюся от классического стиля исполнения камерной музыки. Недбал играл на альте тирольского мастера М. Гофриллера, созданном в 1768 году и не принадлежавшем к числу особенно хороших инструментов.

Но альтист извлекал из него такое насыщенное, интенсивное звучание, особенно в сольных альтовых эпизодах, что другим участникам, ансамбля не приходилось уменьшать звук своих инструментов. В такие моменты Недбал обычно поворачивался лицом к публике и играл наизусть. Альт звучал проникновенно и отличался таким „дальнобойным“ тоном, что был хорошо слышим в самых дальних уголках зала».

Особенно выразительно и с подлинным артистизмом играл Недбал соло альта из квартета Сметаны «Из моей жизни». Это произведение квартет с участием Недбала исполнял сотни раз. К. Флеш отмечал: «…Когда Недбал в начале струнного квартета Сметаны брал на себя руководство, то казалось, что действительно впервые слышишь игру на альте». Он называл его «альтистом-великаном».

Критики писали, что звучание альта Недбала отличается «мечтательным звуком валторны, пародическим тоном фагота, силой контрабаса и сладким звучанием скрипки».

Порою в программу концерта, с целью сделать ее более разнообразной, включались и сольные выступления отдельных участников квартета. Выступления Недбала в таком случае пользовались большой популярностью.

Недбал давал и самостоятельные сольные концерты с оркестром. В его репертуар входили Концертная симфония для скрипки и альта Моцарта и партия солирующего альта в «Гарольде» Берлиоза. В 1898 году он выступил с такой программой в Лейпциге, а затем дважды в Праге. Критик Яромир Борецкий писал, что, исполняя партию альта в симфонии Моцарта, Недбал показал такую виртуозность и свободу исполнения, что вполне может соревноваться со скрипкой. Об исполнении «Гарольда» музыкальный журнал «Сигнал» отмечал: «Вряд ли можно себе представить более совершенную интерпретацию! Лишний раз только подтвердилось, что название „король альта“ по праву принадлежит Недбалу».

Оскар Недбал проявил себя во многих сферах музыкального искусства — он был также превосходным пианистом, замечательным дирижером и композитором.

В 1896–1906 годах Недбал дирижировал оркестром Чешской филармонии, с которым гастролировал в Вене (1901) и Лондоне (1902). Как дирижер он отличался темпераментом, тонким чувством формы. В 1906–1919 годах Недбал был дирижером симфонического и оперного оркестров в Вене.

С 1923 года Недбал жил и работал в Братиславе, был директором и главным дирижером оперной труппы, а позднее и антрепренером Словацкого национального театра. Кроме того, Недбал преподавал в Музыкально-драматической академии, читал лекции в университете им. Я.А. Коменского, руководил музыкальными передачами на радио.

Как композитор Недбал сформировался под воздействием Антонина Дворжака. В историю чешского музыкального театра он вошел, главным образом, как автор оперетт и музыкальных пантомим. Так, под влиянием венской оперетты Недбал создал свою популярную оперетту «Польская кровь» (1913).

Умер музыкант 24 декабря 1930 года в Загребе.

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ КУСЕВИЦКИЙ /1874-1951/

Яркий портрет мастера оставил русский виолончелист Г. Пятигорский: «Там, где пребывал Сергей Александрович Кусевицкий, законов не существовало. Все, что препятствовало выполнению его замыслов, сметалось с дороги и становилось бессильным перед его сокрушающей волей к созданию музыкальных монументов… Его энтузиазм и безошибочная интуиция прокладывали путь молодежи, ободряли опытных мастеров, нуждающихся в этом, воспламеняли публику, которая, в свою очередь, вдохновляла его к дальнейшему творчеству… Его видели в ярости и в нежном настроении, в порыве энтузиазма, счастливым, в слезах, но никто не видел его равнодушным. Все вокруг него казалось возвышенным и значительным, каждый его день превращался в праздник. Общение было для него постоянной, жгучей потребностью. Каждое исполнение — фактом исключительно важным. Он обладал магическим даром преображать даже пустяк в настоятельную необходимость, потому что в вопросах искусства для него пустяков не существовало».

Сергей Александрович Кусевицкий родился 14 июля 1874 года в Вышнем Волочке Тверской губернии. Если есть понятие «музыкальная глушь», то Вышний Волочек, родина Сергея Кусевицкого, как нельзя более ему соответствовал. Даже провинциальная Тверь смотрелась оттуда как «столица» губернии. Отец, мелкий ремесленник, передал свою любовь к музыке четырем сыновьям. Уже в двенадцать лет Сергей дирижировал оркестриком, который заполнял антракты в представлениях приезжих губернских звезд из самой Твери(!), и мог играть на всех инструментах, но это выглядело не более чем детская забава и приносило копейки. Отец желал сыну иной участи. Вот почему контакта с родителями у Сергея никогда не было, и в четырнадцать лет он тайно покинул дом с тремя рублями в кармане и отправился в Москву.

В Москве, не имея ни знакомств, ни рекомендательных писем, он прямо с улицы явился к директору консерватории Сафонову и попросил принять его на учебу. Сафонов объяснил мальчику, что учеба уже началась, и он может на что-то рассчитывать только на следующий год. Иначе подошел к делу директор филармонического общества Шестаковский: убедившись в идеальном слухе и безукоризненной музыкальной памяти мальчика, а также отметив его высокий рост, он решил, что из того получится хороший контрабасист.

Контрабасистов хорошего уровня в оркестрах вечно не хватало. Инструмент этот считался вспомогательным, создающим фон своим звучанием, а требовал для овладения собой не меньше усилий, чем божественная скрипка. Вот почему на него находилось немного охотников — толпы устремлялись в скрипичные классы. Да и физических усилий он требовал больше как для игры, так и для переноски. У Кусевицкого же контрабас пошел великолепно. Всего через два года он был принят в московскую частную оперу.

Контрабасисты-виртуозы очень редки, появлялись они раз в полстолетие, так что публика успевала забыть об их существовании. В России до Кусевицкого, кажется, не было ни одного, а в Европе за пятьдесят лет до того был Боттезини, а еще за пятьдесят лет до него — Драгонетти, для которого Бетховен написал специально партии в 5-й и 9-й симфониях. Но их обоих публика недолго видела с контрабасами: оба они вскоре сменили контрабасы на значительно более легкую дирижерскую палочку. Да и Кусевицкий взялся за этот инструмент потому, что у него не было иного выбора: оставив в Вышнем Волочке дирижерскую палочку, он продолжал мечтать о ней.

После шести лет работы в Большом театре Кусевицкий стал концертмейстером группы контрабасов, а в 1902 году ему было присвоено звание солиста императорских театров. Все это

время Кусевицкий много выступал и как солист-инструменталист. О степени его популярности свидетельствуют приглашения принять участие в концертах Шаляпина, Рахманинова, Збруевой, сестер Кристман. И где бы он ни выступал — будь то турне по России или концерты в Праге, Дрездене, Берлине или Лондоне, — всюду его выступления вызывали фурор и сенсацию, заставляя вспомнить о феноменальных мастерах прошлого. Кусевицкий исполнял не только виртуозный контрабасовый репертуар, но также сам сочинял и делал множество переложений различных пьес и даже концертов — Генделя, Моцарта, Сен-Санса. Известный русский критик В. Коломийцов писал: «Кто никогда не слыхал его игры на контрабасе, тот не может себе и представить, какие нежные и легкокрылые звуки извлекает он из столь мало, казалось бы, благодарного инструмента, обыкновенно служащего лишь массивным фундаментом оркестрового ансамбля. Только очень немногие виолончелисты и скрипачи обладают такой красотой тона и так мастерски владеют своими четырьмя струнами».

Работа в Большом театре не вызывала у Кусевицкого удовлетворения. Поэтому после женитьбы на студентке-пианистке филармонического училища Н. Ушковой, совладелице крупной чаеторговой фирмы, артист ушел из оркестра. Осенью 1905 года, выступив в защиту артистов оркестра, он писал: «Мертвящий дух полицейского бюрократизма, проникший в ту область, где, казалось, ему не должно было быть места, в область чистого искусства, обратила артистов в ремесленников, а интеллектуальную работу в подневольный труд рабов». Письмо это, опубликованное в «Русской музыкальной газете», вызвало большой общественный резонанс и вынудило дирекцию театров принять меры по улучшению материального положения артистов оркестра Большого театра.

С 1905 года молодые супруги жили в Берлине. Кусевицкий продолжал активную концертную деятельность. После исполнения виолончельного концерта Сен-Санса в Германии (1905 год) прошли выступления с А. Гольденвейзером в Берлине и Лейпциге (1906 год), с Н. Метнером и А. Казаде-зюсом в Берлине (1907 год). Однако пытливого, ищущего музыканта все менее удовлетворяла концертная деятельность контрабасиста-виртуоза: как художник он давно «вырос» из скудного репертуара.23 января 1908 года состоялся дирижерский дебют Кусевицкого с оркестром Берлинской филармонии, после чего он выступил также в Вене и Лондоне. Первые успехи окрылили молодого дирижера, и супруги окончательно решили посвятить свою жизнь миру музыки. Значительная часть большого состояния Ушковых с согласия отца — мецената-миллионера — была направлена на музыкально-просветительные цели в России. На этом поприще, помимо художественных, проявились незаурядные организаторские и административные способности Кусевицкого, основавшего в 1909 году новое «Российское музыкальное издательство». Основная задача, которую ставило новое нотное издательство, — популяризация творчества молодых русских композиторов. По инициативе Кусевицкого здесь впервые были опубликованы многие сочинения А. Скрябина, И. Стравинского («Петрушка», «Весна священная»), Н. Метнера, С. Прокофьева, С. Рахманинова, Г. Катуара и многих других.

В том же году он собрал в Москве собственный оркестр из 75 музыкантов и начал там же и Петербурге концертные сезоны, исполняя все лучшее, что было известно в мировой музыке. Это было уникальным примером того, как деньги начинают служить искусству. Дохода такая деятельность не приносила. Зато популярность музыканта возросла чрезвычайно.

Одна из характерных черт творческого облика Кусевицкого — обостренное чувство современности, постоянное расширение репертуарных горизонтов. Во многом именно он способствовал успеху произведений Скрябина, с которым их связывала творческая дружба. «Поэму экстаза» и Первую симфонию он исполнял в Лондоне в 1909 году и в следующем сезоне в Берлине, а в России был признан лучшим исполнителем произведений Скрябина. Кульминацией их совместной деятельности явилась премьера «Прометея» в 1911 году.

Кусевицкий был также первым исполнителем Второй симфонии Р. Глиэра (1908 год), поэмы «Аластор» Н. Мясковского (1914 год). Своей широкой концертной и издательской деятельностью музыкант прокладывал дорогу признанию Стравинского и Прокофьева. В 1914 году состоялись премьеры «Весны священной» Стравинского и Первого фортепианного концерта Прокофьева, где Кусевицкий солировал.

После октябрьского переворота музыкант лишился почти всего — были национализированы и экспроприированы его издательство, симфонический оркестр, художественные коллекции, миллионное состояние. И все же, мечтая о будущем России, артист в условиях хаоса и разрухи продолжал творческую работу. Находясь в плену заманчивых лозунгов «искусство в массы», созвучных и его идеалам просветительства, он участвовал в многочисленных «народных концертах» для пролетарской аудитории, учащихся, военнослужащих.

Являясь видной фигурой музыкального мира, Кусевицкий наряду с Метнером, Неждановой, Гольденвейзером, Энгелем участвовал в работе художественного совета при концертном подотделе музыкального отдела Наркомпроса. Входя в различные организационные комиссии, он был одним из инициаторов многих культурно-просветительных начинаний (в том числе по проведению реформы музыкального образования, по авторскому праву, по организации государственного нотного издательства, созданию Государственного симфонического оркестра и др.). Он возглавлял оркестр Московского профсоюза музыкантов, созданный из оставшихся артистов его бывшего оркестра, а затем был направлен в Петроград возглавить Государственный (бывший Придворный) симфонический оркестр и бывшую Мариинскую оперу.

Свой отъезд за рубеж в 1920 году Кусевицкий мотивировал желанием наладить работу зарубежного филиала своего издательства. К тому же необходимо было вести дела и управлять капиталом семьи Ушковых-Кусевицких, оставшимся в зарубежных банках.

Устроив дела в Берлине, Кусевицкий вернулся к активному творчеству. В 1921 году в Париже он вновь создал оркестр, общество «Симфонические концерты Кусевицкого», продолжил издательскую деятельность.

В 1924 году Кусевицкий получил приглашение занять пост главного дирижера Бостонского симфонического оркестра. Очень скоро Бостонский симфонический стал ведущим коллективом сначала Америки, а затем и всего мира.

Переселившись на постоянное жительство в Америку, Кусевицкий не порывал связей с Европой. Так до 1930 года продолжались ежегодные весенние концертные сезоны Кусевицкого в Париже.

Подобно тому, как в России Кусевицкий помогал Прокофьеву и Стравинскому, во Франции и в Америке он всячески стремился стимулировать творчество крупнейших музыкантов современности. Так, например, к пятидесятилетию Бостонского симфонического оркестра, которое отмечалось в 1931 году, по специальному заказу дирижера были созданы произведения Стравинского, Хиндемита, Онеггера, Прокофьева, Руссе-ля, Равеля, Копленда, Гершвина. В 1942 году, вскоре после кончины жены, в ее память дирижер основал Музыкальную ассоциацию (издательство) и Фонд им. Кусевицкой.

Еще в России Кусевицкий проявил себя как крупный музыкально-общественный деятель и талантливый организатор. Само перечисление его начинаний может заставить усомниться в возможности осуществить все это силами одного человека. Причем каждое из этих начинаний оставило глубокий след в музыкальной культуре России, Франции, Соединенных Штатов. Особо следует подчеркнуть, что все идеи и планы, реализованные Сергеем Александровичем в течение жизни, зародились у него в России. Так, в 1911 году Кусевицкий задумал основать в Москве Академию музыки.

Но эту идею удалось осуществить лишь в США тридцать лет спустя. Он основал Беркширский музыкальный центр, который стал своего рода музыкальной Меккой Америки. С 1938 года постоянно проводится летний фестиваль в Тэнглвуде (графство Леннокс, штат Массачусетс), куда съезжается до ста тысяч человек. В 1940 году Кусевицкий основал в Беркшире Тэнглвудскую школу подготовки к выступлениям, где вел со своим помощником, А. Коплендом, класс дирижирования. К работе были привлечены также Хиндемит, Онеггер, Мессиан, Даллапикколо, Б. Мартину.

Во время Второй мировой войны Сергей Александрович возглавил сбор средств в помощь Красной армии, став председателем Комитета помощи России в войне, был президентом музыкальной секции Национального совета Американо-советской дружбы, а в 1946 году занял пост председателя Американо-советского музыкального общества.

Отмечая заслуги Кусевицкого в музыкально-общественной деятельности Франции в 1920–1924 годах, французское правительство наградило его орденом Почетного легиона (1925 год). В США многие университеты присвоили ему почетное звание профессора. Гарвардский университет в1929 году, а Принстонский в 1947 году присвоили ему почетную степень доктора искусств.

Неиссякаемая энергия Кусевицкого поражала многих близко общавшихся с ним музыкантов. В возрасте семидесяти лет в марте 1945 года он за десять дней дал девять концертов. В 1950 году Кусевицкий совершил большую гастрольную поездку в Рио-де-Жанейро, по городам Европы. Сергей Александрович умер 4 июня 1951 года в Бостоне.

МАРГАРИТА ЛОНГ /1874-1966/

Маргарита Лонг родилась 13 ноября 1874 года во французском городе Ним. В раннем детстве девочка просыпалась под звуки фортепиано. Это ее отец, поклонник философа Монтеня, следовал совету философа воспитывать в детях чувство прекрасного, будя их звуками клавира.

Музыка вызывала у девочки чувство нежности и сострадания. «Услышав звуки фортепьяно, я бежала плача к часто болевшей матери: — Мама, я не хочу, чтобы ты умерла».

В 1882 году девочка услышала в старинном городском театре игру французского пианиста Франциска Планте. Она произвела на Маргариту неизгладимое впечатление: «Помню, я задыхалась от восторга — и не только от беглости его пальцев, но и от его речи, блестящей, пылкой, остроумной: он разговаривал с эстрады со слушателями, поясняя свою игру. Я была потрясена».

В том же году в Ниме была основана Академия искусств, в которую вошла и консерватория. Лонг стала очень скоро одной из лучших учениц этого учебного заведения.

Обучала ее сестра, Клэр Лонг, которая была старше на восемь лет. Несмотря на молодость, сестра успела уже пройти основательную школу под руководством немецкого пианиста А. Мажера.

«Отсюда идет, — пишет ученик Маргариты Лонг Пьер Барбизе, — сочетание изумительного legato, свойственного немецкому пианизму, с блеском французской школы; это сочетание явило в лице М. Лонг удивительный и поучительный пример в истории фортепьяно».

Маргарита была непоседлива, но сестра оказалась требовательным педагогом. В десятилетнем возрасте Лонг получила Почетную премию консерватории Нима.

Несмотря на успех, решение о профессии музыканта для Маргариты в семье принято не было. На ее счастье, инспектировать Нимскую консерваторию приехал из Парижа Теодор Дюбуа.

Для инспектора устроили показ лучших молодых музыкантов. Услышав Лонг, Дюбуа сказал: «Она будет большой пианисткой». В тот же день он навестил родителей Маргариты для переговоров. А осенью девочку отправили в Париж, где она блестяще выдержала приемные экзамены в консерваторию.

Вначале она занималась у М. Фисо, не оказавшего сколько-нибудь заметного влияния на развитие пианистки. Лишь с переходом к Антуану Мармонтелю Лонг обрела авторитетного руководителя. Новый педагог ей показал тонкости фортепианного искусства, отшлифовал ее пианизм, придал ему законченную форму.

Лонг жила в Латинском квартале, населенном студентами Сорбонны. Общительная, обаятельная, девушка без труда приспособилась к Парижу. Национальное общество, а также другие парижские концерты познакомили Маргариту с искусством многих крупнейших виртуозов того времени. Анализируя и обобщая многочисленные художественные события, Лонг постепенно находила свое творческое лицо, определяла свое отношение к явлениям жизни и искусства.

Младший курс консерватории Лонг закончила с золотой медалью, а старший — с первой премией. Как лучшую ученицу, ее не раз выпускали в консерваторских концертах. Однако, к удивлению многих, Лонг, вместо того чтобы начать концертную деятельность, обратилась к Мармонтелю с просьбой продолжать с ней занятия. Она была самокритична и призналась в недостатках своего пианизма, ограниченности репертуара.

В течение нескольких лет пианистка шлифовала свой «исполнительский почерк»,

совершенствовала технику, накапливала репертуар. Средства к существованию давали уроки музыки.

В 1903 году Маргариту заметил Камилл Шевийяр. Он оказал молодой пианистке большую честь, пригласив ее выступить в руководимых им концертах. В этих концертах играли лишь признанные, выдающиеся мастера. Выступая у Шевийяра, Лонг быстро выдвинулась в ряды популярных исполнителей. Кроме того, они помогли ей получить много других интересных ангажементов.

«Дух пианистки был выражен ее чувством классики, — писал о Лонг Курт Блаукопф в книге „Великие виртуозы“. — Для нее классический репертуар не явился ограниченным полем виртуоза, а стал личным, интимным».

«Пианистка ни на одну минуту не поступается собственной индивидуальностью… Она охватывает сочинение своим видением. Мы замечаем не столько верную текстологическую передачу, сколько глубокое чувство исполнителя плюс вдохновение творца».

В прессе тех лет много писали и спорили о «французском Бетховене» — Лонг, гибком, лирическом. В 1903 году Лонг сыграла серию пьес Форе: Четвертый и Шестой ноктюрны, Третий вальс-каприс, Шестую баркаролу.

«Я вижу эту элегантную артистку, одетую с утонченным вкусом, в эпоху, когда Шевийяр дирижировал оркестром Ламуре, — писал Кемп. — Как только она усаживалась за фортепьяно с одной ей свойственной непринужденной грацией и раздавались чарующие звуки „Баллады“ Форе, все чувствовали себя растроганными до глубины души.

Многих ли пианистов мог бы я тогда сопоставить с ней по манере игры? Дорогого Рислера, который имел такую же мягкую, бархатную звучность, Ванду Ландовскую… Бланш Сельва… Игнаца Падеревского… Теперь Жан Мари Дарре и Самсон Франсуа — единственные дарят те же эстетические радости…»

Далеко не все Лонг интерпретирует успешно, поэтому уже в молодости она склонна к самоограничению. Ее сила — в интерпретации Шопена, Шумана, некоторых произведений Бетховена и в основном французских композиторов Форе, Франка, а позднее — Равеля, Дебюсси.

В 1906 году Маргарита Лонг вышла замуж за Жозефа де Марлиафа, офицера французской армии. Правда, к тому времени Марлиаф уже оставил военную службу. Он пополнил племя французских музыковедов, активно утверждавших в начале века научное музыкознание.

Лонг счастлива в браке. Ей сопутствуют и артистические успехи. Лонг теперь популярна не только во Франции, но и в Италии, Швейцарии, Бельгии, Германии.

Встречи с пианистами и композиторами этих стран позволили француженке оценить и фортепианные опыты мастеров своей страны.

В 1910 году Марлиаф познакомил жену с Морисом Равелем. «Равель стал первым и единственным композитором, в работе над сочинениями которого Лонг не встретила почти никаких трудностей, — пишет С.М. Хентова. — Пианизм Лонг и характер ее мышления полностью „подошел“ к сочинениям Равеля. Поразительной была легкость воссоздания, органичность и естественность всего, что делала Лонг: казалось, это был тот единственный фортепианный стиль, к интерпретации которого Лонгбыла подготовлена всей предшествующей работой, всеми исканиями и трудностями.

„Долина звонов“, „Альборада“, „Грустные птицы“, „Игра воды“ входили в репертуар, доставляя пианистке минуты редких художественных радостей».

Вместе с тем до начала Первой мировой войны, будучи со времени постановки «Пеллеаса» «дебюссисткой», Лонг так и не включила концертные программы сочинений Дебюсси.

12 августа 1914 года Марлиаф уехал на фронт и погиб. Три года Лонг не подходила к роялю.

Ее состояние все больше внушало тревогу ее друзьям. Лонг подумывала о самоубийстве. Помощь пришла от Шевийяра. Он настоял, чтобы Лонг выступила на концерте для солдат. Композитор же Роже Дюкас написал специально для нее два очень трудных этюда, которые в мае 1917 года Лонг согласилась сыграть в Обществе независимой музыки.

Тогда вновь собрались вместе оставшиеся в живых парижские музыканты: Дебюсси, Флоран Шмитт, Равель…

Лонг вспоминала: «Дебюсси ожидал меня у выхода из зала: „Я хочу прикоснуться к вашим рукам“. А его жена Эмма Дебюсси тотчас же предложила встретиться: „Вы придете к нам завтра обедать“. И ушла, не ожидая ответа. Так звучащее звено прошлого снова связало меня с будущим».

Тяжелобольной Дебюсси поддержал Лонг трудной, но интересной совместной работой.

«Рука не создана висеть в воздухе, — говорил Дебюсси. — Она должна входить в клавиатуру».

«Поработав очень много с Дебюсси, я поняла, насколько важен контакт с клавиатурой, пожалуй, даже нажим, непрерывный, но очень гибкий, глубокий, чуткий…» — говорит Лонг. И далее резюмировала итог памятного лета в Сен-Жан-де-Люсе: «Опыт был потрясающе сильным. Именно это общение дало возможность преодолеть стену, которая отделяла меня от музыки Дебюсси».

Именно тогда в Сен-Жан-де-Люсе пианистка наконец определила для себя сущность музыки Дебюсси, его технические требования, значение исполнительских деталей.

Возвратившись после трехлетнего кризиса к интенсивной концертной деятельности, Маргарита Лонг продолжает пропагандировать сочинения Равеля. Трагические переживания военных лет еще более сблизили ее с композитором. Равель посвятил Лонг Соль-мажорный концерт.

С.М. Хентова пишет: «Жизнь повторялась. Спустя 15 лет после уроков в Сен-Жан-де-Люсе Лонг вновь стала зачинателем традиции, и вновь этому сопутствовали тяжелые испытания. Но в 1932 году все выглядело радостно, празднично. Оба верят в будущее и испытывают огромный подъем творческой энергии. В сущности, Лонг отнюдь не воспринимает концерт в скромных рамках дивертисмента, декларированного композитором: она достаточно хорошо знает склонность Равеля принижать значение своих замыслов. Она не соглашается с музыкантами, упрекающими Равеля в сухости фактуры концерта. Какое заблуждение!

Пианистка играет с блеском, пылом, словно вспоминая яркие детские впечатления провансальских празднеств. Стремительное движение и четкая ритмическая выдержанность чередуются с очарованием лирических эпизодов: побочной партии первой части и особенно всей второй части — шедевра в 108 тактов бесконечной мелодии. Точными и скупыми средствами, в полном соответствии с замыслом композитора, достигает здесь Лонг огромной силы выражения. Абсолютно ровное движение левой руки. Убаюкивающая интимность и спокойствие. А на этом фоне — пение правой руки, интонации, подчеркиваемые и оттеняемые чуть приметными акцентами, дуновением ритмических нюансов. Ничего рассчитанного на эффект, на внешний успех. Все говорит о тончайшем чутье исполнителя, о безупречном вкусе.

Концерт, знаменующий важный этап творчества Равеля, становится вершиной исполнительского искусства Лонг, дает ей возможность выявить лучшие качества своего дарования. В интерпретации концерта еще одну победу одерживает французская исполнительская традиция, развитию которой Лонг посвящает свою жизнь. Эта традиция проявляется здесь в ясности, естественном изяществе, искреннем чувстве, в удивительном мастерстве и точности».

Пианистка сыграла этот концерт впервые весной 1932 года. Оркестром дирижировал сам

Равель. Сразу после этого Лонг и Равель отправились в гастрольную поездку по странам Европы. Концерты в Вене, Бухаресте, Праге, Будапеште, Антверпене, Амстердаме, Варшаве и Львове проходили с большим успехом и способствовали популярности творчества Равеля и вызывали большой интерес к современной французской музыке.

В 1920-е-1930-е годы Лонг вплотную соприкасается и с новыми явлениями французской музыки. Начинается ее творческое общение с композиторами «Шестерки»: А. Онеггером, Д. Мийо, Ж. Ориком, Л. Дюреем, Ф. Пуленком, Ж. Тайфером, которых на определенном этапе объединял отказ от импрессионистской манеры письма и поиски новых путей развития.

Играя новую музыку, Лонг поняла, чем живет и дышит молодое поколение, от которого зависело будущее музыкальной Франции.

Многочисленные концертные поездки известной исполнительницы способствовали популяризации современной французской музыки за рубежом — в Италии, Швейцарии, Чехословакии, Венгрии. За эту деятельность президент Французской республики наградил Лонг орденом Почетного легиона, званием командора и офицера ордена.

А уже в 1850-е годы Лонг получила еще один необычный и трогательный подарок.

Восемь видных французских композиторов, чьи сочинения она не раз играла, написали к ее восьмидесятилетию «Вариации на имя Маргариты Лонг». Приветствуя пианистку, Дариус Мийо сказал: «Маргарита Лонг — артистка, посвятившая себя Франции. Свою любовь Она отдала и современной музыке. Вот почему с чувством благодарности мы сделали этот подарок, вложив в него частицу нашего сердца».

В 1955 году Лонг приехала в Москву и заболела. И все-таки 12 апреля 1955 года в Большом зале Московской консерватории восьмидесятилетняя Лонг сыграла концерт Равеля и Балладу для фортепиано с оркестром Форе. Концерт завершился бурей аплодисментов.

Несмотря на возраст, Лонг не ограничивала круг своих обязанностей. Остались и педагогика, и руководство школой. Она по-прежнему принимала участие в организации конкурсов и различных общественно-музыкальных начинаний.

До последних дней (она умерла 13 февраля 1966 года в Париже) Лонг периодически появлялась на концертной эстраде, играя, по словам французского критика Журдан-Моранж, «со всем очарованием двадцатилетней молодости».

ФРИЦ КРЕЙСЛЕР
/1875-1962/

Оценивая музыкальный мир 30-х годов XX столетия, Рахманинов писал — «Лучшим скрипачом считается Крейслер. За ним идет Яша Хейфец, или рядом с ним».

Создатель совершенно нового, оригинального стиля игры, Крейслер оказал влияние буквально на всех своих современников. Его игре удивлялись, ей подражали, ее изучали, анализируя мельчайшие детали. Перед австрийским скрипачом преклонялись величайшие музыканты.

Фриц Крейслер родился 2 февраля 1875 года в Вене в семье врача. В семье часто музицировали, а по субботам регулярно играли квартеты. Мальчик слушал их не отрываясь, захваченный звуками. При этом он натягивал на коробки из-под сигар шнурки ботинок и имитировал играющих. «Однажды, — рассказывал Крейслер, — когда мне было три с половиной года, я находился рядом с отцом во время исполнения штрейх-квартета Моцарта, который начинается с нот ре — си — бемоль — соль. „Почему ты знаешь, что нужно играть эти три ноты?“ — спросил я унего. Терпеливо взял он лист бумаги, начертил пять линеек и объяснил мне, что означает каждая нота, помещенная на или между той или иной линейкой». В четыре года заполучив настоящую скрипку, Фриц самостоятельно подобрал на ней национальный австрийский гимн. Тогда отец стал давать ему уроки музыки. В 1882 году вундеркинда приняли в Венскую консерваторию в класс Иосифа Гельмесбергера.

Крейслер писал в журнале «Musical Courier» в апреле 1908 года: «По этому поводу друзья преподнесли мне скрипку половинного размера, нежную и мелодичную, очень старой марки. Я не совсем было доволен ею, так как думал, что учась в консерватории мог бы иметь по крайней мере трехчетвертную скрипку…»

Гельмесбергер был хорошим педагогом и дал своему питомцу солидную техническую базу. В первый же год пребывания в консерватории семилетний Фриц впервые выступил публично в концерте певицы Карлотты Патти.

В десятилетнем возрасте Крейслер окончил с золотой медалью Венскую консерваторию. Завершил свое музыкальное образование скрипач в Парижской консерватории, где занимался под руководством Л. Массара — учителя Г. Венявского, завоевав в 1887 году Гран-при. Главную премию Фриц получил, соревнуясь с 40 скрипачами, из которых каждый был старше его на десять и более лет.

По предложению американского менеджера Эдмонда Стентона в 1888–1889 годы Крейслер гастролировал в США вместе с пианистом Морицем Розенталем. 9 января 1888 года Крейслер дебютировал в Бостоне. Это был первый концерт, с которого фактически началась его карьера концертирующего скрипача.

Вернувшись на родину, Крейслер на несколько лет оставил занятия музыкой, долгое время колебался, что выбрать — профессию врача и военного, не решаясь окончательно посвятить себя артистической деятельности. Славу Крейслеру принесли концерты в Берлине в 1899 году, после чего он стал часто гастролировать.

«Путь к славе оказался нелегким, — пишет Л.Н. Раабен. — Своеобразная манера исполнения Крейслера, который играет так „непохоже“ надругих скрипачей, удивляет и настораживает консервативную венскую публику.

Отчаявшись, он даже делает попытку поступить в оркестр Венской королевской оперы, но и туда его не принимают, якобы „из-за отсутствия чувства ритма“.

Известность приходит только после концертов 1899 года. Приехав в Берлин, Крейслер

неожиданно для себя выступил с триумфальным успехом. Сам великий Иоахим в восторге от его свежего и необычного таланта. О Крейслере заговорили как об интереснейшем скрипаче эпохи. В 1900 году его приглашают в Америку, а поездка в мае 1902 года в Англию закрепляет его популярность и в Европе».

В 1902 году музыкант женился на Гарриет Лайз — замечательной, умной, обаятельной, чуткой женщине. Она оставалась его преданнейшим другом всю жизнь, разделяя взгляды мужа и гордясь им.

С начала века и по 1941 год скрипач неоднократно посещал Америку и регулярно ездил по Европе. Когда началась Первая мировая война, супруги Крейслер отдыхали в Швейцарии. Музыкант поспешил в Вену, где его зачислили лейтенантом в действующую армию. В сентябре 1914 года Крейслер был ранен и демобилизовался. Он уехал в Соединенные Штаты.

Особенно широкий размах его исполнительская и композиторская деятельность приняла после Первой мировой войны. В 1923 году Крейслер совершил поездку на Восток, посетив Японию, Корею, Китай. В 1925 году он отправился в Австралию и Новую Зеландию, оттуда в Гонолулу.

Крейслер был ярым антифашистом. Когда Австрия была насильственно присоединена к фашистскому рейху, он перешел во французское подданство. Во время Второй мировой войны Крейслер жил в США. В этот период он продолжал концертировать, хотя годы уже начинали давать о себе знать.

27 апреля 1941 года, переходя улицу в Нью-Йорке, он попал под грузовой автомобиль. К счастью, его организм справился с болезнью, и в 1942 году Крейслер смог вернуться к концертной деятельности. Последние его выступления состоялись в 1949 году. Однако еще долгое время после ухода с эстрады Крейслер был в центре внимания музыкантов мира.

В историю музыки Крейслер вошел не только как исполнитель, но и как оригинальный композитор. Основная часть его творческого наследия — серии миниатюр (около 45 пьес). Среди его больших сочинений 2 смычковых квартета и 2 оперетты «Яблоневый цвет» и «Зизи»; первая сочинена в 1917-м, вторая — в 1932 году.

Неожиданно в феврале 1935 года Крейслер признался, что опубликованные им в 1905–1910 годах «Классические рукописи» — пьесы для скрипки и фортепиано, изданные как обработки сочинений Куперена, Франкера, Пуньяни, Боккерини и других композиторов XVII–XVIII века, в действительности являются его собственными композициями. «Заявление это произвело сенсацию, — пишет И.М. Ямпольский. — Покорив публику изящными и грациозными пьесами, воскресив своими „транскрипциями“ имена мастеров старинной итальянской и французской музыки, Крейслер с веселым простодушием признавался теперь, что пьесы эти написаны им самим. Любители музыки посмеивались, узнав, как ловко были обмануты критики, в течение многих лет не раз отмечавшие удивительную „стильность“ обработок Крейслера, его точное следование тексту „подлинников“. Но, конечно, имя Фрица Крейслера вошло в историю музыки отнюдь не благодаря этой мистификации.

Фриц Крейслер был поэтом звуков и одним из величайших колористов, создавшим свой неповторимый индивидуальный стиль исполнения. Крейслер обогатил скрипичную игру новыми выразительными и техническими приемами, дал новое творческое истолкование многим классическим произведениям. Этим он способствовал формированию современного исполнительского стиля: многое из того, что привлекает нас в игре теперешних мастеров, впервые прозвучало именно у Крейслера. Необычайная певучесть тона, острота и грация в применении динамических оттенков, своеобразное акцентирование, свободное использование рубато, наконец, декламационная приподнятость исполнения — таковы были отличительные черты искусства Крейслера».

В 1937 году в Брюсселе молодой скрипач Давид Ойстрах принимал участие в конкурсе имени Изаи. Тогда он впервые услышал и увидел Крейслера — артиста, вызывавшего у него бесконечное восхищение.

«Еще за несколько дней до концерта Крейслера, — писал Ойстрах из столицы Бельгии, — я слышал самые разноречивые мнения об этом выдающемся скрипаче современности. Некоторые высказывали соображения, что в связи с преклонным возрастом — Крейслеру 62 года — он утратил свой блеск, другие говорили, что это неверно… На меня игра Крейслера произвела незабываемое впечатление. В первую же минуту, при первых звуках его неповторимого смычка, я почувствовал всю необычайную силу и обаяние этого замечательного музыканта. Группа советских скрипачей имела возможность послушать Фрица Крейслера еще до концерта — мы были приглашены на репетицию, которая состоялась во Дворце искусств днем 5 апреля Крейслер производит исключительно благоприятное впечатление не только своей игрой, но и манерой обращения Во время репетиции он часто посматривал на нас, молодых советских музыкантов, словно интересуясь впечатлением, которое производит его игра Репетиция закончилась Мы дружески беседуем с Крейслером. Он подробно расспрашивает нас о советской музыке, о Москве, о том, что мы играли на конкурсе. Крейслер заинтересовался, когда узнал, что Лиза Гилельс исполняла во время третьего тура конкурса концерт Паганини с оркестром.

Оказывается, он написал недавно каденцию к сделанной им обработке концерта Паганини и тут же выразил желание познакомить нас с ней. Каденция еще не издана, а рукописного экземпляра у Крейслера не оказалось. Тогда он решил играть наизусть. Мы снова превратились в слух. Крейслер играл превосходно. Вечером мы опять слушали Крейслера. Концертный зал был переполнен. Никогда я не был свидетелем такого выдающегося успеха скрипача».

Искусство Крейслера-композитора и исполнителя сложилось из слияния венской и французской музыкальных культур, слияния, давшего действительно нечто покоряюще своеобразное.

Раабен пишет: «От французского искусства Крейслер заимствовал многие скрипичные приемы, в частности вибрато. Вибрации он придал чувственную пряность, не характерную для французов. Вибрато, применяемое не только в кантилене, но и в пассажах, стало одним из отличительных признаков его исполнительского стиля Для скрипачей немецкой школы было характерно осторожное отношение к вибрации, которой они пользовались весьма умеренно. И то, что Крейслер стал окрашивать ею не только кантилену, но и подвижную фактуру, противоречило эстетическим канонам академического искусства XIX века…

По штриховым приемам и звукоизвлечению Крейслер отличался от всех скрипачей. Он играл удаленным от подставки смычком, ближе к грифу, короткими, но плотными штрихами; обильно пользовался портаменто, насыщая кантилену „акцентами-вздохами“ или отделяя с помощью портаментирования один звук от другого мягкими цезурами.

Акценты в правой руке часто сопровождались акцентами в левой, путем вибрационного „толчка“. В результате создавалась терпкая, „чувственная“ кантилена мягкого „матового“ тембра».

Еще одну особенность творческой манеры скрипача отмечает К. Флеш: «Во владении смычком Крейслер сознательно разошелся со своими современниками. До него существовал незыблемый принцип: неизменно стремиться использовать всю длину смычка… Принцип этот вряд ли правилен, хотя бы потому, что техническое выполнение „грациозного“ и „изящного“ требует предельного ограничения длины смычка. Так или иначе пример Крейслера показывает, что грациозность и интенсивность не связаны с использованием всего смычка Он применял крайний верхний конец смычка только в исключительных случаях. Крейслер объяснял эту присущую ему особенность смычковой техники тем, что у него „слишком короткие руки“; в то

же время использование нижней части смычка беспокоило его в связи с возможностью в этом случае испортить „эсы“ скрипки. Эта „экономия“ уравновешивалась характерным для него сильным нажимом смычка с акцентировкой, которая в свою очередь регулировалась чрезвычайно напряженной вибрацией».

Пеншерль так описывает свои впечатления от концерта австрийского скрипача: «Крейслер показался мне колоссом. Он вызывал всегда экстраординарное впечатление мощи широким торсом, атлетической шеей метателя тяжестей, лицом с чертами достаточно примечательными, увенчанными густой шевелюрой, подстриженной ежиком.

При лучшем рассмотрении теплота взгляда изменяла то, что по первому взгляду могло показаться суровым.

Пока оркестр играл вступление, он стоял как на карауле — руки по швам, скрипка почти у земли, зацепленная за завиток указательным пальцем левой руки. В момент вступления он поднимал ее, словно кокетничая, в самую последнюю секунду, чтобы поместить на плечо жестом, столь стремительным, что инструмент казался подхваченным подбородком и ключицей».

Крейслер отличался прекрасным чувством юмора. «Однажды, — рассказывает Эльман, — я спросил его: какой из скрипачей, слышанных им, произвел на него самое сильное впечатление? Крейслер ответил не задумываясь: Венявский! Он со слезами на глазах тут же стал ярко описывать его игру, причем так, что и у Эльмана навернулись слезы. Вернувшись домой, Эльман заглянул в словарь Грова и… убедился, что Венявский умер, когда Крейслеру было всего 5 лет!»

Крейслер был очень добр и щедр. Большую часть состояния он роздал на благотворительные цели. Так, после Первой мировой войны он заботился о 43 сиротах своих товарищей-соратников; приехав в Берлин в 1924 году, он пригласил на рождественский праздник 60 самых бедных детей. Явилось 85. «Мои дела идут хорошо!» — воскликнул он, хлопнув в ладоши.

Крейслер не раз бывал и в России, где тесная дружба связывала его со многими русскими музыкантами — Сафоновым, Рахманиновым, Кусевицким, Конюсом и др. Незадолго до смерти маэстро (он умер 29 января 1962 года) в Нью-Йорке его посетил Ойстрах: «У меня было непреодолимое желание увидеть великого артиста, побеседовать с ним. Он уже плохо слышал и плохо видел. Крейслер был растроган, узнав из привезенной мной афиши о том, что в Москве его восьмидесятипятилетний юбилей был отмечен торжественным концертом в консерватории, с программой, целиком состоявшей из его произведений в исполнении студентов моего класса: „Меня забыли. Я уже принадлежу прошлому“, — сказал Крейслер.

Конечно же Крейслер скромничал. Никто его не забыл. Его почти полувековая творческая деятельность оставила глубокий след, войдя в историю скрипичного искусства как „эпоха Крейслера“».

ПАБЛО КАЗАЛЬС
/1876-1973/

Великий ученый Альберт Эйнштейн как-то заметил: «Право, не стоило дожидаться моего мнения, чтобы провозгласить Пабло Касальса крупнейшим художником, так как в этом отношении отзывы всех авторитетных людей единодушны.

Но то, чем я в нем особенно восхищаюсь, — это твердой позицией, занятой им не только по отношению к угнетателям его народа, но также по отношению к оппортунистам, всегда готовым вступить в любые сделки с дьяволом. Он с удивительной проницательностью понял, что миру угрожает большая опасность со стороны тех, кто терпит зло или потворствует ему, нежели от тех, кто совершает его». В истории виолончельного искусства исполнительское творчество Казальса составило целую эпоху. Он оказал огромное влияние и на другие сферы музыкального исполнительства, во многом став примером и для пианистов и для скрипачей.

Пабло Казальс родился 29 декабря 1876 года в Вендрелле. Отец его, органист местной церкви, преподал сыну первые уроки музыки.

По словам Пабло: «Именно он пробудил во мне любовь к музыке своими уроками и своим примером». «Музыка была для меня природной стихией, — признается Казальс, — такой же естественной необходимостью, если угодно, как дыхание. Я правильно пел раньше, чем умел говорить. Когда мне было два или три года, я, чтобы лучше слушать игру отца, садился на пол и прикладывал голову к роялю».

В пять лет мальчик стал петь в церковном хоре, а первыми инструментами, на которых начал учиться играть, были рояль и скрипка. В семилетнем возрасте Пабло уже умел транспонировать любую пьесу. В возрасте восьми лет он даже выступил как скрипач в одном концерте в Вендрелле. Овладел маленький Пабло и органом: «Вскоре я смог замещать моего отца-учителя, когда он бывал болен».

Насколько искусна была его игра, можно судить по следующему случаю. «Однажды, рассказывает Казальс, — выйдя из церкви, я встретил жившего напротив сапожника, ревностного поклонника отца.

— Как я люблю слушать твоего отца! — сказал он мне восторженно.

— Мой отец болен, — ответил я, — это я играл сегодня.

Пораженный, полный энтузиазма, он позвал свою жену.

— Послушай, сегодня играл не Карлэто, а Паулито. — И, расцеловав меня, супружеская чета угостила carquinyolis (сухими пирожными) и vibo (сладким вином)».

Общее образование Пабло получил в деревенской школе. Отец считал, что музыка даст слишком скромные средства к существованию и нужно параллельно заниматься каким-нибудь ремеслом. Спасло настояние матери Она сама направилась с мальчиком в Барселону, когда Пабло шел двенадцатый год. В Барселоне он поступил в Музыкальное училище, где помимо виолончельного класса обучался гармонии и контрапункту у Родереды.

Уже тогда юный музыкант проявлял самостоятельность, логичность творческого мышления и музыкальную интуицию. Он начал пытливо и неустанно искать пути совершенствования виолончельной техники.

«Я хотел, — рассказывал позднее Казальс, — освободить игру на инструменте от какой бы то ни было окоченелости, скованности и от всех условностей. В то время нас заставляли играть жесткой рукой и во время игры держать под мышкой книгу… Я хотел привить движениям моей правой руки полную гибкость и для этой цели, — к удивлению традиционалистов, кричавших караул, — позволял локтю свободную игру, облегчающую и усиливающую движения смычка.

Далее я совершенствовал аппликатуру, положение и движения пальцев левой руки, причем всегда следовал тому, что мне казалось простым и естественным».

Всего три года проучился Казальс в барселонской школе. Чтобы не очень обременять родителей, маленький Пабло подрабатывал на жизнь игрой в струнном трио в кафе. Однажды, прогуливаясь с отцом по улицам Барселоны, Пабло заметил в витрине нотного магазина Сюиты Баха. «Я даже не подозревал об их существовании. Эта находка была величайшим откровением моей жизни. Я был в восторге и сразу же начал разучивать эти сюиты… я разучивал их целых двенадцать лет, прежде чем решился исполнить публично. До меня ни скрипачи, ни виолончелисты никогда не исполняли полностью сюиту или сонату этого гения. Они обычно ограничивались какой-нибудь сарабандой, гавотом или аллемавдой. Я же решил играть эти произведения без единой купюры…»

Вскоре состоялся дебют Казальса в качестве виолончелиста в барселонском «Театре Новинок». Но очень тяжело дался Пабло переходный период возмужания, становления взглядов на жизнь. В 16 лет переживая большой душевный кризис, он едва не покончил жизнь самоубийством, стал религиозным.

В 1894 году Казальс переехал в Мадрид. Здесь его преподавателем по композиции стал Томас Брентон, а по классу камерной музыки — Хесус де Монастерио. О последнем Казальс отзывался с восхищением. Общим образованием мальчика руководил граф де Морфи, испанский гранд, бесконечно влюбленный в своего юного протеже.

Граф заставлял Пабло посещать ежедневно музей «Прадо» с целью расширить его художественный горизонт.

В Мадриде Казальс прожил два с половиной года, успев поработать вторым виолончелистом в оркестре театра «Фоли Мариньи», с заработком 4 франка в неделю.

Затем в Барселоне Пабло удалось получить место преподавателя в городском музыкальном училище.

Работая в столице Каталонии, Пабло совершил первые концертные турне по Испании в составе квартета, где первой скрипкой был бельгиец Матье Крикбом. Так Казальс побывал в Мадриде, Бильбао, Валенсии, в Португалии. В 1898 году в Мадриде музыкант получил приглашение от королевы во дворец. После концерта она вручила Пабло в подарок великолепный браслет с изумрудом и виолончель работы Гальяно.

В 1899 году Казальс уехал в Париж Граф Морфи дал ему рекомендательное письмо к прославленному французскому дирижеру Шарлю Ламуре. 12 ноября 1899 года состоялся дебют Казальса в столице Франции. А спустя два-три года начались его концертные турне.

В 1901 и 1904 годах Казальс совершил поездки в Америку. С 1905 по 1913 год музыкант ежегодно бывал в России, выступая в концертах А.И. Зилоти.

Казальс никогда не мог забыть обстоятельств его первого путешествия в Россию. «Это было в 1905 году, в момент революционного взрыва, потрясшего империю царей.

Я должен был ехать в Москву. Поезд, дойдя до Вильны, — по-моему, это была Вильна, — остановился и дальше не пошел. Все пассажиры сходят. Я находился в зале ожидания и не знал, что делать; в этот момент ко мне подходит какой-то господин. Он рекомендует себя генералом и каким-то крупным начальством в железнодорожной компании. „Вы г-н Пабло Казальс?“ — спрашивает он меня. Получив утвердительный ответ, он продолжает задавать мне вопросы, из коих я понял, что он знает о моей жизни столько же, сколько я сам…» В результа-те генерал предложил Казальсу отвезти его в Петербург в специальном поезде. «Я сразу согласился, тем более, что сразу вспомнил о Зилоти, дирижере одного из оркестров русской столицы.

— Вы были с ним лично знакомы?

— Нет, но мы переписывались…

В Петербурге Зилоти встретил меня очень сердечно. Я не забуду моего первого выступления перед русской публикой. Успех, выпавший на нашу долю, заставил меня и Зилоти организовать ряд концертов, проходивших, ввиду развернувшихся событий, в весьма своеобразной обстановке. Концерты эти давали в великолепной зале Дворянского собрания, освещенной вместо электричества восковыми свечами в связи с всеобщей забастовкой. Мой чемодан заблудился в пути, и я был вынужден появиться на эстраде в простом костюме…»

Первый концерт Казальса в Петербурге состоялся в ноябре 1905 года. Один из крупнейших русских музыкальных критиков того времени, А.В. Оссовский писал: «Благодаря счастливой случайности, вследствие железнодорожной забастовки, Петербургу удалось во втором симфоническом концерте А.И. Зилоти познакомиться с первоклассным виртуозом на виолончели, испанцем Пабло Казальсом. Невзрачный, но симпатичный по внешности, нашей публике совершенно неизвестный, этот артист с первого же вступления своего инструмента в концерте Сен-Санса овладел залом, а с последним аккордом произведения поднялись такие шумные и несмолкаемые овации, какими петербуржцы балуют лишь своих признанных любимцев…

Такого законченного до последнего штриха исполнения отрывков из Бетховенских сюит (сонат) для виолончели solo я не запомню».

У Зилоти Казальс познакомился с многими русскими музыкантами — Кюи, Римским-Корсаковым, Глазуновым, а во время концертов в Москве — с Скрябиным и Рахманиновым.

Вспоминая впоследствии о концертах 1908 года, А. Б. Гольденвейзер писал: «Лучшим виолончелистом в мире и одним из самых удивительных, гениально одаренных артистов, которых мне в жизни приходилось слышать, был знаменитый испанский виолончелист Пабло Казальс… Игра его при предельном виртуозном совершенстве, изумительном благородстве и красоте звука, отличалась необычайной простотой и проникновенностью… Нельзя забыть в его исполнении концертов Гайдна, Сен-Санса, Шумана, Дворжака, Дало и, в особенности, его ни с чем не сравнимое исполнение баховских сюит для виолончели соло, которые до него виолончелисты почти никогда публично не играли. Эти, казалось бы на первый взгляд, сухие произведения под его смычком заискрились жизнью и захватывали не только музыкантов, но и широкую аудиторию слушателей».

Приблизительно к 1906 году относится создание знаменитого трио Корто-Тибо-Казальс. «Сколько путешествий по Европе! Сколько радости мы получали от дружбы и музыки!» — вспоминал Казальс.

В годы Первой мировой войны Казальс жил в Париже, но в 1920 году переселился в Барселону, где организовал собственный симфонический оркестр и выступал в нем как дирижер. Чтобы поиграть с Казальсом и в сопровождении его оркестра, в столицу Каталонии приезжали выдающиеся исполнители разных стран. Казальс всю жизнь был настроен демократически. Он горячо приветствовал установление в Испании в 1931 году республиканского строя. Известие о фашистском путче 18 июля 1936 года застигло Казальса репетирующим Девятую симфонию Бетховена: «Так как я не знаю, когда мы еще встретимся, я предлагаю вам, прежде чем расстаться, исполнить симфонию до конца», — обратился Казальс к оркестру. До последних дней существования республики музыкант оставался в Барселоне.

После падения республики он покинул родину и поселился на юге Франции, в небольшом городке Прад. С тех пор Казальса долгое время не видели на публичных концертных эстрадах. Несмотря ни на какие посулы, он не соглашался прервать свое музыкальное молчание и выступать там, где хозяйничали гитлеровцы.

Светлые надежды принес артисту разгром фашизма в результате Второй мировой войны. Он верил в разум, в человеческое достоинство и потому вновь отдал свою виолончель людям. С

ошеломляющим триумфом проходили его концерты в городах Англии и Франции. У него не было сомнений: теперь страны Запада восстановят свободы, попранные франкистами на его родной земле. И он обращается с призывами к политическим деятелям, общественным организациям, представителям художественной интеллигенции… Увы, все было тщетно. Тогда он публикует следующее заявление: «Мои друзья, высланные из фашистской Испании, делали все возможное, служа делу союзников во время войны. Все же и теперь, после победы в Европе, многие союзные правительства продолжают поддерживать отношения с Франко, хотя его сила базируется на силе фашистского оружия, а его режим вызывает те же ужасы, ради искоренения которых происходила и была выиграна война. Пока остаются эти условия, я не могу из солидарности с моими несчастными соотечественниками, чьи страдания продолжаются и сейчас, играть в какой-либо из подобных стран…»

Это было сказано в 1946 году. И снова замолчала виолончель Казальса. Ему предлагали любые условия и гонорары, но он был непоколебим. Он пережил поистине необоримый искус: в 1950 году мир отмечал двухсотлетие со дня смерти Иоганна Себастьяна Баха. Вся творческая жизнь Казальса прошла, можно сказать, под баховской звездой. Сколько приглашений получил он в ту пору из разных стран, но на все ответил отказом.

И вот тогда многие знаменитые музыканты сами решили поехать в Прад к Казальсу, чтобы организовать там Баховский фестиваль. И это действительно был великолепный праздник, когда рядом с Казальсом играли скрипачи И. Сигети и И. Стерн, пианисты Р. Серкин и Ю. Истомин, виолончелист П. Тортелье, альтист В. Примроз и другие прославленные мастера. Музыкальные встречи в этом городе стали традиционными.

Казальс же замкнулся в Праде, категорически отвергая все предложения о концертах.

Только дважды он нарушил свой зарок. Первый раз — 24 октября 1958 года принял участие в Международном конгрессе, посвященном Дню Объединенных Наций. Он обусловил свое участие опубликованием заявления с призывом к миру, о прекращении ядерных испытаний. Второй раз — в ноябре 1961 года, когда выступил в Белом доме президента США Кеннеди, опять-таки чтобы выразить свое беспокойство за судьбы мира: «Никогда ранее человечество не стояло перед столь критическим моментом, и желание достичь всеобщего мира является общей мечтой. Каждый должен сделать все, что в его силах, чтобы достичь этой цели», — писал он президенту. Его игра поразила присутствующих.

В 1956 году Казальс вместе с женой Мартитой — верным помощником и другом — впервые посетил ее родину и родину своей матери — Пуэрто-Рико. Вскоре чета Казальс поселились в пуэрториканской столице Сан-Хуан, где также были организованы фестивали.

Огромной популярностью пользовались курсы мастерства, проводившиеся Казальсом на протяжении последних десятилетий жизни в Швейцарии (Церматт), Италии (Сиена), Японии, США и других странах.

К великому музыканту приезжали совершенствоваться и консультироваться виолончелисты из разных стран: Г. Суджа, Э. Фейерман, Д. Алсанян, М. Эйзенберг, М. Ростропович, А. Борисяк, Р. Гарбузова, П. Фурнье, П. Тортелье, Б. Грингауз, Л. Парнас, К. Бантинг.

Систематически и дольше других занимался у Казальса его соотечественник, отличный виолончелист Гаспар Кассадо. «Незабываемые впечатления, — вспоминает Кассадо, — оставляла игра Казальса с музыкальной точки зрения. Изучение каждого нового произведения постоянно связывалось у него с методической работой, направленной на воссоздание характера изучаемой музыки. Именно это сделало его непревзойденным виолончелистом… Вспоминаю, как, будучи учеником, я как-то был поставлен в тупик: при изучении на уроках одного из концертов мне показалось, что, наконец, я полностью овладел секретом его исполнения; по прошествии какого-то времени я отправился на концерт маэстро — он играл то же

произведение, но совсем по-иному.

Однажды, находясь в Берлине (1925), я пошел послушать Казальса в концерте, в программе которого была Пятая сюита Баха. Эта непревзойденная интерпретация произвела на меня такое впечатление, что я тут же кинулся к нему, чтобы поздравить, и сказал: „Маэстро, настало время, когда вы должны издать эту сюиту в своей редакции“. — „Неужели ты думаешь, — с грустью ответил он, — что если бы я мог, я бы давно этого не сделал?“ В ту пору я не понял ответа, но теперь, когда стал намного старше, я хорошо понимаю учителя. Многие важные моменты в интерпретации нельзя раз и навсегда зафиксировать, хотя их и необходимо себе представлять. Но в процессе творчества интерпретатора выступает новый фактор: вдохновение, энтузиазм, рожденный мгновением. Можно утверждать, что великий исполнитель является в то же время и импровизатором; он никогда не играет произведение одинаково».

Жизненный путь прославленного музыканта закончился 22 октября 1973 года в Рио-Пиедрас близ Сан-Хуана.

«Музыка, чей чудесный и универсальный язык понятен каждому, должна явиться источником связи между людьми, — говорил Казальс. — Я еще раз призываю своих собратьев-музыкантов во всем мире поставить свое искусство на службу человечеству, способствуя объединению народов».

КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЭРДЕЛИ /1878-1971/

«Ее игра, — писал Александр Константинович Глазунов, — отличается блеском, яркой звучностью, высокохудожественной отделкой… Ксения Александровна является одной из самых талантливых и ярких представительниц новейшей школы игры на арфе».

Ксения Александровна Эрдели родилась 21 февраля 1878 года в Херсонской губернии. Первой ее воспитательницей была уроженка Парижа мадемуазель Эмилия Бюр, которая обучала девочку в числе прочего игре на рояле и пению. Большое влияние на музыкальное развитие Ксении оказал отец Александр Александрович.

«…Отец имел хороший голос, — вспоминала Ксения Александровна. — Еще в годы своего студенчества, в 70-х годах, в Петербурге он участвовал в любительском хоре, впервые организованном тогда Антоном Рубинштейном для симфонических концертов Русского музыкального общества Дома отец пел и один и с нами, детьми. С увлечением исполняли мы с ним трио Даргомыжского „Ночевала тучка золотая“, дуэт Вильбоа „Нелюдимо наше море“. Кроме того, отец мой был недурным скрипачом, и впоследствии, когда я уже довольно хорошо играла на рояле, а брат учился на виолончели, мы, приезжая домой на каникулы, составляли трио. В свободные от хозяйства часы отец часто исполнял с нами трио Бетховена, Мендельсона, Гайдна и других композиторов. Ноты эти я храню как дорогие для меня, священные реликвии».

Когда Ксении минуло одиннадцать лет, мать отвезла ее в Петербург, чтобы поместить в Смольный институт.

«В 1891 году — я училась тогда в третьем классе — совершенно неожиданно произошло событие, повернувшее впоследствии колесо моей судьбы, — пишет в своей книге Эрдели. — В Смольный приехала давать концерт молодая обаятельная женщина, талантливая арфистка Екатерина Адольфовна Кюне. Она очаровала всех воспитанниц своей игрой. Арфу я тогда услышала впервые и была поражена прелестью и своеобразием ее звучания.

Тогда же мы узнали, что было решено восстановить старую традицию и вновь ввести в институте преподавание игры на арфе.

Через несколько дней после этого незабываемого вечера-концерта Е.А. Кюне прибыла в институт и, проэкзаменовав нас, выбрала меня и Е.А. Алымову, правнучку Глафиры Алымовой. Разыскана была старая арфа, та самая арфа, которая изображена на картине Левицкого.

Мои занятия начались на этом старинном инструменте, но в 1893 году была выписана из Парижа, от Эрара, современная арфа с усовершенствованным механизмом, и работа наша пошла полным ходом. Замечательный педагог, Екатерина Адольфовна занима-пась со мной два раза в неделю. Ее исключительная чуткость и внимание, моя любовь к арфе и настойчивостьдали мне возможность довольно скоро овладеть основами игры на этом чудесном музыкальном инструменте.

Я чувствовала, что ни фортепиано, ни вокальное искусство не дадут возможности встать на путь тех самостоятельных творческих исканий и достижений, которые представлялись мне, когда я думала об арфе. Восхищаясь этим инструментом, я была убеждена, что ему предстоит занять почетное место не только в оркестре, но и на концертной эстраде.

Никогда мне не забыть той радости, которая отразилась на милом лице Екатерины Адольфовны, когда она заметила, что всему остальному я предпочитаю ее любимый инструмент В конце концов я решила полностью посвятить себя арфе, инструменту, который впоследствии внес в мою жизнь большие радости и в то же время немало огорчений и потребовал огромного, терпеливого, упорного и настойчивого труда. На традиционном выпускном вечере я в последний

раз отдала дань всем изучавшимся мной в институте музыкальным предметам: я играла на рояле, дирижировала концертом Бортнянского для хора, пела вместе с Фаней Байковой дуэт Рубинштейна „Уже утомившийся день“ и, конечно, исполняла номера на арфе. На следующий день состоялся наш выпуск. В этот день мне довелось в последний раз выступить в качестве регента — я дирижировала хором на традиционном благодарственном молебне в Казанском соборе. Это было в мае 1895 года».

В 1897 году Эрдели уже сама начинает педагогическую работу — ведет класс арфы в Смольном институте. К тому времени относится и первое выступление в симфоническом концерте Русского музыкального общества в Большом зале Петербургской консерватории под управлением В.И. Сафонова.

Как вспоминает Эрдели: «Первые дебюты в оркестре принесли мне много радости и подтолкнули меня к дальнейшему совершенствованию в игре. В следующем сезоне, продолжая занятия с Екатериной Адольфовной, я стала пробовать свои силы и как концертная исполнительница: играла соло, аккомпанировала. Путь к концертной эстраде и первым выступлениям открыли мне творческие встречи с ведущей артисткой Мариинской оперы М.И. Долиной, камерной певицей А Г. Жеребцовой-Андреевой, пианисткой В.В. Тимановой. Как-то раз в одном из концертов мы исполняли с А Г. Жеребцовой-Андреевой романсы Рубинштейна „Блестит роса“ и „Певец“ Сочетание арфы с голосом публика горячо одобрила, и мы имели большой успех. Выступлением в концерте со скрипачкой Гамовецкой завершился мой петербургский сезон 1898/99 года».

В 1899 году Эрдели поступает в оркестр Большого театра. В 1901 году окончилось ее стажерство, и с 1 декабря Ксению утвердили в штате театра как исполнительницу партии первой арфы с окладом в 1800 рублейв год. В общей сложности в оркестре Большого театра она проработала тридцать лет.

После того как Эрдели вышла замуж за офицера Н Н. Энгельгардта, потомка друга М.И. Глинки, ей пришлось переехать в Петербург. Молодожены поселились в казенной квартире мужа — на Кирочной, против Таврического сада. С 1 января 1908 года Эрдели стала помогать Вальтер-Кюне проводить занятия с воспитанницами Смольного института, а в 1911 году она уже сама вела этот класс.

«В Петербурге, куда я переехала из Москвы в конце 1907 года, я уже уверенно и регулярно выступала в концертах как солистка-арфистка, — пишет в своей книге Эрдели. — Много работала я в эти годы над репертуаром. Уже тогда под влиянием Е.А. Вальтер-Кюне у меня возникла мысль переложить ряд фортепианных пьес для арфы. С того времени транскрипции фортепианных пьес начинают играть пусть еще не главную, но уже достаточно значительную роль в моем репертуаре. Сейчас я думаю, что мой протест против арфового репертуара XIX века был, пожалуй, чересчур категоричным, но обновление его, замена эффектных, но малосодержательных чисто арфовых пьес произведениями мировой классики (пусть даже в переложениях) были необходимы».

И во время Первой мировой войны Эрдели продолжает выступать в концертах. До Октябрьской революции с ее творчеством познакомилась публика многих городов нашей родины: Минска, Киева, Орла, Горького, Казани, Костромы, Ярославле, Старого Оскола, Гомеля, Львова, Вильнюса, Риги, Таллина, Тарту, Нальчика, Пятигорска, Ессентуков, Кисловодска, Грозного, Тбилиси, Еревана, Баку.

Она общалась с крупнейшими музыкантами: Никишем, Рахманиновым, Глазуновым, Зилоти, Шаляпиным, Неждановой, Собиновым, Обуховой Высокую оценку таланту арфистки давали Кюи, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Глиэр, посвящавшие ей свои произведения для арфы.

Многим слушателям запомнился концерт Эрдели в Дворянском собрании с оркестром Мариинского театра. Одна из петербургских газет 25 октября 1913 года дала такую оценку этого выступления: «Госпожа Эрдели имела огромный успех, как замечательная арфистка Она исполнила „Хорал с вариациями“ Видора Сочинение Видора особенно интересно тем, что автор не пользуется обычными шаблонными эффектами для арфы, не заполняет произведение пассажами, но умеет вскрыть другие, выдающиеся по красоте свойства этого прекрасного инструмента, создав произведение чрезвычайного интереса г-жа Эрдели — ученица нашей высокоталантливой замечательной виртуозки на арфе г-жи профессора Вальтер-Кюне — сумела целиком выявить весь интерес этого произведения и своей неподражаемой интерпретацией углубила его в высокой степени. Всвоем исполнении г-жа Эрдели обнаружила высокую технику, много вкуса и замечательную музыкальность».

Особенно интенсивной становится творческая деятельность Эрдели после Октябрьской революции. Впервые в истории нашей музыкальной культуры арфистка дает самостоятельные «Вечера арфы». Инструмент, бывший ранее достоянием узкого привилегированного круга, выходит на широкую концертную эстраду. Стремясь демократизировать арфовое искусство, сделать его близким широким массам наших слушателей, Эрдели составляет отечественный арфовый репертуар. По ее инициативе советские композиторы пишут для арфы. Из таких сочинений наиболее значителен концерт Глиэра, созданный в творческом содружестве с Ксенией Александровной и ей же посвященный. Сама Эрдели тоже сочиняла и сделала для арфы огромное количество переложений различных произведений русских классиков, советских и зарубежных композиторов. Особое место в ее репертуаре занимала музыка П.И. Чайковского.

Б.В. Доброхотов, хорошо знавший Ксению Александровну, пишет о ее творчестве: «Венгерка по фамилии и по происхождению, прекрасно говорящая на трех европейских языках, Эрдели — глубоко русский художник. Ей присущи редкая эмоциональность, умение отдавать всю себя любимому делу, большой запас душевных переживаний и, наконец, весьма своеобразная манера исполнения.

Прежде всего — звук, пленительный звук Эрдели. Быть может, впервые в истории певучесть столь последовательно выдвигается ею как основа арфовой техники. В исполнении Эрдели неизменно выявляется мелодическое начало. Мелодию она ищет во всем. Даже стремительный пассаж приобретает для нее смысл только тогда, когда она ощутит в нем скрытую мелодию. Музыка без мелодии — есть и такая — для Эрдели не существует.

Своеобразна и свободна декламационная фразировка Ксении Александровны. Как и певучесть, это также явление глубоко русское. Наконец, само отношение к исполнению на арфе как к выражению чувств русского человека, с широтой его души, впервые проявилось только у Эрдели. В ее исполнительском искусстве есть еще одна, довольно своеобразная черта. Эрдели — удивительный мастер русского музыкального пейзажа. Любит она природу страстно и воспринимает ее всем своим существом, и это восприятие красоты русского пейзажа, его бескрайних полей, рек, лесов ясно чувствуется в исполнении Ксении Александровны. Напомню хотя бы „На тройке“ Чайковского, „Жаворонка“ Глинки — Балакирева, концерт Глиэра.

Что же поражает в исполнении Эрдели, что порой вызывает глубокое волнение, которое невозможно сдержать? Чисто музыкальный эффектили волнение души артистки? Конечно, музыкальный эффект играет большую роль, но у Эрдели он часто подчинен не столько мысли, сколько непосредственной эмоции.

Самое главное — безразличия, холодка, рассудочности у Эрдели никогда нет. В ней все горит. Именно это горение, этот зажигательный темперамент привлекает к ней сердца слушателей. Умение разговаривать со слушателем с помощью своего инструмента — какой это редкий и счастливый дар!

Рисуя портрет музыканта-исполнителя, нельзя не упомянуть еще об одном обстоятельстве. Это — поразительная музыкальная память Эрдели, которая помогает ей так быстро выучивать новые произведения. Просматриваешь ее программы и поражаешься: подчас с интервалами в несколько дней следует цепь концертов с абсолютно различными программами…

Редкая одаренность и восприимчивость сочетаются в Ксении Александровне с поразительной энергией. Всегда она горит, всегда увлечена новыми идеями и проектами, связанными с любимым искусством, и всегда, отбрасывая даже мысль о трудностях и усталости, проводит свои начинания в жизнь…»

О своей гастрольной деятельности Ксения Александровна рассказывала: «Между 1944 и 1952 годами я выступила буквально в сотнях концертов: и в концертных залах Москвы — Большом и Малом, и в бесчисленных рабочих и артистических клубах.

Я неоднократно выступала в эти годы с Н.А. Обуховой, Н.Д. Шпиллер, В.Д. Давыдовой, М.Д. Александровичем. Говоря о новизне программ, упомяну о любопытном опыте исполнения в 1944 году третьей части концерта Глиэра с сопровождением духового оркестра (в инструментовке Калинковича).

Вершиной многолетних творческих исканий явился концерт 8 января 1949 года, целиком посвященный произведениям моего любимого композитора — Чайковского».

С 1900 года Эрдели преподавала в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, Смольном институте, Петербургской консерватории и в основном в Московской консерватории. Путь Эрдели-педагога продолжался почти три четверти века!

За годы педагогической работы Эрдели воспитала целую плеяду советских арфистов и создала для молодого поколения обширный педагогический репертуар.

Ксения Александровна — основоположник советской школы игры на арфе. Ее ученица Ольга Эрдели — первая советская арфистка, получившая звание лауреата Международного конкурса на фестивале молодежи и студентов в Будапеште в 1949 году.

Выдающаяся советская арфистка Вера Дулова также начала артистический путь под руководством Эрдели. В числе воспитанников Ксении Александровны много других отличных арфистов, например, лауреат Международного фестиваля музыки латиноамериканских стран Татьяна Тауэр, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей Элеонора Кузьмичева и другие.

До самого последнего дня Ксения Александровна не прекращала преподавательской деятельности. В 1968 году, за три года до смерти, она выпустила великолепную книгу «Арфа в моей жизни».

ВАНДА ЛАНДОВСКА
/1879-1959/

Имя Ванды Ландовской было овеяно легендами еще при жизни. Она стояла у самых истоков возрождения старинной музыки и клавесина.

«Чем больше я живу произведением и проникаюсь его смыслом, тем больше новых красот я в нем открываю, — писала Ландовска. — Затем я развиваю и углубляю мою интерпретацию. Я чувствую, как погружаюсь в эти всепоглощающие волны, как они уносят меня. Главное значение имеет не успешное исполнение пьесы, но та страстная и упорная борьба, настойчивость перед лицом каждой трудности, которая всегда приносит обновленную радость».

Ванда Ландовска родилась в Варшаве 5 июля 1879 года. Музыкой она начала заниматься уже с четырехлетнего возраста. «Моим первым учителем, — вспоминала Ландовска, — был добродушный молодой человек. Он разрешал мне бегло просматривать музыку, которая доставляла мне удовольствие. Но что меня действительно восхищало и очаровывало — так это музыка старых времен. Дома, в Варшаве, жизнь в 80-е годы протекала спокойно и скромно. Но однажды будничная монотонность была нарушена анонсом о приезде пианистки, ученицы Листа…

Она сразу, не объявив названия, начала играть пьесу, которую я не знала. Ее ритм и мелодический рисунок поразили меня. Благородство мелодии напомнило мне какой-то известный танец… Закончив, исполнительница встала и объявила: „Это — 'Тамбурин' Рамо“. С тех пор я всегда играю этот „Тамбурин“. Я вспоминаю то наслаждение, которое я испытала, впервые услышав его много лет назад».

То была знаменитая Софи Монтер — любимая ученица Листа, которая с успехом гастролировала в то время во многих странах Европы.

Довольно скоро девочка уже начала брать уроки у известных варшавских музыкантов Яна Клечиньского и Александра Михаловского. В семнадцать лет Ванда едет в Берлин, где начинает заниматься композицией и контрапунктом у Генриха Урбана, а также берет уроки фортепиано у Морица Мошковского и некоторых других музыкантов. Именно в Берлине Ландовска впервые услышала «Рождественскую ораторию» Баха, которая произвела на нее неизгладимое впечатление.

В 1900 году Ландовска поселилась в Париже. Этот первый парижский период ее жизни длился до 1913 года. За несколько лет клавесинистка приобрела авторитет в парижских музыкальных кругах. Альберт Швейцер, автор книги о Бахе 1905 года, высоко оценил искусство Ванды: «Кто раз слышал, как Ванда Ландовска играет Итальянский концерт (Баха. — Прим. авт.) на чудесном плейелевском клавесине, украшающем ее музыкальную комнату, тому трудно представить себе, что его можно сыграть и на современном рояле».

Клавесин, упомянутый Швейцером, изготовила по заказу Ландовской крупнейшая парижская фабрика музыкальных инструментов «Плейель». Но первые инструменты клавесинистку не удовлетворили.

«Для того чтобы выбрать наилучшее сочетание регистров и наиболее удобно расположить их, — пишет А. Майкапар, — В. Ландовска вместе с техническим руководителем фирмы „Плейель“ посетила один из крупнейших европейских музеев музыкальных инструментов в Кельне. Изготовление нового инструмента заняло несколько лет: только в 1912 году Ландовска продемонстрировала новый большой концертный клавесин на баховском фестивале в Бреслау (ныне Вроцлав, Польша).

В отличие от первого клавесина новый инструмент имел так называемый

шестнадцатифутовый регистр, то есть ряд струн, настроенных на октаву ниже обычного. На крышке нового инструмента помещена была табличка с надписью: „Нижний регистр, так называемый шестнадцатифутовый, был добавлен в клавесинах 'Плейель' начиная с 1912 года по просьбе и согласно советам Ванды Ландовской“».

Звучание этого замечательного инструмента впоследствии было зафиксировано на многих грампластинках Ландовской, в частности на нем целиком записан «Хорошо темперированный клавир Баха».

В те годы концертная деятельность Ландовской приобретает все более широкий размах. Молодая пианистка и клавесинистка совершает ряд успешных турне по странам Европы. Трижды она побывала в России — в 1907, 1909 и 1913 годах. После первых гастролей А. Оссовский писал: «Артистка с головы до ног, художница, прямо влюбленная в красоту былого искусства и умеющая заражать этой любовью всякого чуткого слушателя. Для этого ей дан природой темперамент проповедника…»

В свой первый приезд в Россию клавесинистка посетила в Ясной Поляне Л.Н. Толстого. Секретарь Толстого Н. Гусев записал в дневнике 23 декабря 1907 года: «Играет Ванда Ландовска на привезенном с собой инструменте — клавесине и на фортепиано. Из всего, что она играла, Льву Николаевичу более всего понравились старинные французские народные танцы и восточные народные песни (…). Уходя спать, Лев Николаевич на прощанье сказал Ландовской (по-французски): „Я вас благодарю не только за удовольствие, которое мне доставила ваша музыка, но и за подтверждение моих взглядов на искусство“. Игра Ландовской с технической стороны безукоризненна».

Значительнейшим событием для Ландовской стал выход в 1909 году книги «Старинная музыка», написанной ею вместе с мужем Анри Лью. Д. Ресто свидетельствует, что книга «произвела подлинную сенсацию в музыкальном мире».

После того как в 1909 году директором Высшей музыкальной школы в Берлине стал Герман Кречмар, он обратился к Ландовской с предложением организовать в школе класс старинной музыки и клавесина. Артистка с радостью приняла предложение, и в 1913 году класс был открыт. Но начавшаяся вскоре Первая мировая война не позволила развернуться ей на новом поприще.

Сразу после войны Ландовска возвращается в столицу Франции и принимает приглашение вести класс фортепиано в Высшей музыкальной школе. А в 1925 году клавесинистка открывает свою Школу старинной музыки, где со временем воспитает многих отличных исполнителей. Вместе с тем Ландовска не перестает концертировать. Так Ландовска часто и с большим успехом исполняет произведения Моцарта, создавая собственные каденции ко многим его фортепианным концертам. Важным событием в жизни Ландовской явилась встреча в 1922 году во время гастролей в Испании с выдающимся испанским композитором Мануэлем де Фальей.

Проявив большой интерес к звучанию клавесина, Фалья ввел его в свою партитуру. На премьере оперы 25 июня 1923 года партию клавесина исполнила, конечно, Ландовска. Еще через три года этот композитор написал концерт для клавесина и камерного ансамбля, посвященный Ландовской, которая и стала его первой исполнительницей 5 ноября 1926 года в зале Барселонского общества камерной музыки. В следующем году Ландовска с огромным успехом исполнила этот концерт в Париже, а затем в Бостоне и Нью-Йорке и в Филадельфии.

После М. де Фальи и другие композиторы стали писать произведения для клавесина. Так искусство Ландовской вдохновило на создание клавесинного концерта одного из крупнейших французских композиторов XX столетия Ф. Пуленка. Он вспоминал: «…Я встретился с Вандой Ландовской. Она исполняла клавесинную партию в „Балаганчике“ де Фальи. Это был первый случай введения клавесина в современный оркестр. Я был очарован и произведением, и Вандой.

„Напишите концерт для меня“, — сказала она.

Я обещал ей попытаться. Моя неожиданная встреча с Ландовской оказалась значительнейшим событием в моей творческой карьере».

Пуленк подарил в 1929 году Ландовской «Пасторальный концерт» для клавесина с оркестром. В том же году Ландовска сыграла его в Париже с оркестром под управлением П. Мойте.

В 1930-е годы Ландовска опубликовала много специальных статей в различных журналах, а также много сил отдавала педагогической деятельности. Среди ее учеников можно назвать выдающихся клавесинистов — Ральфа Керкпатрика, Эту Харрик-Шнейдер.

Однако, как и прежде, клавесинистка главное внимание уделяла исполнительской деятельности, пик которой приходится на начало Второй мировой войны. Но победная поступь фашизма по Европе заставила Ландовску покинуть Париж.

В феврале 1942 года состоялся первый концерт клавесинистки в Нью-Йорке. Как обычно перед своими концертами, Ландовска, следуя установленной ею традиции, опубликовала в нью-йоркских газетах специальные статьи, посвященные исполняемой музыке.

Крупным художественным достижением Ландовской в 1950-е годы явилась запись «Хорошо темперированного клавира» — одного из любимых ее композиторов Баха.

Ванда Ландовска: «Оскар Би написал однажды: „Ландовска играет старинных мастеров так, словно Бетховена никогда не существовало“.

Подобное свидетельство почтения всегда мне льстило, но я никогда не принимала его слишком всерьез. Меня раздражает, когда я слышу: „Если бы Бах или Моцарт могли слышать вас, как они были бы счастливы!“ Тут же вспоминается, как Шопен однажды спросил Листа, только что сыгравшего одни из шопеновских ноктюрнов: „Чья эта пьеса?“

Ни разу в ходе работы я не говорила себе: „Это должно было в то время звучать так-то“.

Почему? Да потому, что я уверена: то, что я делаю в области красочности, регистровки и т. д., очень далеко от исторической правды. Пуристам, твердящим мне: „Это делалось таким-то образом, вы должны с этим считаться“ и т. д., я отвечаю: „Оставьте меня в покое. Критикуйте сколько вам угодно, но не кричите. Мне нужны покой, тишина и лишь те зерна иронии и скепсиса, которые необходимы для научного исследования, как соль для пищи“.

Я никогда не старалась буквально воспроизвести то, что делали старые мастера. Я изучаю, я скрупулезно исследую, я люблю, и я воссоздаю.

Средства не имеют значения. Вслед за иезуитами я повторяю: „Результат оправдывает средства“. Когда я вырабатываю, например, регистров-ку, то ищу ту, что кажется мне логичной, красивой и наиболее полно выявляющей баховскую просодию путем смены регистров в должных местах. Я сознаю, что расположение регистров на клавесинах баховского времени некоторым образом отличалось от их диспозиции на моем „Плейеле“. Но меня мало беспокоит, если для того, чтобы добиться желаемого эффекта, я использую не точно те же средства, которые были в распоряжении Баха».

Запись «Хорошо темперированного клавира» Баха стала одной из последних работ выдающейся клавесинистки. Ванда Ландовска скончалась 16 августа 1959 года.

И сегодня, по прошествии нескольких десятков лет, ни один исследователь проблем интерпретации клавесинной музыки не может пройти мимо работ Ландовской, ни один исполнитель не обойдет вниманием записи ее исполнения.

НИКОЛАЙ КАРЛОВИЧ МЕТНЕР /1880-1951/

Метнер необычное явление в русской музыке, не имеющее связи ни с ее прошлым, ни с настоящим. Художник самобытной индивидуальности, замечательный композитор, пианист и педагог, Метнер не примыкал ни к одному из музыкальных стилей, характерных для первой половины XX века.

Николай Карлович Метнер родился в Москве 5 января 1880 года, в семье, богатой художественными традициями: мать происходила из знаменитого музыкального рода Гедике. Один брат — Эмилий был философом, литератором, музыкальным критиком, а другой — Александр — скрипачом и дирижером.

Федор Карлович Гедике — брат Александры Карловны подготовил Метнера к поступлению в Московскую консерваторию. Здесь на младшем отделении Николай учился у А.И. Галли, а, перейдя на старшее, — занимался у П.А Пабста, ученика Листа. Пабст был прекрасным музыкантом и выдающимся пианистом. С его внезапной смертью эти занятия оборвались, и последние три консерваторских года Метнер учился у В.И. Сафонова.

Окончив в 1900 году Московскую консерваторию по специальности фортепиано с Малой золотой медалью, Метнер вскоре обратил на себя внимание как талантливый, технически сильный пианист и интересный, вдумчивый музыкант.

Устное предание сохранило два рассказа, характеризующиеисполнительское искусство Николая Карловича уже в это время. Сам Сафонов заявил однажды, что Метнеру за его игру следовало бы присудить Бриллиантовую медаль, если бы таковые существовали. Выступление Метнера на открытом консерваторском ученическом вечере произвело также большое впечатление на знаменитого пианиста Иосифа Гофмана, который восхитился не только игрой, но и огромной выдержкой, волевой собранностью юного артиста, исполнившего, что называется, «с налета» «Исламея» Балакирева.

Скоро наряду с концертами Рахманинова и Скрябина авторские концерты Метнера явились событиями музыкальной жизни как в России, так и за рубежом Писательница М. Шагинян вспоминала, что эти вечера были для слушателей праздникомМетнеровский пианизм при всем своем техническом совершенстве и звуковом мастерстве не отличался особым виртуозным блеском. До отъезда за границу, когда условия жизни заставили его расширить концертную деятельность, Метнер выступал редко, рассматривая эти свои выступления как своего рода отчеты перед публикой в новых творческих достижениях.

Метнер не любил выступать в больших помещениях перед многочисленной публикой, предпочитая концертные залы камерного типа. Тяготение к камерности, интимности было вообще характерно для Метнера. В ответном письме брату Эмилию он писал:

«Если мое искусство „интимно“, как ты часто говоришь, то этому так и быть надо! Искусство зарождается всегда интимно, и если ему суждено возродиться, то оно должноснова стать интимным… Напоминать об этом людям я и считаю своей обязанностью. И в этом я тверд и железен, как и полагается быть сыну века.»

Сафонов прочил своему ученику блестящую пианистическую карьеру, от которой, однако, Николай Карлович временно отклонился, предпочтя заняться композицией.

Будучи сам выдающимся пианистом, он полнее и ярче всего проявил себя в области фортепианной музыки. Из шестидесяти одного опубликованного им опуса почти две трети написаны для фортепиано.

В 1909–1910 годах Метнер был профессором Московской консерватории по классу

фортепиано. В 1911 году он ушел из консерватории, некоторое время жил в селе Траханееве, в имении друзей. Там композитор нашел необходимое уединение. Однако в 1913 году ему пришлось снова вернуться в Москву. Того требовали и работа в Российском музыкальном издательстве, и необходимые для семейного бюджета частные уроки Метнер с женой и старшим братом Эмилием поселился в Саввинском переулке на Девичьем поле, тогда московской окраине. С 1915 по 1919 год Метнер опять преподавал в консерватории.

Среди его учеников — многие известные впоследствии музыканты А. Шацкес, Н. Штембер, Б. Хайкин. Советами Метнера пользовались В. Софроницкий, Л. Оборин.

А композитору было что сказать своим ученикам. Ведь Метнер был величайшим мастером владения средствами полифонии. Целью его стремлений было «слияние контрапунктического стиля с гармоническим», высшим образцом которого находил он творчество Моцарта.

Внешняя чувственная сторона звучания, звуковая краска как таковая мало интересовала Метнера. Для него главным в музыке являлась логика выражения мысли.

Как пишет П.И. Васильев: «Подобно Шопену, Метнер органически связан с фортепиано. Из него извлекал он свои особые, „метнеровские“ мелодии и гармонии.

В фортепианной клавиатуре, знакомой ему с шестилетнего возраста, композитор услыхал новые сочетания звуков и расширил возможности инструмента, вдохнув в него оркестровую мощь и красочность.

Помимо творческого дара Метнер, как уже было отмечено выше, обладал еще исключительным исполнительским талантом. Все свои сочинения он замечательно интерпретировал, воссоздавая каждый раз перед слушателями вновь свои творческие замыслы, осуществленные в сонатах, сказках и концертах, восстанавливая их первичные образы. Его игра отличалась предельной и, я бы сказал, вдохновенной точностью звукового рисунка. Все элементы музыкальной ткани: мелодия, гармония, ритм, динамика, в соотношении и выявлении частей сочинения, — все вместе образовывало согласно звучащий строй, имя которому — музыка.

Не случайно Метнер однажды сказал: „Красота — всегда точность“. В изложении своих сочинений и при их исполнении он был, повторяю, точен. Это как будто простое и будничное слово. Однако оно таит в себе весьма объемное, многозначащее содержание, имеющее непосредственное отношение к красоте. В беседах Метнер неоднократно обращал внимание своих учеников на то, что „фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк“. То есть пианист, подобно цирковым артистам, в. совершенстве владеющий своим телом, должен в совершенстве управлять и распоряжаться движениями своих пальцев и рук. Они должны безотказно повиноваться исполнительской воле художника. Метнер говорил, что „недостаточно иметь фортепианную технику“, что нужно приобретать „умение владеть ею при всевозможных обстоятельствах“, что „в этом умении кроется весь смысл техники“.

Само слово „техника“, в применении к фортепианной игре, он очень не любил, считая, что оно совсем не объясняет и не выражает того сложного психологического процесса, который лежит в основе игры на фортепиано».

В 1919 году Метнер потерял московскую квартиру и, следовательно, возможность работать в Москве, вынужденно жил в дачном поселке. К этому времени распалась дотоле сплоченная семья Метнеров: умерли мать и отец, на фронте погиб старший брат (Карл), другой (Эмилий) в 1914 году перебрался в Германию, а после начала войны был интернирован в Швейцарию.

Не имея работы, постоянного жилья, лишившись близких, Метнер решил в 1921 году уехать в Германию. В сезон 1921–1922 годов он дал три концерта (в Берлине и Лейпциге), а в следующем сезоне выступил в Польше (в Варшаве и Лодзи). В программы концертов входили в основном сочинения самого пианиста, кроме того, он несколько раз сыграл Четвертый

фортепианный концерт Бетховена.

В 1924 году, после посещения Швейцарии и Италии, Метнеры осели во Франции, в местечке Эрки в Бретани. Оттуда композитор выехал на концерты в США. Этим первым турне он обязан заботам Рахманинова. По соглашению с фирмой «Стейнвей» Николай Карлович должен был играть с лучшими симфоническими оркестрами в разных городах.

В поездке он выступал с необычной для него интенсивностью: с конца октября 1924 года до середины марта 1925 года он дал 17 концертов. В сольных программах, кроме своих сочинений, Метнер играл сонаты Скарлатти и Бетховена, Фантазию Шопена, пьесы Листа, а также выступал с певицей, исполнявшей его романсы и песни. Эта поездка позволила обеспечить семью. Вернувшись во Францию, Метнеры поселились в местечке Фонтен-д'Иветт в 30 километрах от Парижа.

Рахманинов несмотря на свои проблемы постоянно заботился о Метнере. Он постарался вдохнуть былую веру в старого друга и сумел с присущим ему тактом поддержать Николая Карловича материально.

Метнеры жили по соседству в Монморанси. В Клерфонтэне впервые прозвучал посвященный Рахманинову Второй концерт Метнера для фортепиано. Аккомпанировал Юлий Конюс. Всех слушавших взволновала великолепная темпераментная токката.

В феврале 1927 года композитор поехал на концерты в Россию. Его выступления в Москве, Ленинграде, Одессе, Киеве, Харькове доставили радость не только слушателям, но и самому концертанту. Он уезжал из России с надеждой вскоре вернуться обратно и показать здесь сочинения последних лет. Однако помешали иные гастрольные планы. В 1928 году по приглашению певицы Т. Макушиной Метнер совершил поездку в Лондон. В 1929–1930 годах композитор вновь совершил турне по США и Канаде, затем дал концерты в Англии. Со временем его начали утомлять бесконечные странствия и переезды.

Все усиливающееся с годами чувство одиночества, чуждости всему, чем определялись не только пути развития музыкального искусства в XX веке, но и весь строй современного мира, заставляло Метнера отгораживаться от окружающего, оберегая чистоту дорогих ему духовных ценностей и идеалов.

В 1935 году в Париже выходит книга композитора «Муза и мода». Высказываемые в ней мысли и суждения являются итогом длительных, сосредоточенных размышлений, волновавших Метнера на протяжении всей его сознательной жизни.

В конце 1935 года Метнер обосновался в Англии, в небольшом домике в северной части Лондона. Он выступал с концертами еще два сезона в 1935–1937 годах, после чего сосредоточился на композиторской работе. Если и выступал, то только со своими сочинениями. В 1942 году Николай Карлович перенес инфаркт, приковавший его на два месяца к постели.

Находясь за рубежом, Метнер продолжал считать себя русским музыкантом и заявлял: «Эмигрантом по существу никогда не был и не стану». Глубоко потрясло его нападение гитлеровской Германии на СССР: «…Москва переживается мною, как будто я нахожусь там, а не здесь» (из письма к И.Э. и Э.Д. Пренам от 27 октября 1941 года). 5 июня 1944 года Метнер выступил в концерте в пользу Объединенного комитета помощи Советскому Союзу в Лондоне, где его музыка прозвучала рядом с сочинениями Глинки, Чайковского, Шостаковича Николай Карлович умер в Лондоне 13 ноября 1951 года.

Метнер во время занятий композицией или игрой на фортепиано обычно вел краткие записи. Вот некоторые из них, дающие возможность заглянуть в творческую лабораторию мастера: «Рассудок — лакей духа, которого следует держать в подчинении, чтобы он не забрал себе слишком много воли». «Необходимо научиться записывать мысли, записывать на все лады. Записывать ежедневно, хоть полчаса в день». «Не думать о печати!» «Верить в свою тему

вообще!» «Не преследовать себя, а лишь наблюдать за собой. Помнить, что при расстройстве не следует созерцать свое расстройство, ибо человек неизменно приобщается созерцаемому». «Помнить, что мысль управляется мозгом, который хотя и состоит на службе у духа, но все же сам не дух, а плоть, и потому так же требует регулярного отдыха, как руки и ноги». «Чаще отдыхать!

Воображать! Представлять вещь (как во сне) в завершенном виде, как бы уже написанной или исполненной. Воображать! Вылезать воображением из всего окружающего, обыденного, раз оно не располагает к творческой работе…»

ЯН КУБЕЛИК
/1880-1940/

В пору блистательного расцвета таланта Кубелика называли «Чародей скрипки», «чешский Паганини».

Ян Кубелик родился в Михле близ Праги 5 июля 1880 года. Его отец Йозеф-Матвей в качестве оркестрового скрипача играл в различного рода ансамблях на танцевальных площадках и в гостиничных барах. Он рано стал приучать мальчика к музыке: Яну купили скрипку, когда ему исполнилось всего 4 года. Мальчик быстро пристрастился к занятиям. Довольно скоро соседи начали говорить, что он играет, как знаменитый чешский скрипач Ондржичек.

Однажды в ансамбль, в котором играл отец Кубелика, не явился кларнетист. Его партию уверенно сыграл на скрипке Ян. Талант мальчика был очевиден. В 1892 году Кубелик предстал перед консерваторской комиссией и сыграл Седьмой концерт Берио.

Его исполнение понравилось. Но комиссию смутили его внешние данные: юный музыкант был очень мал и тщедушен. Яну порекомендовали позаниматься еще год под руководством Отакара Шевчика.

Шевчик преподавал в Пражской консерватории всего один год. Дебютант-педагог сразу стал давать Яну трудные пьесы для разработки техники. Уже в 15 лет Кубелик выучил Третий концерт Сен-Санса и с блеском его исполнил.

Как пишет Л.Н. Раабен: «Увлеченный виртуозными данными юноши Щевчик все же воспитывал его односторонне». «Он превзойдет Паганини», — сказал как-то Шевчик отцу, а когда в 18 лет Ян попросил у учителя концерт Бетховена, то вместо него получил концерт fismoll Венявского. Впрочем, на выпускном экзамене он сыграл Концерт Брамса, и о нем после экзамена заговорили все пражские газеты. Для усовершенствования мастерства его оставили при консерватории еще на два года.

Шевчик буквально боготворил Яна. По воспоминаниям Карела Мора-веца, соученика Яна, талант юноши был необычайным. Однажды Ян забыл, что Шевчик задал ему выучить к следующему уроку Каприс Паганини. Оставалось всего 2 часа до урока, когда он, спохватившись, взялся за ноты. И все же на уроке Кубелик сыграл Каприс блестяще и наизусть. Обращаясь к другим ученикам, Шевчик сказал назидательно: «Вот видите, что получается, когда человек примерно работает!»

В 1897 году Кубелик завершил обучение у Шевчика. Решающую роль сыграло его выступление в Вене на второстепенном концерте в честь съезда велосипедистов.

Кубелик сыграл Концерт Паганини с таким блеском, что критик Б. Львовский написал о нем восторженные строки, назвав одним из лучших скрипачей мира. Статья вызвала резонанс, и Кубелика пригласил к себе венский капиталист, «магнат спирта» Брош.

Он предложил Яну давать уроки его дочери. Одновременно из Праги пришло приглашение сыграть в Филармонии Концерт Эрнста. После возвращения в Вену музыкант начинает работать у Броша.

Очень быстро Кубелик становится знаменитостью. Перед ним распахиваются двери крупнейших концертных залов Европы. Его называют «Листом скрипки», восхищаются виртуозностью его техники и сладостностью звука.

В 1899–1900 годы проходят первые международные турне скрипача. Он едет в Италию, Канны, Монте-Карло и Ниццу. Из Франции Кубелик направился в Лондон. Затея была крайне рискованной, ведь перед нимвыступал сам Изаи. А в результате музыканту пришлось бисировать целый час после окончания основной программы!

Феерический успех Кубелика привлек внимание импресарио, один из которых, Скшиван, буквально вцепился в знаменитого скрипача. Чешский журнал «Roshledy» писал: «Ян Кубелик, которому теперь 22 года, является феноменом в отношении несамостоятельности и безволия, а потому немудрено, что талантливейший скрипач совершенно подчинен своему импресарио, который имеет на него влияние, подобно Свенгали на Трильби. Скшиван заставил Кубелика прервать едва ли не все родственные связи и знакомства; но главное, конечно, в том, что новый Свенгали немилосердно эксплуатирует гениальное искусство чешского скрипача. Он не дает ни последнему, ни родным отчета по своим „концертным“ операциям. Друзья скрипача надеются в конце концов вырвать Яна из когтей Скшивана, который держит теперь Кубелика уже восьмой месяц в Дрездене, не подпуская к нему никого».

В 1902 году Кубелик покоряет Россию. Вот отзыв «Русской музыкальной газеты», подписанный — М.: «Ян Кубелик новый баловень петербургской публики. Он приехал сюда, как и Гофман, без предварительной рекламы, а теперь концерты его в Дворянском — событие, привлекающее густую толпу народа. Молодого чешского скрипача ходят слушать все: артисты и любители скрипки, артисты и любители музыки вообще, в главной же массе — равнодушные и к скрипке, и к музыке, и к концертам, но любопытные ко всему, что является живою темой сегодняшнего разговора. Кубелик действительно — явление выдающееся, яркий, здоровый талант, законченный артист, с техникою, доведенной до пределов „чудесного“. Когда он играет многоголосные пьесы (Ария, Чакона Баха, Секстет из „Лючии“ в аранж. С. Любена и пр.), слух с трудом верит, что вся эта полнозвучность, плавность, гармоническая сродненность и вместе с тем ясная индивидуализация каждого из голосов ансамбля — дело четырех струн и одного смычка. При достаточно сильном, сочном тоне разнообразие звуковой окраски, богатство характерных оттенков звучности удивительные. В пьесах Паганини (как и виртуозных фантазиях Бацини, Венявского) с полной легкостью и непринужденностью артист рассыпает эффекты, казалось бы, неодолимые для многих (и незаурядных) скрипачей. Он забавляется волшебно-звучащими флажолетами, двойными флажолетами стаккато, пиццикирует самые капризные пассажи, даже трели, скрипка поет сверчком и цикадой, после того как уже достаточно напелась соловьем в кантиленах Шопена и Грига. Суть здесь, конечно, не в преодолении трудностей самих по себе, что достижимо терпеливым и настойчивым упражнением, а в том вкусе, красоте и изяществе, в том блеске свободе и легкости исполнения, которыми изгоняется всякий призрак трудности достигнутого эффекта. Это красота чистой виртуозности, и в этом отношении Кубелик прямо волшебен; неукротимо изобретательное творчество фантаста Паганини нашло себе в нем достойного представителя Виртуозность принято осуждать, относя ее пренебрежительно в область фокусничества. Может быть, как конечная цель, виртуозность не заслуживает особого уважения, но когда творчество и талант проявляются в этой области, они освящают ее собою. Не иное качество, как именно виртуозность таланта Паганини, пленило воображение Листа, Берлиоза, Шумана и сыграло свою роль в развитии стиля фортепианной техники. Во всяком случае, виртуозность, столь богатая разнообразными оттенками чувственной красоты, как у Кубелика, способна не только удивлять, но и восхищать и очаровывать. Притом же Кубелик — не односторонний виртуоз, но артист по преимуществу; в его игре — целое царство поэтических настроений. Часто скрипка его поет так задушевно и проникновенно, увлекает такой южной пылкостью выражения, что и самый прекрасный человеческий голос не превзойдет ее одушевленностью своей мелодии. Здесь чувствуется крупная музыкальная сила, одна из тех редких артистических индивидуальностей, которые, после первого же знакомства, навсегда остаются в памяти слушателя.

Наружность скрипача также характерна; есть что-то цыганское, южное и степное в твердых чертах смуглого лица. Когда артист играет, на этом спокойном, склонном к неподвижности

лице проявляется утонченная вибрация — как будто музыка становится видимой и дрожит в переменчивом блеске глаз, во вздрагивании век и бровей. Лицо освещается мелодией, артист органически проникается своей музыкой».

В 1902 году Кубелик отправляется в первое путешествие в США по приглашению агентства «Фроман и Горлиц», которое гарантировало ему 500 000 крон. На пароходе «Океаник» музыкант обнаружил рекламные плакаты со своим именем, где его называли «Новый Паганини».

Концерты в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго, Вашингтоне не обманули ожиданий — он заработал целое состояние — 22 000 долларов. После гастролей по Америке музыкант прибыл в Лондон, где был Удостоен медали Бетховена и звания почетного члена Лондонской филармонии.

Жизнь Кубелика проходит в постоянных разъездах. В России до Первой Мировой войны он концертировал в 1904, 1909 (3 раза), 1910 и в 1912 годах В США он совершил 7 концертных турне. Кроме того, он побывал в Австралии (1908), Новой Зеландии, Южной Америке (1910), на Кубе!

Аккомпаниаторы Кубелика с ужасом вспоминают о гастролях с ним. Мало кто мог выдерживать бешеную гонку по городам. Каждый день он давал концерт в новом городе. Была еще одна сложность — Кубелик знал наизусть весь скрипичный репертуар и требовал того же от аккомпаниаторов. Добавляла трудностей и импровизационность его игры. Мопав слышавший его неоднократно, утверждал, что одну и ту же вещь Кубелик играл каждый раз по-разному.

Женой Кубелика была венгерская аристократка. Как-то после одно из концертов в артистическую музыканта вошел граф Сзелл и предлжил стать учителем дочери Марианны. Ян согласился послушать ее. Девушка играла средне, но Кубелик безумно влюбился в нее. Марианне в свою очередь очень понравился знаменитый скрипач, и она старалась не пропустить ни одного его концерта.

Их свадьба состоялась 25 августа 1903 года. После свадьбы молодожены переселились в Прагу. Марианна оказалась простой и милой женщиной, быстро сроднившейся с семьей мужа. Вскоре Ян стал отцом. Всего у Кубеликов родилось 6 дочерей и 2 сына. Самыми талантливыми были дочь, Анита, игравшая на скрипке и. ставшая концертирующей исполнительницей, и сын Рафаэль, впоследствии известный дирижер.

До начала мировой войны Кубелик пользовался феноменальным успехом. Так в Петербурге, желая попасть на концерты чешского скрипача, публика занимала очередь у билетной кассы с утра, приходя туда с самоварами и едой. На родине его принимали как национального героя. Император Австро-Венгрии Франц-Иосиф предложил ему герб и дворянство, от чего Кубелик отказался, заявив, что он чех и простой человек. Внук Паганини презентовал ему фотографию и локон волос деда.

Всю войну Кубелик прожил на родине, занимаясь композицией и игрой в домашнем квартете. С наступлением мира он вновь начал концертировать. К сожалению, довольно скоро посетители его концертов и пресса стали замечать резкое падение мастерства своего любимца. Его игра сделалась неровной, а главное холодной — из нее словно вынули душу. Дошло до того, что в Австралии ему отказали в записи на грампластинки, а его концерты все чаще проходили при полупустых залах.

К. Флеш писал: «С течением времени из феномена Кубелик превратился в закатившуюся звезду. Он принадлежал к тому несчастливому типу художника, которые, достигая высшей точки развития, останавливаются и быстро начинают угасать. Он едва достиг 30 лет, когда стали замечаться первые признаки угасания; появилась суховатость в звуке, стала портиться безупречная техника, исполнение сделалось холодным, чего в юности не было, сказался недостаток музыкальной культуры».

Кубелик так и не вернулся на свой прежний блистательный уровень, но продолжал концертировать почти до самой смерти. В 1930-е годы он часто совершал концертные турне с Рафаэлем и Анитой по Чехии, Италии, Румынии, США. Во второй половине 30-х годов музыкант сократил концертную деятельность.

Теперь он большую часть времени посвящал композиции. Так, в 1937 году Кубелик написал симфонию, которая была исполнена в Голливуде.

Последние концерты Кубелика состоялись 8 мая 1940 года в Праге и 11 мая — в Невеклове. После концерта у него начался тяжелый приступ желудочных болей.

Несмотря на лечение, 5 декабря 1940 года Кубелик скончался.

ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ /1881-1955/

«Одной из наиболее чудесных и привлекательных творческих фигур нашего времени» — назвал румынского музыканта Казальс. «Рыцарь музыки» — так определил Шостакович творческий облик Энеску.

Джордже Энеску родился 19 августа 1881 года в Северной Молдове, в селе Ливени в крестьянской семье. Там и провел он первые семь лет. Незабываемые детские впечатления, связанные с родной природой, с жизненным укладом румынского крестьянина, с его трудом, с древними обрядами, песнями, плясками, наигрышами, заложили основы национального мироощущения, ставшего затем столь характерным для Энеску-художника.

Первые уроки игры на скрипке мальчик получил, когда ему исполнилось лишь четыре года, от известного лэутера Н. Киору. Очень быстро Джордже овладел техникой скрипичного исполнения, подбирая мелодии. Затем проезжавший через Ливени музыкант научил его нотной грамоте. Наконец, счастливый случай привел в дом Энеску композитора Э. Кауделлу. Наставления и советы одного из видных деятелей румынской музыки, у которого Энеску учился в течение года в Яссах, определили егосудьбу. Кауделла настоял на том, чтобы мальчика отправили в 1888 году на учебу в Вену.

В Венской консерватории Энеску обучался в 1888–1893 годах. У И. Хельмсбергера он брал уроки по классу скрипки. Хельмсбергер часто водил Джордже на спектакли оперного театра, на исполнение классических ораторий и месс. Он давал возможность юному музыканту испробовать свои силы в дирижировании студенческим консерваторским оркестром.

В 1892 году Энеску окончил консерваторию с золотой медалью по классу скрипки и по классу композиции Р. Фукса. Несмотря на заманчивые предложения импресарио, его родные отказались от выгодных ангажементов и по совету Хельмсбергера отправили мальчика для усовершенствования в Париж.

В 1893 году Энеску поступил в Парижскую консерваторию. Здесь он занимался по классу скрипки у П. Марсика, по классу композиции у Ж. Массне, Г. Форе и А. Жедальжа. Как признавался позднее Энеску, в консерватории он уделял скрипке мало времени… «В 11 лет я играл очень хорошо, в 14 — очень плохо. Это меня совершенно не интересовало. Я изучал композицию, отнимавшую все мое время. Я убедил себя в том, что для концертных выступлений нескольких недель работы вполне достаточно».

В 1899 году Энеску блестяще окончил консерваторию с первой премией по классу скрипки, что выдвинуло его в число лучших скрипачей Парижа. В столице Франции Энеску сблизился со многими известными французскими и иностранными музыкантами.

«Лет сорок тому назад, — рассказывал Энеску, — мы собирались в Париже, чтобы заниматься камерной музыкой. Нас было пятеро: Изаи — первая скрипка, Тибо — вторая, Крейслер — альт, Казальс — виолончель, а я садился за рояль… Несколько приятелей слушало нас, но в сущности мы играли для себя, для собственного удовольствия. Крейслер, великолепный солист, раскрывал глубокий смысл камерной музыки. Он был счастлив как дитя и восторжен как юноша, когда со слезами на глазах благодарил нас за доставленное ему удовольствие, которое, в сущности, мы все разделяли. Изаи был по-настоящему велик. В музыке особенно раскрывалась титаническая сила его натуры».

Новый век Энеску встретил уже признанным музыкантом. Он выступает в концертах с Сен-Сансом и Казальсом. Энеску избирается членом Французского общества музыкантов. В 1902 году он основывает трио с Альфредом Казеллой (фортепиано) и Луи Фурнье (виолончель). В

1904 году Энеску играет квартет с Фрицем Шнейдером, Анри Казадезюсом и Луи Фурнье. Его неоднократно приглашают в члены жюри Парижской консерватории, а главное, он ведет интенсивную концертную деятельность.

В 1907–1912 годах Энеску предпринял большие концертные турне по европейским странам. В 1909 году он впервые посетил Россию, выступал в Петербурге и Москве.

В России Энеску выступает как скрипач и дирижер в концертах А. Зилоти. Он знакомит русскую публику с Седьмым концертом Моцарта, дирижирует Бранденбургским концертом № 4 И.С. Баха. «Молодой скрипач (ученик Марсика), — отзывалась русская пресса, — показал себя одаренным, серьезным и законченным артистом, не остановившимся на внешних приманках эффектной виртуозности, но ищущим душу искусства и постигающим ее. Прелестный, ласковый, вкрадчивый тон его инструмента прекрасно отвечал характеру музыки моцартовского концерта».

Предвоенные годы музыкант проводит в поездках по Европе. Живет он в основном либо в Париже, либо в Румынии.

В годы Первой мировой войны он продолжает концертировать во франции, США, подолгу живет в Румынии. Энеску играет на фронтах и в лазаретах. Сборы с концертных выступлений в 1914–1918 годах были им пожертвованы на нужды Красного Креста.

Война и последующая инфляция разорили Энеску. Добыча средств к существованию — одна из причин его бесконечных концертных турне по всему миру в 1920-е -1930-е годы. Достигшее полной зрелости искусство скрипача покоряет слушателей Старого и Нового Света своей одухотворенностью, безупречной техникой, глубиной мысли и высокой музыкальной культурой. Великие музыканты современности восторгаются Энеску и рады выступить вместе с ним.

Джордже Бэлан перечисляет наиболее выдающиеся выступления скрипача: 30 мая 1927 года — исполнение Сонаты Равеля вместе с автором; 4 июня 1933 года — с Карпом Флешем и Жаком Тибо Концерта для трех скрипок Вивальди; выступление в ансамбле с Альфредом Корто — исполнение сонат И.С. Баха для скрипки и клавира в июне 1938 года в Страсбурге на празднествах, посвященных Баху; совместное выступление с Пабло Казальсом в двойном Концерте Брамса в Бухаресте в декабре 1937 года.

Музыкант ежегодно приезжал на родину в свое родное село. Когда в 1934 году реакционные партии толкали Румынию в пропасть фашизма, Энеску не остался равнодушным: «Культура будет жить, — заявил он в интервью, данном в 1934 году румынскому еженедельнику „Свободное слово“. — Слишком велико достояние, собранное в течение веков трудом и верой, для того, чтобы вдруг, сразу уничтожить все, что мы накопили и усвоили. Человечество уже и прежде попадало в тупик, но всегда выходило из него благодаря своей жизнеспособности и своему героизму. И на этот раз отвага не изменит ему… Мы должны ожидать нового базиса общественной организации. Одно за другим падают учреждения, уничтожаются верования. Возможно, что человечество идет по пути к экономическому коллективу, возможно, что будет осуществлена социальная общность».

В 1936 году Энеску приветствует создание во Франции Народного фронта, поддерживает демократические силы Румынии, боровшиеся за создание антигитлеровского Народного фронта. «Желательно, чтобы и в нашей стране последовали примеру Франции, где восторжествовали силы демократии. Наш народ, наши деятели искусства только выиграют в результате объединения демократических сил. Я лично с радостью приветствую подобное действие. Скажите всем, что я за победу разума над силами, которые стремятся держать нашу страну в темноте и невежестве».

После освобождения Румынии от гитлеровских оккупантов Энеску принял деятельное

участие в возрождении румынской культуры.

В январе 1945 года Давид Ойстрах приехал в Румынию на гастроли. Там он впервые встретился с Энеску. Возвратившись, Ойстрах с восхищением и чувством глубокого уважения рассказывал о великом румынском музыканте. Советские артисты, гастролировавшие в Румынии, всегда были желанными гостями в доме Энеску в Бухаресте.

В 1946 году Энеску приехал в Москву. Проведенные им в Москве восемнадцать дней были целиком заполнены концертами, репетициями, выступлениями по радио, встречами с деятелями советской музыкальной культуры.

С Ойстрахом он сыграл Концерт для двух скрипок Баха и с ним же исполнил партию фортепиано в Сонате до минор Грига. Восторженные слушатели долго не отпускали их с эстрады. Энеску спросил тогда Ойстраха: «Что мы сыграем на бис?» — «Часть из сонаты Моцарта», — ответил Ойстрах. «Никто не подумал… что мы исполнили ее вместе впервые в жизни, без всякой репетиции!»

«Энеску-интерпретатора, — писал тогда Ойстрах, — можно назвать „художником-повествователем“. Он непринужденно, если можно так выразиться, „от автора“ излагает содержание произведения. Энеску не стремится навязать произведению, а вместе с тем и аудитории, свое субъективное, во что бы то ни стало оригинальное толкование. Как истинный художник, он стремится лишь к раскрытию идеи композитора. На всем, что он исполняет, лежит печать глубокой мысли, большой культуры и благородства».

Исполнительство Энеску отличалось глубиной и оригинальностью трактовок, сочетанием романтического порыва и классической строгости. Скрипичное мастерство Энеску было обогащено специфическими приемами румынских скрипачей-лэутаров.

«Техника Энеску была органически связана с его остро индивидуальным даром музыкальной речи, — пишет И.М. Ямпольский. — Исполнительское искусство скрипача основывалось на живом творческом интонировании музыки. Индивидуально чуткая манера интонирования, являвшаяся у Энеску следствием глубокого проникновения в содержание и характер музыкального произведения, сообщала интерпретации одухотворенную красоту, „говорящую“ выразительность, силу „музыкального слова“.

Высокая художественность исполнения Энеску объясняется не только его исключительным музыкальным дарованием. Она была также результатом тщательного и длительного творческого изучения произведения. Мало кто из современных исполнителей анализировал музыкальный текст интерпретируемой пьесы так кропотливо, как это делал Энеску, преследуя единственную цель — добиться жизненного, правдивого раскрытия ее содержания. Но от этого его игра не становилась рассудочной, не переставала быть увлекательной, страстной.

Энеску играл всегда только „настоящую“ музыку. Обладая блистательным техническим мастерством, он избегал проторенных путей банальной виртуозности. Скрипка в его представлении должна „служить музыке“, которая является „частью человеческой души, а не предлогом для тщеславия!“ Дерево, струны, канифоль интересовали его лишь в той степени, в какой могли помочь найти свой „скрипичный“ голос, найти нужные краски. Энеску был одним из тончайших колористов среди современных скрипачей. Присущая ему оркестральность мышления обусловила исключительно развитое чувство инструментальных тембров. Своеобразие тембра звука и особенности вибрации придавали его игре трогательный, волнующий характер.

Энеску достигал поразительных эффектов звучания, исполняя многоголосные произведения для скрипки соло, в особенности сонаты и партиты И.С. Баха. Изаи, сам великий мастер в этой области, посвятил Энеску одну из лучших своих сонат для скрипки соло. Этим Изаи отдал дань восхищения его искусству игры без сопровождения».

Энеску в совершенстве владел фортепиано, но в концертах в качестве пианиста выступал редко и потому как пианист был менее известен широкой публике. «Он был таким великим пианистом, что я завидовал ему», — признался как-то Артур Рубинштейн. Авторитетный французский музыковед и критик М. Паншерль называл Энеску «удивительным пианистом». Он писал: «Те, кто слышал Энеску воссоздающим на фортепиано партитуры „Послеполуденного отдыха фавна“ К. Дебюсси, „Весны священной“ И. Стравинского или исполняющим в ансамбле с Ф. Крейслером, Э. Изаи, Ж. Тибо и П. Казальсом фортепианный квинтет Р. Шумана, не найдут мое мнение преувеличенным».

В 1947 году маэстро было уже далеко за шестьдесят, но он продолжал интенсивную концертную деятельность Зимой 1950 года Энеску, будучи в Париже, тяжело заболел и последние месяцы жизни был прикован к постели. Умер Энеску в Париже 4 мая 1955 года.

В статье «На смерть Джордже Энеску» академик М. Раля выразил чувства всего румынского народа «Он принадлежит залитым солнцем или покрытым мглой долинам, он принадлежит пастухам, их стадам, крестьянину, играющему на рожке, на камышовой дудке или на простом листочке, он принадлежит седым горам и лесам, нашим лугам, в осенние дни покрытым инеем, а весной, как теперь, пышным ковром сочной травы Он должен вернуться сюда, чтобы покоиться в родной земле, рядом с Эминеску, Григореску и Лукьяном».

Энеску был замечательным педагогом Проводившиеся им ежегодно в Париже и Бухаресте курсы скрипичной интерпретации всегда собирали большую аудиторию. Они являлись для многих высшей школой скрипичной игры. Среди учеников Энеску был один из крупнейших современных скрипачей — И. Менухин.

Вот что писал Менухин о своем учителе: «Для меня Энеску навсегда останется тем эталоном, с которым я сравниваю всех остальных. Даже если пренебречь теми неуловимыми качествами, которые мы выражаем, пусть и неточно, словом „присутствие“, и покровом таинственности, которая усиливает мое преклонение перед ним, то и в этом случае его совершенство как музыканта остается феноменальным. Вспоминается день, когда он сел за старенькое фортепиано и, отбивая такт ногой, напевая и подыгрывая себе различные партии, исполнил „Тристана и Изольду“ лучше, выразительнее, чем это сделала бы целая оперная труппа — притом без партитуры, поскольку он, как и сам Вагнер, всецело полагался на свою память.

Главное, чему я научился у него — на его заразительном примере, а не благодаря словесным указаниям, — стремлению придавать животрепещущий смысл нотам, форму и значение — фразе, одухотворять музыкальные структуры».

ЖАК ТИБО
/1881-1953/

Жан-Пьер Дориан, автор книги о Тибо, писал: «Крейслер однажды заявил мне, что Тибо был величайшим скрипачом мира. Безусловно, он был величайшим скрипачом Франции, и когда он играл, казалось, что слышишь, будто поет частица самой Франции».

Жак Тибо родился 27 сентября 1881 года в Бордо. Матери Жак не помнил Она умерла, когда ему было всего полтора года. Отец мальчика был превосходным скрипачом и работал в оперном оркестре. Однако карьера отца прекратилась еще до рождения Жака из-за атрофии четвертого пальца левой руки. Ему ничего не оставалось, как заняться педагогикой. Со временем он добился успехов на поприще не только скрипичной, но и фортепианной педагогики.

Жак был седьмым сыном в семье и самым младшим. Один из его братьев умер в два года, другой в шесть. Оставшиеся в живых отличались большой музыкальностью. Альфонс и Жозеф стали превосходными пианистами Франциск — виолончелист, впоследствии занимал пост директора консерватории в Оране. Еще один брат, Ипполит, скрипач, к сожалению, рано умер от чахоткиОтец начал учить Жака игре на фортепиано, когда тому было пять лет Но вскоре мальчик попросил разрешения перейти на скрипку, которая привлекала его гораздо сильнее, чем фортепиано.

Когда Жаку исполнилось одиннадцать лет, состоялось его первое публичное выступление. «Успех был таков, — пишет Л.Н. Раабен, — что отец повез его из Бордо в Анжер, где после выступления юного скрипача о нем восторженно заговорили все любители музыки. Вернувшись в Бордо, отец определил Жака в один из оркестров города. Как раз в это время сюда приехал Эжен Изаи Прослушав мальчика, он был поражен свежестью и самобытностью его таланта „Его нужно учить“, — заявил Изаи отцу. И бельгиец произвел на Жака такое впечатление, что он стал упрашивать отца отправить его в Брюссель, где Изаи преподавал в консерватории. Однако отец воспротивился, так как уже вел переговоры о сыне с профессором Парижской консерватории Мартином Марсиком. И все же, как указывал впоследствии сам Тибо, Изаи сыграл огромную роль в его артистическом формировании. И от него перенял он весьма много ценного. Став уже крупным артистом, Тибо поддерживал с Изаи постоянные связи, часто гостил на его вилле в Бельгии и был постоянным партнером в ансамблях с Крейсле-ром и Казальсом».

В 1893 году, когда Жаку исполнилось 13 лет, его отправили в Париж. По приезде в столицу Франции он отправился в консерваторию к Марсику и был принят в его класс. Это был прославленный педагог, воспитавший, в частности, таких прославленных скрипачей, как Карл Флеш, Джордже Энеску, Валерио Франшетти. У Марсика Тибо учился три года, относясь к учителю с благоговением.

В период занятий в консерватории Жак жил очень бедно, ему приходилось подрабатывать игрой в маленьких оркестрах. Впоследствии Тибо признавался, что не жалеет об этой суровой школе его юности и о 180 представлениях с оркестром Варьете, где он играл за пультом второй скрипки.

Жак завершил обучение в консерватории в 1896 году, завоевав первую премию и золотую медаль. Его карьера начинается сольными выступлениями в концертах Шатле.

В 1898 году Жак выступает с оркестром Эдуарда Колонна. Тибо быстро становится любимцем Парижа.

Энеску вспоминал: «Он учился до меня у Марсика. Мне было пятнадцать лет, когда я его впервые услышал; честно говоря, у меня захватило дыхание. Я был вне себя от восторга. Это было настолько ново, необычно!.. Покоренный Париж прозвал его Прекрасным принцем и был

им очарован, как влюбленная женщина. Тибо первый из скрипачей раскрыл перед публикой совершенно новое звучание — результат полного единения руки и натянутой струны. Его игра была удивительно нежной и страстной. По сравнению с ним Сарасате — холодное совершенство. По словам Виардо — это механический соловей, в то время как Тибо, особенно в приподнятом настроении, был живым соловьем».

В начале XX века Тибо приехал в Брюссель. Здесь он выступал в симфонических концертах, где дирижирует Изаи. Так началась их большая дружба, продолжавшаяся до самой смерти великого бельгийского скрипача. Из столицы Бельгии Тибо отправился в Берлин, где познакомился с Иоахимом.

В декабре 1901 года молодой скрипач впервые приехал в Россию для участия в концерте, посвященном музыке французских композиторов. Его концерт, состоявшийся 29 декабря в Петербурге, прошел с большим успехом. В начале следующего года он выступал в Москве.

Восторженные отзывы дает Н. Кашкин его камерному вечеру с виолончелистом Брандуковым и пианисткой Мазуриной: «Артист этот представляет очень выдающееся явление среди скрипачей-виртуозов настоящего времени, во-первых, по своей великолепной технике, а, во-вторых, по строгой и умной музыкальности своего исполнения. Молодой артист чуждается всякой специально виртуозной аффектации, но умеет взять из сочинения все возможное. Мы, например, ни от кого не слышали „Рондо каприччиозо“ сыгранным с таким изяществом и блеском, хотя это было в то же время безукоризненным по строгости характера исполнения».

В 1903 году Тибо отправился в первое путешествие в США. В этот период он также часто гастролировал в Англии. Первоначально он играл на скрипке работы Карло Бергонци, позднее — на замечательном Страдивариусе, некогда принадлежавшем выдающемуся французскому скрипачу начала XIX столетия П. Байо.

В январе 1906 года состоялось новое выступление Тибо в России, по приглашению Зилоти. Предваряя приезд музыканта в Петербург, о нем писали как об удивительно талантливом скрипаче, проявившем и законченную технику и чудесную певучесть смычка. И Тибо не обманул надежд — он полностью покорил русскую публику.

Скрипач еще дважды побывал в России — в октябре 1911-го и в сезон 1912–1913 годов. В «Русской музыкальной газете» о нем писали: «Тибо — артист высоких достоинств, высокого полета. Блеск, сила, лиризм — вот главные особенности его игры: „Prelude et Allegro“ Пуньяни, „Rondo“ Сен-Санса, сыграно, вернее спето, с замечательной легкостью, грацией. Тибо скорее первоклассный солист, чем камерный исполнитель, хотя сыгранная им с Зилоти бетховенская соната прошла безупречно».

Последнее действительности не соответствует, ведь Тибо с успехом выступал в знаменитом трио с Корто и Казальсом, основанным им в 1905 году.

Во время Первой мировой войны музыканта призвали в армию. Тибо сражался на Марне под Верденом, получил ранение в руку и чуть было не лишился возможности играть.

К счастью, судьба его хранила. В 1916 году Тибо демобилизовался и вскоре принял активное участие в больших «Национальных утренниках».

Окончание войны совпало с годами зрелости мастера. Теперь Тибо признанный авторитет и глава французского скрипичного искусства. В 1920 году вместе с пианисткой Маргаритой Лонг он основал в Париже высшее музыкальное училище — «Эколь Нормаль де мюзик».

И педагогическая деятельность Тибо была успешной. Так в 1935 году его ученица Жянетт Невэ завоевала первую премию на Международном конкурсе имени Венявского в Варшаве, победив таких соперников, как Давид Ойстрах и Борис Гольдштейн.

В апреле 1936 года Тибо вместе с Корто приехал в Советский Союз. Г. Нейгауз отмечал: «Тибо владеет скрипкой в совершенстве. Его скрипичной технике нельзя бросить ни одного

упрека. Тибо „сладкозвучен“ в лучшем смысле этого слова, он никогда не впадает в сентиментальность и слащавость.

Сонаты Габриэля Форе и Цезаря Франка, исполненные им совместно с Корто, были, с этой точки зрения, особенно интересны… Тибо изящен, его скрипка поет; Тибо — романтик, звук его скрипки необычайно мягок, темперамент его — подлинный, настоящий, заражающий; задушевность исполнения Тибо, обаяние его своеобразной манеры пленяют слушателя навсегда…»

Во время пребывания в Москве в 1936 году Тибо необычайно заинтересовала советская скрипичная школа. Он назвал нашу столицу «городом скрипачей» и выразил свое восхищение игрой молодых тогда Бориса Гольдштейна, Марины Козолуповой, Галины Бариновой и др. Свое впечатление он резюмировал так: «Как много в их игре технического мастерства и еще чего-то, что я назвал бы „душою исполнения“, и так непохоже на нашу западноевропейскую действительность».

Внимание советских критиков привлекла манера игры французского скрипача. И.М. Ямпольский пишет, что-когда Тибо играл, ему были свойственны: подвижность корпуса, связанная с эмоциональными переживаниями, невысокое и плоское держание скрипки, высокий локоть в постановке правой руки и отвесное держание смычка пальцами, чрезвычайно подвижными на трости. Тибо играл небольшими отрезками смычка, плотным деташе, часто применяемым и у колодки; много пользовался первой позицией и открытыми струнами.

Вторую мировую войну Тибо воспринял как глумление над человечеством и угрозу цивилизации. Утром 10 июня 1940 года немцы вошли в Голландию.

«Потрясенные, мы отправились в студию, — вспоминала Лонг. — Я чувствовала тоску, охватившую Тибо: его сын Роже дрался на передовой. Во время войны наше волнение достигло апогея. Мне кажется, что запись отразила это верно и чутко. На следующий день Роже Тибо погиб смертью храбрых».

Во время войны Тибо вместе с Маргаритой Лонг оставались в оккупированном Париже и здесь в 1943 году организовали Французский национальный конкурс пианистов и скрипачей.

Следующий конкурс состоялся после войны, в 1946 году. В его организации приняло участие правительство Франции. Конкурсы превратились в национальное и крупнейшее международное явление.

В послевоенный период активизировалась деятельность музыкальной школы, основанной Маргаритой Лонг и Жаком Тибо. Возможности заниматься у столь выдающихся артистов привлекали в Школу множество учеников. К великому сожалению, педагогическую деятельность Тибо прервала трагическая смерть.

1 сентября 1953 года музыкальный мир с ужасом узнал о гибели Тибо в авиационной катастрофе у горы Монт-Семет близ Барселоны.

Д. Ойстрах писал: «Тибо был не только вдохновенный артист. Это был кристально-честный человек, живой, остроумный, обаятельный — настоящий француз. Его исполнение, проникнутое искренней сердечностью, оптимистичное в лучшем смысле этого слова, рождалось под пальцами музыканта, испытывавшего радость творческого созидания в непосредственном общении с аудиторией. Несмотря на более чем полувековую артистическую жизнь, Тибо до последних дней сохранил неутомимую энергию, не оставлял своей разносторонней, кипучей музыкальной деятельности.

Я впервые услышал Жака Тибо в 1936 году в Москве и с первых же звуков был покорен необыкновенным изяществом и увлекательностью его исполнения, своеобразной манерой его игры, сочетающей бравурную виртуозность с „кружевной“ отделкой деталей. Под его пальцами скрипка пела, пленяя удивительным разнообразием красок и оттенков. В особенности захватило

меня проникновенное исполнение Четвертого концерта Моцарта (оригинально трактованного в камерном плане), „Рондо каприччиозо“ Сен-Санса, Чаконы Витали, сонаты Франка. Для меня как музыканта концерты Тибо были значительным событием; они дали мне яркое представление о художественных особенностях исполнительского стиля французской скрипичной школы.

Вновь услышать Жака Тибо мне довелось лишь в 1950 году на международном фестивале „Пражская весна“. Слушая в его исполнении концерт Бетховена, я забыл, что предо мною артист, которому уже 70 лет (возраст, предельный для скрипача), — так захватил меня юношеский жар его вдохновенной игры.

Личные встречи с Тибо, общение с этим чудесным музыкантом и человеком оставили неизгладимое впечатление. Широта его взглядов, принципиальность суждений, неизменная доброжелательность, непоколебимая вера в то, что искусство должно служить делу мира и единению простых людей, — все это навсегда останется в памяти тех, кто знал Тибо.

Исполнительская деятельность Тибо оставила яркий след в истории скрипичного искусства. Разносторонний художник, он исполнял все лучшие произведения мировой скрипичной литературы. Его интерпретация классиков не была стеснена рамками сухого академизма, а исполнение произведений французской музыки было неподражаемым. Он по-новому раскрыл такие произведения, как Третий концерт, „Рондо каприччиозо“ и „Хаванез“ Сен-Санса, „Испанская симфония“ Лало, „Поэма“ Шоссона, сонаты Форе и Франка и многие другие. Его интерпретация этих произведений стала образцом для последующих поколений скрипачей».

ГЕНРИХ ГУСТАВОВИЧ НЕЙГАУЗ /1888 -1964/

Генрих Густавович Нейгауз родился 12 апреля 1888 года на Украине, в городе Елисаветград. Его родителями были известные в городе музыканты-педагоги, основавшие там музыкальную школу. Дядей Генриха по материнской линии был замечательный русский пианист, дирижер и композитор Ф.М. Блуменфельд, а его двоюродным братом — Кароль Шимановский, впоследствии выдающийся польский композитор.

Дарование мальчика проявилось очень рано, но, как ни странно, в детстве он не получил систематического музыкального образования. Его пианистическое развитие протекало во многом стихийно, повинуясь могучей силе звучащей в нем музыки.

«Когда мне было лет восемь или девять, — вспоминал Нейгауз, — я стал сперва понемногу, а потом все больше и чем дальше, тем с большим азартом импровизировать на рояле. Иногда (это было немного позднее) я доходил до полной одержимости: не успевал проснуться, как уже слышал внутри себя музыку, свою музыку, и так почти весь день».

В двенадцать лет Генрих впервые выступил перед публикой в родном городе. В 1906 году родители послали Генриха и его старшую сестру Наталию, тоже очень хорошую пианистку, учиться за границу в Берлин. По совету Ф.М. Блуменфельда и А.К. Глазунова наставником был избран известный музыкант Леопольд Годовский.

Однако Генрих взял у Годовского только десять приватных уроков и исчез из его поля зрения почти на шесть лет. Начались «годы странствий». Нейгауз жадно впитывал все, что могла дать ему культура Европы. Юный пианист дает концерты в городах Германии, Австрии, Италии, Польши. Публика и пресса тепло принимают Нейгауза. В рецензиях отмечается масштабность его дарования и выражается надежда, что пианист со временем займет видное место в музыкальном мире.

«В шестнадцать-семнадцать лет я стал „рассуждать“; способность сознавать, анализировать проснулась, я поставил весь свой пианизм, все свое пианистическое хозяйство под вопрос, — вспоминает Нейгауз. — Я решил, что не знаю ни инструмента, ни моего тела и все надо начинать сначала. Я месяцами (!) стал играть простейшие упражнения и этюды, начиная с пятипальцовок, с одной лишь целью: приноровить мою руку и пальцы всецело к законам клавиатуры, осуществлять до конца принцип экономии, играть „рационально“, как рационально устроена пианола; конечно, моя требовательность к красоте звучания была доведена до максимума (слух у меня всегда был хороший и тонкий) и это было, вероятно, самым ценным во все то время, когда я с маниакальной одержимостью старался только извлекать „наилучшие звуки“ из рояля, а музыку, живое искусство, буквально запер на ключ на дне сундука и долго-долго не доставал его оттуда (музыка продолжала свою жизнь вне рояля)».

С 1912 года Нейгауз вновь стал заниматься у Годовского в Школе мастеров при Венской академии музыки и сценического искусства, которую с блеском окончил в 1914 году. На протяжении всей жизни Нейгауз с большой теплотой вспоминал своего учителя, характеризуя его как одного «из великих пианистов-виртуозов послерубинштейновской эпохи».

Начало Первой мировой войны взволновало музыканта: «В случае мобилизации я должен был идти простым рядовым. Соединение моей фамилии с дипломом венской Академии не сулило ничего хорошего. Тогда мы решили на семейном совете, что мне необходимо получить диплом русской консерватории. После различных передряг (я все-таки понюхал военную службу, но вскоре был освобожден с „белым билетом“) я поехал в Петроград, весной 1915 года сдал все экзамены в консерватории и получил диплом и звание „свободного художника“».

В одно прекрасное утро на квартире Ф.М. Блуменфельда раздался звонок по телефону: звонил директор Тифлисского отделения ИРМО Н.Д. Николаев с предложением, чтобы я приехал с осени этого года преподавать в Тифлис. Я, недолго думая, согласился. Таким образом, с октября 1916 года я стал впервые совершенно «официально» (поскольку я начал работать в государственном учреждении) на путь русского учителя музыки и пианиста-исполнителя.

После лета, проведенного частью в Тимошовке у Шимановских, частью в Елисаветграде, я в октябре приехал в Тифлис, где немедленно стал работать в будущей консерватории, называвшейся тогда еще Музыкальным училищем Тифлисского отделения Щмператорского Русского музыкального общества.

Ученики были слабейшие, большинство из них в наше время вряд ли могли бы быть приняты в районную музыкальную школу. За самыми немногими исключениями работа моя была той же «каторгой», которой я отведал еще в Елисаветграде. Но красивый город, юг, некоторые приятные знакомства и т. д. частично вознаграждали меня за мои профессиональные страдания.

Вскоре я стал выступать с сольными концертами, в симфонических концертах и ансамблях с моим коллегой-скрипачом Евгением Михайловичем Гузиковым.

С октября 1919 года по октябрь 1922 года я пребывал профессором Киевской консерватории. Невзирая на большую педагогическую нагрузку, я дал за эти годы много концертов с разнообразнейшими программами (от Баха до Прокофьева и Шимановского). Б.Л. Яворский и Ф.М. Блуменфельд тогда тоже преподавали в Киевской консерватории. В октябре Ф.М. Блуменфельд и я, по требованию наркома А.В. Луначарского, были переведены в Московскую консерваторию. Яворский еще за несколько месяцев до нас перебрался в Москву. Так начался «московский период моей музыкальной деятельности».

Итак, осенью 1922 года Нейгауз поселяется в Москве. Он играет и в сольных и в симфонических концертах, выступает с квартетом имени Бетховена. Сперва с Н. Блиндером, затем с М. Полякиным музыкант дает циклы сонатных вечеров. Программы его концертов, и ранее достаточно разнообразные, включают произведения самых различных авторов, жанров и стилей.

«Кто в двадцатые — тридцатые годы слушал эти выступления Нейгауза, — пишет Я.И. Мильштейн, — тот на всю жизнь приобрел нечто такое, чего не выскажешь словами. Нейгауз мог играть более или менее удачно (он никогда не был пианистом ровным — отчасти из-за повышенной нервной возбудимости, резкой смены настроений, отчасти из-за примата импровизационного начала, власти мгновения). Но он неизменно притягивал к себе, воодушевлял и вдохновлял своей игрой. Он был всегда иным и в то же время одним и тем же художником-творцом: казалось, что он не исполнял музыку, а здесь же, на эстраде, ее созидал. Не было ничего искусственного, шаблонного, скопированного в его игре. Он обладал удивительной зоркостью и душевной ясностью, неисчерпаемой фантазией, свободой выражения, умел услышать и выявить все потаенное, скрытое (напомним хотя бы о его любви к подтексту исполнения: „надо вникать в настроение — ведь именно в этом, едва уловимом и не до конца поддающемся нотной записи, вся сущность замысла, весь образ…“. Он владел нежнейшими звуковыми красками для передачи тончайших оттенков чувства, тех неуловимых колебаний настроения, которые для большинства исполнителей так и остаются недоступными. Он и подчинялся исполняемому, и творчески его воссоздавал. Он весь отдавался чувству, которое порой казалось в нем беспредельным. И вместе с тем был взыскательно строг к себе, относясь критически к каждой детали исполнения.

Он сам как-то признавался, что „исполнитель — сложное и противоречивое существо“, что „он и любит то, что исполняет, и критикует его, и подчиняется ему всецело, и перерабатывает

его по-своему“, что „в иные минуты, и не случайно, в душе его господствует… суровый критик с прокурорскими наклонностями“, но что „в лучшие минуты он чувствует, что исполняемое произведение — как бы его собственное, и он проливает слезы от радости, волнения и любви к нему“».

Быстрому творческому росту пианиста во многом способствовало его общение с крупнейшими московскими музыкантами — К. Игумновым, Б Яворским, Н. Мясковским, С. Фейнбергом и другими. Большое значение имели для Нейгауза частые встречи с московскими поэтами, художниками, литераторами. Среди них были Б. Пастернак, Р. Фальк, А. Габричевский, В. Асмус, Н. Вильмонт, И. Андроников.

В статье «Генрих Нейгауз», опубликованной в 1937 году, В. Дельсон пишет: «Есть люди, профессия которых совершенно неотделима от их жизни. Это энтузиасты своей работы, люди кипучей творческой деятельности, а жизненный путь их — сплошное творческое горение. Такой — Генрих Густавович Нейгауз.

Да, и игра Нейгауза такова, как он сам, — бурная, активная, а наряду с этим организованная и продуманная до последнего звука. И за фортепиано возникающие в Нейгаузе ощущения словно бы „обгоняют“ ход его исполнения, и в его игру врываются нетерпеливо-требовательные, властно-восклицательные акценты, и всё (именно всё, а не только темпы!) в этой игре неудержимо стремительно, исполнено гордой и дерзновенной „победительности“, как очень удачно сказал однажды И. Андроников».

В 1922 году произошло событие, определившее всю дальнейшую творческую судьбу Нейгауза: он стал профессором Московской консерватории. В течение сорока двух лет продолжалась его педагогическая деятельность в этом прославленном вузе, давшая замечательные результаты и во многом способствовавшая широкому признанию советской фортепианной школы во всем мире. В 1935–1937 годах Нейгауз был директором Московской консерватории. В 1936–1941 годах и начиная с 1944 года до самой смерти в 1964 году — заведующим кафедрой специального фортепиано.

Только в грозные годы Великой Отечественной он вынужден был приостановить свою педагогическую деятельность. «В июле 1942 года я был направлен в Свердловск на работу в Уральскую и Киевскую (временно эвакуированную в Свердловск) консерватории, — пишет в своей автобиографии Генрих Густавович. — Там я пробыл до октября 1944 года, когда был возвращен в Москву, в консерваторию. Во время пребывания на Урале (кроме энергичной педагогической работы) я дал много концертов в самом Свердловске и в других городах: Омске, Челябинске, Магнитогорске, Кирове, Сарапуле, Ижевске, Воткинске, Перми».

Романтичное начало артистизма музыканта сказывалось и в его педагогической системе. На его уроках царил мир окрыленной фантазии, раскрепощавшей творческие силы молодых пианистов.

Начиная с 1932 года многочисленные питомцы Нейгауза завоевывали премии на самых представительных всесоюзных и международных конкурсах пианистов — в Варшаве и Вене, Брюсселе и Париже, Лейпциге и Москве.

Школа Нейгауза — могучая ветвь современного фортепианного творчества. Какие разные артисты вышли из-под его крыла — Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Евгений Малинин, Станислав Нейгауз, Владимир Крайнев, Алексей Любимов.

С 1935 года Нейгауз регулярно выступает в прессе со статьями, посвященными актуальным вопросам развития музыкального искусства, рецензирует концерты советских и зарубежных музыкантов. В 1958 году в Музги-зе вышла его книга «Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога», неоднократно переиздававшаяся в последующие десятилетия.

«В истории русской пианистической культуры Генрих Густавович Нейгауз — явление

редкое, — пишет Я.И. Мильштейн. — С именем его связано представление о дерзаниях мысли, пламенных взлетах чувства, удивительной многогранности и в то же время цельности натуры. Тому, кто испытал на себе силу его таланта, трудно забыть его поистине вдохновенную игру, которая дарила людям столько наслаждения, радости и света. Все внешнее отступало на задний план перед красотой и значительностью внутреннего переживания. Не было в этой игре пустых мест, шаблонов и штампов.

Она была исполнена жизни, непосредственности, подкупала не только ясностью мысли и убежденностью, но и неподдельностью чувства, необыкновенной пластичностью и рельефностью музыкальных образов. Нейгауз играл предельно искренне, естественно, просто и вместе с тем на редкость горячо, страстно, самозабвенно. Душевный порыв, творческий подъем, эмоциональное горение были неотъемлемыми качествами его артистической натуры. Проходили годы, многое старело, становилось блеклым, обветшалым, но его искусство, искусство музыканта-поэта, оставалось молодым, темпераментным и окрыленным».

ЙОЖЕФ СИГЕТИ
/1892-1973/

Когда в 1967 году Сигети исполнилось 75 лет, немецкая газета «Die Welt» писала: «Он принадлежит к одному поколению и стоит в одном ряду с Фрицем Крейслером, Карлом Флешем, Жаком Тибо, Мишей Эльманом, Яшей Хейфецем… но, прибавим, не похож ни на одного из них… Его можно отнести к виртуозно-романтическому направлению по чисто романтическому служению идеалу красоты».

«Я вижу в Сигети самый сильный музыкальный интеллект среди выдающихся скрипачей этой половины нашего века, — утверждает Ганс Нессольт, концертмейстер Мюнхенского симфонического оркестра. — В нем вновь возродился, как бы в отражении, исторический путь развития скрипичной игры от Тартини до Изаи, как мы его себе представляем в нашем воображении и о потере которого мы сожалели все время».

Йожеф Сигети родился 5 сентября 1892 года в Будапеште в семье музыканта. Правда, отец был музыкантом не очень высокой квалификации. Мать умерла, когда Йожеф был совсем маленьким. Некоторое время мальчик воспитывался в небольшом городке в Карпатах у деда и бабки. Здесь и приобщился он к музыке, пробуя играть на цимбалах под руководством тетки, отлично владевшей этим инструментом. Игре на скрипке его обучил брат отца Бернат.

Вернувшись к отцу в Будапешт, Йожеф поступает в Музыкальную академию, попав в класс к самому прославленному педагогу Венгрии, крупнейшему скрипачу Йено Губаю. В его классе Сигети прозанимался два года.

Уже в начале XX века его имя было хорошо знакомо во многих вечерних кафе и на курортах Венгрии. Здесь скрипач-вундеркинд начинал свою концертную карьеру. Когда Йожефу исполнилось тринадцать лет, отец решился представить юного виртуоза солидной аудитории в Берлине. Завоеванный здесь Успех открыл для Сигети гастрольные маршруты по всей Европе.

Концертный сезон 1905–1906 годов Йожеф вместе с отцом провел в Берлине. Затем последовало успешное выступление в лондонском зале «Bechstein».

Разумеется, первые программы были выдержаны на вполне традиционном уровне. По обыкновению нужно было поразить аудиторию разного рода скрипичными эффектами. Но вскоре Сигети занял особую позицию в тогдашнем концертном мире. Во многом этому послужила его встреча с Ферруччо Бузони, состоявшаяся в 1907 году.

«Среди любопытных изгибов моей долгой исполнительской карьеры, — говорил Сигети, — нужно, очевидно, назвать судьбой то, что задолго до моего соединения с Бартоком я подвергся влиянию другого гиганта — Бузони, о ком сказал его недавний биограф, что он наиболее очаровывающий, наиболее убеждающий и в то же время, вероятно, наиболее загадочный пианист столетия».

На всю жизнь запомнилось Сигети указание, сделанное Бузони оркестру: «Господа, пожалуйста, характеристично!» «Он не уточнял, — пишет Сигети, — какой именно характер хотел выявить в данной фразе… Он просто просил играть их характеристично… в том смысле, как мы говорим о лице: оно имеет характер».

Что касается Баха, то в этом отношении Бузони, можно сказать, заново открыл для Сигети содержание его музыки. «Мальчиком я грешил, — пишет Сигети, — публичным исполнением отдельных частей этих работ с фортепианным аккомпанементом Шумана.

Но этому пришел конец, когда Бузони объяснил, как неверно это, — разговаривая со мной как отец в концерте, который мы дали вместе в Англии в 1908 или 1909 году, — и открыл мне глаза на это, как он делал много раз и по поводу других музыкальных вещей…»

Особенно интенсивно гастролировал Сигети в предвоенные годы. Он объехал почти все столицы Европы, а в 1913 году впервые побывал в России.

В 1917 году музыкант приступает к педагогической работе. Он занимает 4 пост профессора Женевской консерватории и покидает его в 1924 году. В 1918 году Сигети женился.

В 1920-е годы Сигети уже мастер, с четко определившимися художественно-эстетическими принципами. Он вырос в музыканта-мыслителя, что не так уж часто случается в скрипичном мире. Исполнитель-исследователь, он занял особое место в художественной культуре первой половины XX века, на что обращал внимание еще Менухин: «В некотором отношении он стоял в стороне от главного течения, которое в основном шло из России, а также в известной мере из Западной Европы — от Тибо, Буша, а в более позднее время — от Франческатти и др. Венгрия всегда давала великих музыкантов, но удивительно, что среди исполнителей меньше всего можно назвать всемирно известных скрипачей, хотя скрипка, можно сказать, является национальным венгерским инструментом. Возможно, это случилось потому, что венгерское музыкальное искусство направлялось в основном на композицию, дирижирование и оставляло скрипку в руках венгерских цыган. Как бы там ни было, но мы более чем благодарны, что, наконец, в лице Сигети появился очень крупный скрипач и очень большой музыкант… Я должен сказать, что из всех скрипачей Сигети обладает одним из самых выдающихся интеллектов; его проникновенный ум, его терпение в изучении различных стилей привели к очень глубокому пониманию Баха, классиков, а также и современников Он действительно вдохновил многих великих композиторов на сочинение различных произведений».

Именно в эту пору в полной мере проявляется его новаторская деятельность. Начало ей было положено исполнением Первого концерта Сергея Прокофьева. «Летом 1924 года, — рассказывал Прокофьев, — Сигети сыграл мой скрипичный концерт на фестивале новинок в Праге и затем объехал с ним главнейшие города Европы. Когда он добрался до Парижа и я захотел прийти на репетицию, лицо Сигети вдруг омрачилось. „Видите ли, — сказал он, — я так люблю и знаю всю партитуру этого концерта, что даже делаю иногда указания дирижеру, как будто я автор. А тут вдруг появится лицо, которое на самом деле автор. Согласитесь, это мне неприятно“. Я согласился и пришел прямо вечером на концерт. Исполнял Сигеги превосходно».

С советской страной у Сигети установились весьма прочные контакты. В 1924 году он выступал в Москве и Ленинграде. Восторженно принимали артиста у нас в стране в 1927 и 1928 годах. В 1937 году он вновь побывал в СССР. Сигети ожидал восторженный прием. Г.Г. Нейгауз писал: «Еще задолго до первого появления Сигети на советской концертной эстраде молва связывала с его именем представление о благородном художнике, мастере высшего класса, не только виртуозе в узком смысле слова, но полноценном музыканте-исполнителе. Справедливость этой молвы оправдалась полностью. И характер исполнения Сигети, и программы его, весь его облик в целом свидетельствуют о том, как высоко он держит знамя искусства, как ему дорога пропаганда глубоких, прекрасных музыкальных произведений, как серьезно и безупречно его отношение к аудитории и к произведению.

Нельзя не отметить с величайшим удовлетворением, что во всей программе концерта 2 октября не было ни одной вещи, которая не отвечала бы самым высоким художественным требованиям, что все обошлось без „Гитар“ Мошковского и тому подобной дребедени, столь охотно преподносимой многими скрипачами нашей публике. А как отрадно было услышать гром аплодисментов после длинной „ученой“ сонаты Баха для скрипки соло, гром долгий и неумолкающий, убедительно доказывающий, что и это произведение „доходит“ до публики, доставляет ей радость и наслаждение!..

Даже технические приемы игры Сигети меняются в связи с требованиями, диктуемыми внутренней логикой исполняемого произведения. Это именно и есть настоящее художественное

мастерство. Характерной особенностью Сигети является свойственное интеллектуально высокоразвитым художникам некоторое пренебрежение к специфически чувственному элементу в искусстве. Это становится особенно ясным при сравнении его игры с игрой Эльмана, звук которого больше „пленяет“, „волнует“, вообще больше действует на чувства, на нервы. Однако, несмотря на недостаток чувственной прелести, звук Сигети всегда крайне выразителен, разнообразен и характерен до того, что его сразу можно узнать среди сотни других скрипачей».

1930-е годы — период расцвета творчества Сигети. Его искусство не только оценивают как выдающееся явление современности. Его награждают крупнейшие художественные учреждения мира. Так, университет в Nova Scofia присуждает ему степень почетного доктора философии, а Лондонская королевская Академия музыки избирает его своим почетным членом. В 1930 году он становится кавалером французского ордена Почетного легиона, а в 1939-м — офицером Почетного легиона.

Бельгийцы вручают ему в 1937 году Командорский орден Леопольда П.

Во время Второй мировой войны Сигети живет в Лос-Анджелесе. Здесь в 1940-е годы музыкант становится первым исполнителем обеих скрипичных сонат Прокофьева.

Композитор лично переслал их ему, еще в рукописи, для «первого исполнения на Западе». Вторая соната была сыграна в Бостоне 26 ноября 1944 года, а Первая — в Сан-Франциско 2 января 1948 года. «Когда соната была окончена, публика Сан-Франциско вызывала Сигети пять раз и любители последовали за ним в артистическую комнату», — писал «Time Magazin».

В военные годы Сигети близко сошелся с пианистом Артуром Шнабелем. С ним они составили ансамбль, сохранившийся и после окончания войны.

В 1946 году Сигети выехал из Америки в Швейцарию, чтобы повидаться с дочерью и внучкой. Дочь с мужем, пианистом Никитой Магаловым, оставались во Франции, пережив там немецкую оккупацию. Музыкант возобновил концертные турне, объехал несколько раз Европу, гастролировал в Японии (1953), Южной Америке (1954).

До 1960 года Сигети жил в США, приняв в 1951 году американское подданство. В 1960 году он покидает Америку, чтобы воссоединиться с семьей дочери. Он поселяется в Швейцарии в вилле «Le Crepon» около Кларана.

В последний период своей исполнительской деятельности Сигети тяготеет к крупным монументальным циклам программ. Так, в 1947 году вместе со Шнабелем, Фурнье и Примрозом он играет два цикла, исполнив «всю камерную музыку Шуберта и Брамса», а в 1956 году на университетских площадках США — еще два других цикла. В 1960 году Сигети исполнил новые циклы — 10 сонат Бетховена и цикл сонат Моцарта.

Прекратил концертные выступления музыкант в 1963 году, когда ему исполнился 71 год. Его артистическая деятельность длилась целых 58 лет!

Но и после этого Сигети не утратил творческой активности: он читает лекции, пишет труды, как автобиографические, так и аналитического порядка, занимается педагогикой. Педагогику Сигети рассматривал как «новое продолжение личности». У него учились Мазуко Усиода, Арнольд Штейнгардт, Нелли Готковская, Иосио Унно и др.

Дважды, в 1960-е годы, Сигети был членом жюри Международного конкурса имени Чайковского. «Такого гостеприимства, как в России, не найдешь нигде! — говорил тогда артист. — И что меня особенно поражает и трогает, так это то, что все меня помнят. А ведь прошло так много лет со дня моего последнего приезда в вашу столицу. Значит, не порвались те узы, которые связывают меня с советскими музыкантами».

«Нужно почувствовать и полюбить произведение; нельзя им овладеть, — отмечал Сигети, — если у истока не стоит любовь».

Блок точно уловил самое существенное в игре Сигети: «В творчестве Сигети находит свое

воплощение то, что он называет „равновесием между объективностью и субъективностью“ или „идентификацией интерпретатора с намерениями композитора“.

Именно на этих путях Сигети-художник обретает подлинную оригинальность. Он артист нового типа: исполнитель-исследователь, мимо внимания которого ничто не проходит — будь то своеобразный изгиб мелодии или интересная модуляция, ритмическая модификация мотива или характерная стилистическая особенность гармонического оборота. Для него в музыке нет „мелочей“ и нет „деталей“. Все важно. Порой такие детали в интерпретации мастера дают ключ к обобщениям самого широкого эстетического порядка… Так выявлять детали может лишь музыкант, способный объять единым взором все творчество композитора, — художник, которому частности открываются в перспективе целого».

Точное описание манеры игры Сигети дал К. Флеш: «Техника его левой руки заслуживает внимания, если даже временами она несколько тяжеловесна, а при неблагоприятной ситуации даже ненадежна. Чистота его интонации, напротив, Образцова. Его тон и пиано обладают целомудренной красотой, особенно в механической передаче; форте же не всегда свободно от царапающих побочных призвуков, что наблюдается у него также в быстром деташе и прыгающих штрихах…

Для него характерны самостоятельные движения головы при акцентах, вместо распространяющейся на все тело реакции. Как исполнитель он честен, прекрасно сознает и чувствует свою оригинальность. В общем, он производит впечатление значительной личности, которой устарелые технические средства помешали полностью развернуться. Поэтому личное значение Сигети для современной музыкальной жизни я усматриваю не в чисто скрипичной области, а в другом: в образовании программ и в их обновлении, в поисках нового, неизвестного, полузабытого. Он может в этом отношении рассматриваться в известной степени как последователь Иоахима…

Скрипка для него всё — это его мир, в котором и для которого он живет…»

МОРИС МАРЕШАЛЬ
/1892-1964/

Морис Марешаль родился 3 октября 1892 года в старинном бургундском городе Дижон в семье небогатого почтового чиновника Ж.Ж. Марешаля. Мать Марта — директор школы, отличалась музыкальностью. Именно она настояла на музыкальном образовании Мориса.

Уже в шесть лет мальчик начал заниматься сольфеджио и игрой на фортепиано в местной консерватории. Но вскоре Мориса заинтересовала виолончель. Мать купила ему небольшой инструмент и определила сына в класс к профессору консерватории виолончелисту М. Аньелле.

Морис уже в десятилетнем возрасте выступал в городском театре Дижона. Газеты с похвалой отозвались о концертанте, единодушно предсказав ему будущее большого артиста.

Сыграв на выпускном экзамене Второй концерт Давыдова, Марешаль покорил слушателей эмоциональностью исполнения, певучестью звучания и уверенностью техники. В мае 1907 года удостоенный первой премии Дижонской консерватории, молодой музыкант отправился в Париж для продолжения музыкального образования.

В столице Франции он поначалу занимался у уроженца Дижона Луи Фойяра. Последний великолепно подготовил Мориса для поступления в парижскую консерваторию.

Марешаля зачислили в виолончельный класс профессора Ж.Л. Леба. Кроме того, он посещал камерный класс Лефевра и оркестровый класс дюка. Немалое влияние на Марешаля оказала игра Пабло Казальса, которого он впервые услышал в студенческие годы.

В девятнадцать лет Марешаль блестяще окончил Парижскую консерваторию, мастерски исполнив первую часть концерта Гайдна, и был удостоен первой премии. Тогда же началась артистическая деятельность виолончелиста. Так, в феврале он выступал в Вердене, где сыграл концерт Лало, пьесы Генделя, Сен-Санса. Один из критиков отметил законченность интерпретации, благородство фразировки и виртуозность техники молодого музыканта.

По окончании консерватории Марешаль занял место второго виолончелиста-солиста в известном оркестре Ламуре. Однако вскоре началась война и, подобно многим другим патриотически настроенным французским музыкантам, Марешаль в 1914 году пошел добровольцем в армию.

Целых четырех года «солдат первого класса» служил в пехоте. В 1918 году Марешаль пострадал под Верденом от газовой атаки немцев и несколько месяцев пролежал в госпитале в родном Дижоне.

Даже находясь на фронте, Марешаль не забывал о музыке и не раз радовал своих однополчан игрой на виолончели, сделанной его сослуживцами. После капитуляции Германии 11 ноября 1918 года Марешаль вступил в концертную группу, которая обслуживала воинские части. Здесь он познакомился с молодой американской чтицей, будущей талантливой писательницей-драматургом Лоис Перкинс. Она станет женой и другом Марешаля.

Вот как она описывает в своих воспоминаниях первое появление французского виолончелиста в салоне небольшого отеля, где происходила репетиция. «Я слушаю Рекса и Мод, репетирующих известную арию из „Самсона и Далилы“. Дверь открывается перед волочащим свой громоздкий инструмент солдатом-виолончелистом, одетым в синюю униформу с нашитыми вокруг плеча ленточками наград и военного креста. Он остался стоять, опираясь о стену; глаза темные, выразительные и задумчивые, черты правильные и тонкие, цвет лица скорее бледный, так как он только вышел из госпиталя, очутившись там после газовой атаки в одном из последних сражений. Он внимательно слушает музыку до конца арии. Секундой позже, когда Рекс представил его нам, он лукаво улыбнулся и сказал по-английски с ужасным

французским акцентом и с чувством юмора, напоминая при этом Гавроша: „Извините меня за опоздание. Это вина не моя, а моей виолончели: мы не могли сесть в автобус“. Общий смех сразу же создал очень дружескую атмосферу».

Подлинное возвращение артиста к широкой концертной деятельности случилось в «Концерте Ламуре» 9 ноября 1919 года. Маришаль вдохновенно исполнил с оркестром под управлением К. Шевильяра концерт Лало.

В конце лета 1920 года Марешаль отправился в США, где в небольшой нью-йоркской церкви обвенчался с Перкинс. Вскоре молодожены вернулись во Францию. На протяжении последующих десятилетий Марешали жила в основном в Париже. Лето супруги проводили у родителей Мориса, у которых вблизи Дижона был небольшой виноградник и домик. Марешаль на досуге увлеченно рыбачил и катался на велосипеде. Он знал толк в винах и искусно приготовлял различные блюда.

Однако жизнь Марешаля прежде всего принадлежала музыке. «Музыка занимала большую часть нашего времени. Мы жили для музыки, музыкой и с музыкой», — пишет в своих воспоминаниях его жена.

Исполнительская деятельность Марешаля в 1920-е годы приобретает невиданный размах. В декабре и январе 1921–1922 годов он совершает большое концертное турне по городам Франции — Гренобль, Гавр, Дижон и др. — и дает в различных залах Парижа пять сольных концертов.

Уже в одной из первых французских рецензий, посвященных Мареша-лю, отмечены основные черты его стиля, тогда еще только формировавшегося: сильный и в то же время мягкий, пластичный тон и совершенная техника, полностью подчиненные музыкальной выразительности, а главное, верность интерпретации содержания исполняемого произведения, носящей при этом не механический, а творческий характер.

Примерно с 1922 года у Марешаля обнаруживается особенный интерес и к камерной музыке. В 1922–1927 годах виолончелист является постоянным участником «Трио Казадезюса». В трио кроме него входили Ро-бер и Мариус Казадезюсы.

В 1930-е годы Марешаль составил со своими друзьями — пианистом Жаком Феврие, скрипачом Ивонной Астрюк и альтистом Морисом Вье — квартет, который часто выступал на концертах в известном парижском салоне княгини Полипьяк, многое сделавшей для популяризации новой музыки.

В 1926 году Марешаль отправился за океан. Он выступал в Филадельфии (29 и 30 октября) и затем (2 ноября) в Нью-Йорке. Газеты очень высоко оценили искусство Марешаля, признав его гениальным. Еще через два дня музыкант повторил свою программу с Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского в нью-йоркском Карнеги-холл. Успех в Карнеги-холл тогда являлся решающим для дальнейшей карьеры артиста-исполнителя, дебютирующего в США.

После этого выступления нью-йоркский критик отмечал, что «г. Марешаль бесспорно является артистом необыкновенного таланта. Он сыграл прелестную медленную часть баховского концерта с несравненным вкусом, глубоко прочувствованным и восхитительным тоном. Он также проявил свое мастерство в трудной, но очень благодарной сольной партии новинки вечера, представленной Стоковским, Фрески для виолончели с оркестром, которую недавно сочинил А. Капле, назвав ее „Эпифанией“… Это несомненно артист исключительной категории, обладающий непогрешимым вкусом, глубоким чувством, восхитительным звуком».

Состоявшееся следующей же зимой американское турне французского артиста закрепило его славу.

Во второй половине 1920-х годов искусство Марешаля достигает расцвета. География его выступлений еще больше расширяется. Он гастролирует в египетских городах Каире и

Александрии, а также Стамбуле и других городах, лежащих за пределами Европы.

Рецензии европейских музыкальных городов полны восторгов. Так, венские газеты писали о триумфе французского артиста, в игре которого подчеркивались высокая музыкальность, пылкость и вдохновенность, богатство тона и техники.

В августе 1931 года Марешаля за заслуги в развитии и популяризации французской музыки удостоили звания кавалера ордена Почетного легиона.

Приведем одну из французских рецензий этого времени: «Морис Марешаль тносится к тем известным виртуозам, которых нельзя слушать без волнения… — писала дижонская газета. — Он всегда остается собой, то есть великим и благородным артистом. Едва его смычок коснется струн, как слушатели уже увлечены. Какая пламенность, какая эмоциональность, какая мощь и в то же время какая мягкость!»

В 1930-е годы Марешаль продолжает гастролировать. Так, в сезоне 1936–1937 годов за сорок дней в ноябре-декабре он дал более тридцати концертов в различных городах Франции, а затем совершил четырехмесячное турне по Советскому Союзу и странам Азии.

С огромным успехом французский виолончелист выступил в Москве, Ленинграде, Харькове и Киеве. Вот одна из московских рецензий 1935 года под названием «Энтузиазм, вызванный французским виолончелистом в Москве». Автор рецензии известный советский музыковед К.А. Кузнецов писал: «Он обладает неподражаемыми французскими качествами: тонкий вкус, безупречное чувство меры, ничего чрезмерного… Стиль его игры поистине классический. Слушая Марешаля, нетрудно составить себе представление о современной виолончельной технике… Сам артист в беседе со мной сказал, что в основном действительно новые условия современной игры на виолончели требуют безграничной скорости в смене позиций. Скорость и, конечно, точность техники левой руки Марешаля выше всякой похвалы. Артист скромно заявляет, что его смычковая техника не представляет собой ничего нового при сравнении ее с техникой старой школы. Но я не разделяю его точки зрения и должен сказать, что он проявляет большое разнообразие новых тонких колористических нюансов, возможное лишь при усовершенствованной смычковой технике. Кроме того, высокой похвалы заслуживает его прекрасный, ровный, мощный в ярких эпизодах тон».

В конце 1930-х годов международные гастроли Марешаля перемежались с его выступлениями в Париже и других городах Франции. Концерты продолжались вплоть до оккупации родины артиста нацистами.

Опасаясь насильственной депортации детей в Германию, Марешаль решил отправить жену, сына и дочь через Испанию и Португалию в США.

Простившись в Барселоне с семьей, он вернулся в Марсель, где до 1942 года работал на радио, принадлежавшем Свободной Франции.

Возвращению Марешаля в Париж способствовало его избрание профессором Парижской консерватории в самом конце 1942 года. 5 декабря Марешаль прибыл в столицу.

Жан Бара, учившийся у Марешаля в военное время, вспоминал: «Нередко он приходил в консерваторию с портфелем более тяжелым и набитым, чем обычно. Вы думаете нотами? Нет! Это было время войны, когда оккупанты довели страну до голода, а этот портфель содержал щедрый завтрак…»

В 1943 году Марешаль возобновляет выступления на парижском радио, вдохновенно исполняя музыку французских композиторов. Великий музыкант был среди тех прогрессивных людей Франции, которые всем сердцем поддерживали Французский комитет национального освобождения.

После победы над фашизмом Марешаль с радостью и вдохновением возобновляет широкую музыкальную деятельность на освобожденной родине. Вскоре же виолончелист начинает

гастроли и по зарубежным странам. В 1945 году он концертирует в Бельгии и Англии, в 1946-м — в Бельгии, Англии, Австрии, в 1947-м — в Венгрии и Чехословакии, в 1948-м — в Польше, в 1949-м — в Венгрии и Англии.

Однако все более дает о себе знать болезнь правой руки. Эта болезнь делала невозможной для Марешаля длительную непрерывную игру, которой неизбежно требует сольная программа концертанта. Тем не менее музыкант продолжает эпизодически выступать в симфонических концертах и на радио.

В 1950 году Марешаль был удостоен звания офицера Почетного легиона. Сообщая об этом, журнал, издававшийся в Дижоне, писал: «Этим новым отличием воздается должное достоинствам человека, посвятившего свою жизнь музыкальному искусству и энтузиазму, который вызывали во всем мире его концерты, способствовавшие славе его страны».

По-видимому, последним выступлением Марешаля явилось его исполнение в Париже в сентябре 1956 года посвященного ему концерта Буске. В финале концерта музыкант сыграл свою каденцию.

Все более и более отдаваясь педагогической деятельности, Марешаль в 1950-е годы и в начале 1960-х продолжал эпизодически выступать по радио как солист и в ансамблях.

В январе 1964 года маэстро перенес тяжелую операцию, а 19 апреля того же года Марешаль скончался.

В своем вступительном слове Р. Гоффман сказал: «Великий виолончелист Морис Марешаль покинул нас немногим более года тому назад, 19 апреля 1964 года. В эпоху, когда международного класса виртуозов было меньше чем теперь, Морис Марешаль явился одним из первых, кто сделал этот инструмент известным в мире.

Вместе со своим другом Казальсом он успешно содействовал утверждению его как сольного инструмента».

«Морис Марешаль был удивительной личностью и одним из самых больших виолончелистов, — вспоминал Жозеф Кальве. — Кто когда-либо слышал его игру, никогда не сможет ее забыть, особенно в концерте Шумана, в исполнении которого он был несравненен.

Морис Марешаль был исключительно одарен. Он не относился к тем музыкантам, которые занимаются с утра до ночи; вместе с тем техника его отвечала самым высоким требованиям. Он чувствовал музыку и обладал способностью выражать все, что чувствовал… Свет и тени, которые он извлекал из своего инструмента, были удивительны… Он уважал стиль каждого произведения и находил для него соответствующее воплощение…»

АНДРЕС СЕГОВИЯ /1896-1987/

Андрее Сеговия родился 21 февраля 1896 года в Линаресе. Через несколько дней после его рождения семья переехала в городок Хаене, близ Кордовы (Андалузия).

«Однажды в наш дом пришел гитарист фламенко, — вспоминает Сеговия. — Когда он начал играть красивые народные мелодии, я был захвачен.

„Хочешь научиться играть?“ — спросил он. Я кивнул в знак согласия».

Полтора месяца гитарист прожил рядом с Андресито. За это время мальчик научился играть на гитаре. Когда Андресито было шесть лет, он вместе с дядей и тетей переехал в Гранаду.

В 1910 году в «Артистическом центре» Гранады состоялся первый публичный концерт Андреса. Его организовали друзья молодого гитариста.

В своей «Автобиографии» Сеговия рассказывает: «Первый в моей жизни концерт. Какое волнение! У меня тряслись поджилки при мысли появиться на публике. Однако одна встреча помогла забыть о страхе. По дороге на сцену (гитару нес мой друг) ко мне подошел старый флейтист:

— Вы знакомы с гитаристом, который будет сейчас играть?

Я улыбнулся и сказал:

— Хорошо знаком: мы близкие друзья.

— Он талантлив?

— Вовсе нет. Сейчас вы сами услышите.

Он был удивлен моей недоброй характеристикой близкого друга и спросил:

— Вы завидуете ему? — И с неприязнью отвернувшись от меня, он вошел в зал.

Но после концерта флейтист пришел обнять меня и сказал:

— Действительно, ваш друг заслуживает одновременно и мои поздравления и вашу зависть».

Юный музыкант отправился в концертное турне по Испании. Он с успехом выступал во многих залах Барселоны. Но мечтал выступить в крупнейшем зале столицы Каталонии — Палау. Наконец, 12 марта 1916 года состоялся концерт Сеговии во Дворце каталонской камерной музыки.

«Мне трудно описать, — вспоминает он, — высмеивания и осуждения, вызванные сообщениями о моем концерте в Палау. Одни считали, что самоуверенность свела меня с ума, другие радовались при мысли о приближении моего провала в огромном зале».

Сеговия понимал, что от концерта в Палау будет зависеть многое и в его карьере, и в судьбе инструмента.

«Слушатели были поражены и захвачены красотой звучания гитары, — пишет М.А. Вайсборд. — В зале царила та тишина, которую впоследствии назовут „сеговиевской“ и которая была своеобразным „усилителем“ гитары. Это было чудом, сотворенным волшебными руками. Это была победа нового мышления. Это была победа художника, который смело шел навстречу трудностям. Чувства барселонцов кратко и емко выразил известный писатель Эухенио д'Орс в автографе на подаренной книге „La buen Plantada“: „Волшебнику Сеговии“.

С каждым концертом имя Сеговии становилось все более популярным во всей Испании. Конечно, далеко не сразу местные руководители открывали гитаре двери концертных залов. И все же отношение к гитаре — солирующему инструменту — заметно менялось. Значительным шагом в этом направлении стали концерты Андреса в огромном зале мадридского театра „La Comedia“ и три концерта в Гранаде во Дворце Альгамбры в июне 1917 года».

Успешными были и две гастрольные поездки в Южную Америку в 1919 и 1921 годах. «Пионером гитары» назвал Сеговию журнал «El Hogar» после выступления в Буэнос-Айресе.

Концерты Сеговии в 1924 году в Германии, Австрии и Франции снискали ему славу первоклассного виртуоза.

«В апреле 1924 года, — вспоминает Сеговия, — я приехал в столицу Франции. Париж меня очаровал. Больше времени я проводил в созерцании города, чем в занятиях. Без конца бродил по улицам, площадям, паркам, знакомился с музеями, памятниками архитектуры, церквями. Обошел выставки. Посещал концерты. Наслаждался игрой красок вечернего Парижа в Люксембургском парке или в кафе на Елисейских полях».

Французская пресса широко комментировала выступления Сеговии. Вот отклик известного музыковеда Марка Пеншерля: «Слишком много музыки. Но лишь для одной ее небольшой части следовало бы сделать исключение. Я имею в виду простую гитару, которая часами держит во власти своего очарования самых искушенных музыкантов. В консерватории, в „La Revue Musical“, в аудиториях, в которых можно было встретить и самых крупных представителей современной музыки, Андрее Сеговия, чье имя несколькими неделями ранее нам было едва знакомо, вызывал восхищение. Подобный прием оказали в свое время здесь и Мигелю Льобету, такому необычному для тех, кто привык к пошлости и банальное-ти исполнителей серенад. Потом приезжали другие. Но никто не сумел так, как Сеговия, обновить и обогатить впечатления, вызванные Льобетом».

Отмечая безупречность игры Сеговии, богатство красочной палитры его гитары, критик подчеркивал, что достигнутый им технический уровень «ранее мы назвали бы невозможным» и что гитарист «превосходит своих предшественников тем, что все эти качества подчинены у него поразительному чувству стиля».

Такой же восторженный прием ожидал Сеговию и в Англии в 1925 году.

После концертов в Берлине в 1926 году журнал «Die Gitarre» писал: «Андрее Сеговия — исполнитель высочайшего ранга, которого следует поставить в одном ряду с Крейслером или Шнабелем». Еще через год тот же журнал констатировал: «Выступление Андреса Сеговии в концертном зале — событие огромного значения».

С первого же выступления Сеговия очаровал и датскую публику. Газета «Politiken» писала: «Молодой испанец — это действительно явление, соответствующее тому, что о нем говорят. Мы никогда не слышали артиста, сравнимого с ним. Невероятная виртуозность. Огромный вкус, свидетельствующий о высокой музыкальной культуре, Сеговия превратил гитару в инструмент, который раскрывает глубины исполняемых сочинений в большей степени, чем это можно было предположить».

В 1928 году Сеговия впервые выступил в Нью-Йорке: «Вчера днем на сцену Town Hall вышел полноватый молодой человек, сел близко к ее краю, поставил ногу на маленькую деревянную скамеечку и очаровал переполненный зал. Это был один из самых необычных и захватывающих концертов, которые когда-либо происходили в этом зале Нью-Йорка. Сеговия сделал гитару инструментом, о котором говорят на одном дыхании с клавесином Ландовской, виолончелью Казальса, скрипкой Хейфе-ца и фортепиано Гизекинга».

Дав пять концертов в Нью-Йорке, Сеговия выступил и в других городах США.

В 1929 году состоялись выступления Сеговии в Японии. Местный критик Такахаси после концертов в Токио и Кобе писал: «Сеговия не принадлежит к исполнителям, стремящимся продемонстрировать публике свою технику. Это — вдохновенный музыкант… Слушая Сеговию, я впервые понял справедливость слов Бетховена о том, что гитара, в сущности, — это оркестр. Мир, создаваемый Сеговией, — прекрасный мир поэзии и легенд».

В конце февраля 1926 года гитарист побывал в Москве. Его первый концерт, состоявшийся

2 марта в Малом зале Московской консерватории, вызвал громадный интерес не только у гитаристов, но и у широкой публики и у музыкантов других специальностей.

Вот что писал о Сеговии известный музыкальный критик Б.В. Асафьев: «Культура игры на гитаре в Испании давняя, старинная, и корни ее уходят в далекое романтическое прошлое. Представитель этой культуры — Сеговия — прежде всего серьезный и строгий музыкант. Его исполнение никак нельзя упрекнуть в дешевом щегольстве и виртуозничестве дурного тона. Слушать его — своеобразное наслаждение: благородство звука, ритм, интенсивнейшая сдержанность исполнения, исключительная четкость и чистота интонаций (флажолеты просто изумляют!), безупречность вкуса, утонченное, не показное мастерство и, конечно, сказочное богатство динамических и колористических оттенков — вот что особенно и главным образом привлекает в феерической игре Сеговии, в игре столь необычной у нас, где искусство это так опошлилось. Сеговия ни на один момент не упускает из виду пластики формы: он красиво и последовательно подчеркивает конструктивные детали, блестяще расцвечивает основную мелодическую линию пышными узорами или развивает ее хрупким, как утонченная резьба, орнаментом. А за всеми этими качествами виртуоза пламенится глубокое чувство, согревающее звук (золотистый, сочный и нежный, но не изнеженный) и жизненно его ритмующее. Среди исполненных сочинений не было неудачно сыгранных. Интересно прозвучали скомпанованная из разных сочинений Баха сюита, пьесы Сора, знаменитого в свое время виртуоза на гитаре, и ряд испанских танцев, среди которых мне особенно понравилось фанданго современного испанского талантливого композитора Турины».

Сеговия приезжал в нашу страну несколько раз и всегда вызывал восхищение своим мастерством.

«Исполнение Сеговии было лишено аффектации, — пишет Б.Л. Вольман. — Он не форсировал звука, достигая больших динамических нарастаний за счет умелого применения градаций звучности, исходя из тончайшего пианиссимо. Стиль его игры можно назвать академическим в самом положительном смысле. Техника у Сеговии отступала на задний план, способствуя выявлению музыкального содержания произведено. Игра его поражала художественной тонкостью отделки „Вот у кого нужно учиться фразировать!“ — заметил по поводу исполнения Сеговии профессор Ленинградской консерватории пианист Л.В. Николаев. Чистота его игры была безупречна. С легкостью он преодолевал любые технические трудности. Флажолеты, глиссандо, выразительное вибрато, разнообразие стаккато и легато — всем этим Сеговия владел в совершенстве».

Своей последующей деятельностью Сеговия более, чем кто-либо из гитаристов, до него выступавших на концертной эстраде, подтвердил художественную значимость гитары. Избрав постоянным местом жительства Уругвай, Сеговия разъезжал с концертами по всем странам, повсюду вызывая восхищение своей игрой на гитаре. Его стали расценивать уже не как гитариста, удивлявшего слушателей мастерством исполнения на необычном для эстрады инструменте, а как одного из крупнейших музыкантов современности.

Он объездил множество стран, выступая чуть не ежедневно, а в крупных городах США иногда и по 3–4 раза в день. Если на карте мира точками отметить города, где выступал Сеговия, то эти точки густо покроют всю Европу, протянутся вдоль Северной и Южной Америки, соединят север Африки с Малой и Юго-Восточной Азией и с Австралией. Но главное, конечно, не в количестве городов и стран, а в том, что его искусство затронуло сердца миллионов слушателей.

«Чудо, имя которому Сеговия» — так назвал свою статью американский журнал «Guitar Review» в 1947 году. «Мастер-волшебник» — так оценил искусство Сеговии рецензент, нью-йоркской газеты «Times» в 1959 году. А вот свидетельство о завоевании еще одного континента:

«Сеговия очаровал Мельбурн» — так озаглавил одну из статей, посвященных гастролям Сеговии в Австралии, журнал «Music and Musicians» (1961).

В связи с постоянными разъездами Сеговия не мог уделять много времени педагогической деятельности. Но его класс гитаристов-исполнителей в Академии Киджи в итальянском городе Сьене приобрел международную известность и популярность. Среди учеников Сеговии: Джон Вильяме и Джулиан Брим из Англии, Хосе Томас из Испании, Гильермо Фиеренс из Бельгии, Хесус Сильва из Мексики, Оскар Гильи из Италии, Йован Йовичич из Югославии, Алирио Диас из Венесуэлы, Кристофер Паркенинг из США, Хосе Рей де ла Торре с Кубы, Карлос Барбоса Лима из Бразилии.

Поразительно, но свой артистический магнетизм Сеговия сохранил и после 80 лет. Характеризуя игру 82-летнего артиста в трехтысячном «The Festival Hall» в Лондоне, композитор Джон Дуарте не смог скрыть своего восторга: «Я не могу припомнить другого случая, когда такое огромное число людей с затаенным дыханием нимали волшебным звукам музыки».

Незадолго до своего девяностолетия, 28 апреля 1982 года, Андрее Сеговия, собираясь на гастроли в Японии, писал М.А. Вайсборду: «Более шести месяцев в году я нахожусь вне дома: концертирую в разных странах, встречаюсь со слушателями, принимаю старых друзей, посещаю приемы и выкраиваю четыре или пять священных часов для ежедневных занятий». Действительно, трудно найти другого артиста, который бы так долго сохранял творческое долголетие.

Умер Сеговия в 1987 году.

ЯША ХЕЙФЕЦ
/1901-1989/

В начале 1914 года, за несколько месяцев до начала Первой мировой войны, американский скрипач Альберт Сполдинг случайно встретил своего знаменитого коллегу Фрица Крейслера, находившегося в зените славы. Последний выглядел несколько подавленным и признался, что подумывает о завершении артистической карьеры. Американец был чрезвычайно удивлен: ведь Крейслер считался в ту пору первым скрипачом мира и еще не достиг и сорока лет. На вопрос, что побудило его к таким размышлениям, Крейслер рассказал, что недавно побывал в России и присутствовал на классном вечере Леопольда Ауэра в Петроградской консерватории. Среди многих талантливых ребятишек особенно поразил его тринадцатилетний мальчик: его игра показалась Крейслеру столь совершенной, что всем остальным скрипачам на этом фоне попросту больше нечего было делать.

Конечно, история эта, ставшая легендой, не лишена преувеличений, тем более что и Крейслер еще долго после этого радовал своих почитателей, и другие скрипачи разных поколений отнюдь не остались без работы. И все же чутье не обмануло великого артиста: тот мальчик, которого звали Яша Хейфец, действительно вырос в несравненного артиста, по мнению многих, — крупнейшего в нашем столетии.

Иосиф (Яша) Хейфец родился 20 января 1901 года в Вильно. Первые уроки на скрипке получил в возрасте трех лет у своего отца, Рувима Хейфеца — выходца из города Пулавы (Польша), скрипача-самоучки, игравшего на свадьбах. С четырех лет начались занятия под руководством одного из лучших скрипачей и педагогов города И. Малкина, ученика Ауэра, преподававшего в Виленском музыкальном училище Русского музыкального общества. Дарование Хейфеца стремительно развивалось. Уже в 1906 году он впервые выступил на выставке «Искусство в жизни детей», а 7 декабря исполнил на вечере училища «Пасторальную фантазию» Зингеле и 12 декабря — «Арию с вариациями» Берио. В 1908 году он играл «Балладу и Полонез» Вьетана, и слушавший его Ауэр высоко оценил игру юного скрипача. В следующем году Яша исполнил в Ковно с оркестром концерт Мендельсона. В том же году он окончил музыкальное училище.

Большую помощь в обучении Хейфеца оказало виленское Еврейское общество. Оно же дало средства для переезда семьи в Петербург и поступления юноши в 1910 году в Петербургскую консерваторию в класс Ауэра.

Первый год Хейфец занимался с ассистентом Ауэра — И. Налбандяном, затем перешел в класс профессора. 17 апреля 1911 года состоялся дебют Хейфеца в Малом зале консерватории. Этот же концерт был сыгран в середине мая в Павловском вокзале.

Вскоре последовали концерты в Одессе, а также в Варшаве и Лодзи. В том же году вышла первая пластинка с записью игры десятилетнего артиста — «Пчелки» Шуберта и «Юморески» Дворжака.

Начало мировой славы Хейфеца положили семь концертов в Берлине, где он выступал с оркестром Берлинской филармонии под управлением В. Сафонова и А. Никиша. Еще восемь концертов состоялись в других городах Германии — Дрездене, Гамбурге, а также в Праге. Несмотря на то, что Хейфец играл на 3/4 скрипке, он поражал слушателей полным звучанием необычайной красоты и выразительности, блистательной виртуозностью и легкостью исполнения, энергией и безупречным вкусом. Критика уже тогда отмечала его серьезные достижения в области интерпретации. Лето 1912 года Яша провел вместе с Ауэром в местечке Лошвиц (близ Дрездена), где исполнил вместе с Зейделем Двойной концерт Баха. Немецкая

критика назвала Хейфеца «Ангелом скрипки». 4 ноября в Грюнвальде игра молодого музыканта была запечатлена на фонографических валиках (хранятся в Пушкинском Доме в Петербурге). В том же году состоялось его выступление в Варшаве на Выставке художников. В 1913 году — в Москве, Вильно, Лейпциге и Вене. 21 января следующего года он впервые играл в Петербурге концерт Глазунова под управлением автора.

Эти годы вся семья Хейфецов (у них были еще две дочери, одна из которых занималась на фортепиано в Петербургской консерватории) жила на гонорары Яши. Ауэр поощрял выступления мальчика, считая, что они ему не повредят, ибо он уже был, по его мнению, сформировавшимся артистом. В Германии семью застало начало Первой мировой войны. Юному скрипачу предложили дать концерты в пользу раненых немецких солдат, но тот отказался. Тогда члены семьи Хейфецов были объявлены пленными и лишь через четыре месяца им удалось вернуться домой.

В 1915 году Хейфиц неоднократно выступал в Петрограде. Он был уже признанный виртуоз, поражавший совершенством игры, безукоризненностью стиля. Лето 1916 года Хейфец провел вместе с Ауэром в Норвегии. Американский импресарио, покоренный его игрой, подписал с юным скрипачом контракт на выступления в следующем году в США.

В 1917 году Хейфец давал концерты в Петрограде и Саратове. Последний раз он играл в Петрограде на Концерте-митинге эсеров, где выступал А. Керенский. Путь в Америку из-за войны пролегал через Сибирь. 8 июля семья Хейфецов (кроме дочерей) отплыла на пароходе из Владивостока в Японию, а оттуда в Америку.

27 октября Хейфец с невероятным успехом дебютировал в Карнеги-холл. Критика отмечала, что «большая аудитория включала всех профессиональных скрипачей, находящихся в радиусе 200 миль», что искусство Хейфеца «переходит границы возможного», что это — «светящееся пророчество», что Хейфец — «настоящий гений», «концентрация высших скрипичных и музыкальных качеств», что его игра — «проникновенная красота».

Действительно, главное качество, которое характеризует Хейфеца, — совершенство во всем. Совершенен был его неповторимый звук, необыкновенна была беглость самых трудных пассажей, проникновенна кантилена, захватывающая даже самые черствые сердца, удивительна взрывчатость кульминаций. Словом, это был «Паганини XX века». Хейфиц стал «идолом американской публики» и за год дал только в Нью-Йорке более тридцати концертов. Его искусство было запечатлено на десяти пластинках. В следующем году появилось еще девять записей. Все они запечатлели игру на скрипке Тонони, на которой Хейфец играл с тринадцати лет.

На одном из первых концертов к нему подошел один человек и предложил Яше играть на принадлежащей этому человеку скрипке Страдивари, и Хейфец с готовностью согласился. Через два года Хейфец выкупил скрипку у того человека, не пожелавшего назвать свое имя, за хорошую цену. Со временем он купил себе еще одного Страдивари, а перед войной дополнил свой скрипичный парк еще и скрипкой Гварнери. Эти три скрипки и служили Хейфецу до конца его карьеры, хотя периодически он играл и на других скрипках. Например, в акустической лаборатории Гарвардского университета он издавал длинные однотонные звуки на всех трех скрипках и на многих других инструментах, например, на скрипке, купленной в магазине за 5 долларов. Ученые не нашли различия в звучаниях тонов и обертонов.

Яша быстро американизировался, говорил без акцента, водил шикарный спортивный автомобиль, играл в теннис и пинг-понг, а вскоре обзавелся и моторной лодкой.

Вообще этот период жизни был похож на запоздалое детство — нормальное детство у него было отнято вундеркинд-ской карьерой.

Это не могло не отразиться на самодисциплине скрипача, на качестве исполнения.

Он пишет в автобиографии: «Пришло время, когда отсутствие дисциплины в практике настигло меня. В 1921 году после одного из концертов в Нью-Йорке музыкальный критик из „Нью-Йорк таймса“ У. Дж. Гендерсон поместил критическую рецензию. Он написал, что я уронил себя во мнении публики и в его мнении и что я должен следить за собой, что недостаточно играть пьесу — нужно думать о ней. Что у меня есть долг по отношению к себе и к музыке, который никогда не будет оплачен. Я знал, что этот человек желает мне добра: описанное было для меня чувствительным ударом, ибо это была правда. Я начал серьезно практиковаться, я изменил своей юношеской экстравагантности. Я буду всегда благодарен Гендерсону. Он выбил из меня дурь и наставил меня на истинный путь.

Критики могут временами делать полезные вещи. Он умер несколько лет назад, и я буду всегда сожалеть, что не встретился с ним». По-видимому, нужно быть незаурядной личностью, чтобы воспринять такой урок и так написать о нем.

В 1925 году Хейфец принял американское гражданство, а в 1929 году Хейфец женился на известной американской кинозвезде Флоренс Арта (до этого бывшей замужем за выдающимся американским кинорежиссер ром Кингом Видором). В следующем году у них родилась дочь Жозефа (ставшая впоследствии пианисткой и композитором, занималась в Париже у Д. Мийо), а в 1932 году — сын Роберт.

В конце 1930-х годов скрипач утверждал, что уже четыре раза совершил кругосветное путешествие, а по протяженности маршрутов дважды добрался до Луны. В 1920 году он впервые выступил в Лондоне, в следующем году совершил большое турне по Австралии. В 1922, 1924, 1925 годах снова давал концерты в Англии, в 1923 году состоялось его длительное турне по Востоку. В 1926 году прошли его гастроли по странам Южной Америки и Ближнего Востока. Он играл с лучшими оркестрами мира и получал наивысшие гонорары среди исполнителей. В 1933 году состоялась премьера Второго скрипичного концерта М. Кастельнуово-Тедеско «Пророк», посвященного Хейфецу. Оркестром Нью-Йоркской филармонии дирижировал А. Тосканини, высоко ценивший талант скрипача.

Хейфец всегда держался осторожно, в том числе и в политических вопросах. Это позволило ему сохранить неплохие отношения с советским режимом. Он не считался белоэмигрантом или невозвращенцем и был, наряду со Зворыкиным, одним из немногих, которые посетили СССР в первую советско-американскую оттепель в 1934 году. Проезжая через фашистскую Германию, он отказался там выступать. Шесть концертов артиста в Москве и Ленинграде, выступления перед студентами консерваторий (где он также отвечал на вопросы) прошли с огромным успехом. Его игра во многом перевернула устоявшиеся представления и оказала заметное влияние на исполнительство и педагогику.

Тогда известный критик М. Сокольский писал: «Что больше всего поражает в игре Хейфеца? Это его техника, огромнейшее, вызывающее восхищение виртуозное мастерство. Техника эта чрезвычайно разнообразна, математически выверена и ровна. Тон его изумительно сильный, насыщенный, глубокий. Хейфец не знает в своем искусстве непреодолимых трудностей Легкость, с которой он побеждает все технические препятствия, покоряет. Причем непринужденность и свобода мастерства Хейфеца, правда, несколько холодного и строгого, таковы, что подчас могут ввести даже в заблуждение: непосвященный слушатель может и впрямь поверить, что то, что исполняет Хейфец, легко и просто. Но нужно действительно знать, какие, например, исключительные трудности представляет для скрипача 24-й каприс Паганини, чтобы полностью оценить то совершенно ослепительное, баснословное мастерство, с каким он исполняет это произведение».

В 1938 году Хейфец снялся в игровом фильме «Shall Play Musik», где играл самого себя. Это — первая видеозапись игры великого артиста. В 1939 году скрипач впервые исполнил

посвященный ему концерт Уолтона.

В 1940 году он купил дом в Беверли-Хиллз, а также небольшой домик неподалеку в местечке Малибу на берегу океана. В том же году начал преподавательскую деятельность в университете Южной Калифорнии, концертировал в Южной Америке. Во время Второй мировой войны Хейфец вместе с Рахманиновым, Пановым, Андерсен, Пирсом и другими музыкантами много выступал в госпиталях и перед солдатами.

В 1945 году Хейфец развелся с женой, а в начале 1947 года женился на Френсис Шпигельберг. В следующем году у них родился сын Иосиф. К 1950 году относятся съемки фильма о Хейфеце — встреча со студентами Калифорнийского университета.

Вторая оттепель в советско-американских отношениях, пришедшаяся на 1950-е годы, обошлась без Хейфеца: его политические привязанности тогда уже целиком принадлежали Израилю. В значительной мере на его средства были построены концертный зал и консерватория в Хайфе.

Хейфец был разносторонне развитым музыкантом. Он прекрасно играл на рояле, нередко аккомпанировал в классе Ауэра своим товарищам, одно время работал дирижером «Метрополитен Опера» в Нью-Йорке, писал музыку к некоторым кинофильмам.

Хейфец был веселым человеком, как говорится, «душой компании». Он основательно обогатил не только библиотеку музыкальных записей, Но и околомузыкальный фольклор.

Однажды советские музыканты спросили его, какого он мнения о Давиде Ойстрахе.

— Это безусловно лучший советский скрипач и второй номер среди скрипачей мира, — последовал ответ.

— Кто же первый? — возник естественный вопрос.

— Ну, первых много.

Наряду с классическим скрипичным репертуаром Хейфец включал в концерты много популярных мелодий. В кругу друзей не брезговал аккордеоном. И даже сочинил популярную в свое время песенку «Когда ты занимаешься со мной любовью» — сначала под псевдонимом, но потом не выдержал и раскрыл авторство, к ужасу многих обожающих его филармонических старушек.

Постепенно Хейфец сокращал свои гастроли. Большим событием стало исполнение Хейфецом концерта Бетховена 9 декабря 1959 года в ООН, вовремя одного из юбилеев организации. В 1962 году Хейфец развелся и со, второй женой и еще более сократил число своих сольных концертов — в этот год он выступил всего шесть раз. Зато записал много камерной музыки с Г. Пятигорским, пианистом Л. Пеннарио и другими артистами. В 1968 году он практически прекратил выступления. В интервью Хейфец говорил: «Я исчерпал свою долю гастролей. У меня больше нет интереса к этой карьере». Последние выступления Хейфеца, запечатленные на пленке, состоялись в 1970 году. В 1972 году Хейфец дал прощальный концерт в Лос-Анджелесе. Еще через три года маэстро перенес операцию плеча, что, лишило его возможности играть.

Хейфец скончался в Беверли-Хиллз 16 октября 1987 года.

Бесспорно, Хейфец оказал огромное воздействие на развитие скрипичного искусства нашего времени. Даже в чисто техническом плане: он одним из первых отказался от приема портаменто, добившись уникальной слитности звучания, поднял на новый уровень совершенства виртуозную сторону искусства.

Хейфецу в определенной мере были свойственны романтические традиции скрипичного исполнительства, идущие от Венявского, русской школы, связанные с повышенным эмоциональным тонусом, патетикой, драматизацией образов, усилением контрастов. чем-то его искусство перекликается и с декламационной манерой, свойственной русским певцам, в первую

очередь Ф. Шаляпину. В то же время в манере игры Хейфеца отчетливо проявлялось интеллектуальное начало, предельное внимание к воплощению целостной формы сочинения. Его по праву называли «Императором скрипки».

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ СОФРОНИЦКИЙ /1901-1961/

Софроницкий — фигура по-своему уникальная. Его трудно сравнить с кем-либо из коллег. Как артист он единственный в своем роде и сравнениям не подлежит. Но при этом легко обнаруживаются аналогии, связывающие его искусство с миром поэзии, литературы, живописи.

Софроницкий не побеждал на международных конкурсах, носил скромное по нынешним меркам звание заслуженного деятеля искусств РСФСР и только в 1943 году получил Государственную премию СССР. Но самое главное — Владимир Владимирович пользовался особым расположением публики, которого никакими официальными регалиями не добьешься.

Владимир Владимирович Софроницкий родился 8 мая 1901 года в Петербурге. Его отец был педагогом-физиком. В родословной Софроницких можно найти имена ученых, поэтов, художников, музыкантов.

С шести лет, когда семья живет в Варшаве, Володя начинает брать уроки фортепианной игры у Анны Васильевны Лебедевой-Гецевич. Позднее музыкант не раз вспоминал о первой учительнице с благодарностью.

С осени 1910 года по совету знаменитого композитора Глазунова Софроницкий переходит под начало видного варшавского специалиста, профессора консерватории Александра Константиновича Михаловского.

В своей беседе с А.В. Вицинский Софроницкий вспоминал: «По-настоящему меня никто не учил. Л.В. Николаев прекрасный музыкант… В мои же занятия он почти не вмешивался. Он задавал мне вещи, скажем, „Карнавал“ Шумана. Через неделю-две я приходил в класс и играл „Карнавал“. В классе бывало много народу обычно. После исполнения Николаев подходил ко мне, хвалил, пожимал руку, благодарил и задавал какую-нибудь другую пьесу… Я ему особенно благодарен за широкое знакомство с литературой, мы много играли с ним в четыре руки, переиграли всевозможные произведения, симфонические и камерные…

Хорошо помню, как я кончал консерваторию Мне было тогда восемнадцать лет, я играл с каким-то особенным подъемом. Так играешь один раз в жизни, это врезается в память.

Я играл Сонату Бетховена op. Ill, Фантазию C-dur Шумана, Сонату h-moll Листа, Двадцать четвертую прелюдию d-moll Шопена. Когда я кончил играть и ушел в артистическую, первой ко мне прибежала одна старушка, преподавательница консерватории, и сказала, что Глазунов — он был для меня царь и бог в музыке — сидел и плакал, не скрываясь. А придя ко мне в артистическую, он сурово и безразлично промычал своим басом: „Что же это ты, братец, в репризе фа-бемоль взял — там же чистое фа“.

До Николаева я учился у Михаловского в Варшаве. У того самого, теперь известного Михаловского, который был потом председателем жюри шопеновских конкурсов…

Михаловский был учеником Мошелеса, а Мошелес — ученик Бетховена, так что я могу считать себя „правнуком“ Бетховена. Когда мне было десять лет, в 1912 году, мой отец был переведен на службу в Петербург и моя мать возила меня ежемесячно в Варшаву к Михаловскому, пока не началась война и поездки не прекратились. Тогда я поступил в Петроградскую консерваторию.

До Михаловского — года полтора, с семи примерно лет, я занимался у матери пианиста Буюкли. У нее было очень эмоциональное отношение к музыке. А еще раньше — несколько месяцев — это самое начало занятий — у композитора Ружицкого, отца известного польского пианиста.

У меня рано обнаружился абсолютный слух. Я считаю, что абсолютный слух только мешает

исполнителю-пианисту. Когда слышишь насквозь всю ткань в смысле высоты, то эта полнейшая определенность, мне кажется, несколько мешает почувствовать музыку, отвлекает как-то.

Я любил в детстве импровизировать. Даже на концерте после исполнения выученных вещей мне давали тему, и я на нее импровизировал.

Лет десяти я занимался уже композицией. У меня до сих пор сохранилось много сочинений. К тринадцати годам у меня было написано уже много фуг. Мой педагог очень большое внимание уделял работе над полифонией, и мне самому нравилось сочинять фуги.

Дар импровизации постепенно, с годами созревания, был утерян, и писать я также перестал совсем…»

В 1921 году Владимир оканчивает консерваторию и начинает жизнь профессионального концертанта. Имя Софроницкого все чаще встречается на афишах различных городов СССР. Вскоре он становится в один ряд с самыми известными исполнителями того времени.

6 мая 1926 года профессор Гольденвейзер записал в своем дневнике: «Вечером мы с Таней пошли в концерт Софроницкого из сочинений Скрябина (3, 5, 10 сонаты и мелкие пьесы). Он играл чудесно — очень созрел, а главное — большой талант, я давно не слыхал музыки, я имел большую радость».

В 1928 году Софроницкий едет за границу и с успехом выступает в Варшаве, Париже.

В столице Франции он встречается с поэтами, художниками, музыкантами, знакомится с искусством Артура Рубинштейна, Гизекинга, Горовица, Падеревского, Ландовской.

Он получает редкую возможность проконсультироваться у блестящего мастера Н.К. Метнера.

Через полтора года Софроницкий возвратился на родину. И опять разъезды, гастроли, большие и мало кому известные филармонические сцены. В середине 1930-х годов на шопеновскую программу Софроницкого отозвался профессор Г.Г. Нейгауз:

«Подобно тому, как „дважды нельзя вступить в одну и ту же реку“, так дважды нельзя услышать от Софроницкого одно и то же произведение… Софроницкий обладает в высокой степени даром „импровизации“, вдохновения, столь необходимого для художника-исполнителя. У таких художников, естественно, бывают подъемы и падения, они не так „ровны“, как художники „стандартизированного“ типа… В. Софроницкий — поэт, его музыка восходит к общему, единому источнику всякого искусства, и в этом тайна его обаяния. Если необходимо определять его общими, узаконенными словами и понятиями, то, пожалуй, надо сказать, что он больше романтик, чем классик! В его игре больше лирики и мечтательности, чем монументальности, больше утонченности, чем мощи и бравуры».

Софроницкий начинает преподавать в Ленинградской консерватории, но педагогике не суждено было стать его делом жизни. А вскоре началась война. В 1942 году в блокадном Ленинграде Софроницкий сыграл, наверное, самый памятный концерт для людей, оборонявших город: «В зале Александринки было три градуса мороза. Слушатели, защитники города, сидели в шубах. Я играл в перчатках, с вырезанными кончиками пальцев. Но как меня слушали и как мне игралось!.. Я понял — пока лучшие люди нашей страны отстаивают каждую пядь Советской земли, пока наши дети (и среди них мой сын) сражаются на фронтах Отечественной войны, мы, художники Советской страны, должны своим искусством поднимать духовные и физические силы народа на разгром врага.

Когда мне стало ясно, для чего надо играть, я почувствовал, как и что надо играть. Многие произведения, любимые прежде, стали казаться мне мелкими.

Требовалась музыка больших чувств, музыка героическая, зовущая к борьбе. Может быть, только в эти дни по-настоящему я понял и почувствовал величие бетховенской „Аппассионаты“ и героическую призывность 3-й сонаты Скрябина. На первых же концертах я был несказанно

обрадован, ощутив, что я нашел путь к сердцам слушателей, бившимся в унисон с моим сердцем пианиста и патриота, советского гражданина и ленинградца».

Во время войны Софроницкий переехал в Москву. К концу жизни он часто хворал, иногда месяцами не появлялся на публике. Но тем с большим нетерпением ожидали его выступлений. Каждый концерт пианиста стал художественным событием.

«Эти выступления в свое время именовались по-разному: „музыкальным гипнозом“, „поэтической нирваной“, „духовной литургией“, — пишет Г.М. Цыпин. — Действительно, Софроницкий не просто исполнял (хорошо, превосходно исполнял) ту или иную программу, обозначенную на концертной афише. Музицируя, он словно бы исповедовался людям; исповедовался с предельной откровенностью, искренностью и — что очень важно — эмоциональной самоотдачей. Об одной из песен Шуберта — Листа он обмолвился: „Мне хочется плакать, когда я играю эту вещь“. В другой раз, подарив залу поистине вдохновенную интерпретацию си-бемоль-минорной сонаты Шопена, признался, сойдя в артистическую: „Если так переживать, то больше ста раз я ее не сыграю“. Действительно, переживать исполняемую музыку так, как переживал за роялем он, было дано немногим. Публика это видела и понимала; здесь крылась разгадка необычайно сильного, „магнетического“, как уверяли многие, воздействия артиста на аудиторию. С его вечеров, бывало, уходили молча, в состоянии сосредоточенного самоуглубления, будто соприкоснувшись с тайной».

Да, его окрыляли глубокие чувства и страсти. Собственно, поэтому он и находил неизменный отклик в сердцах людей. Да, он был далек от привычной артистической суетности, он свято служил искусству с какой-то жреческой преданностью. Вокруг него создавался особый ореол — и этот чудесный музыкант был достоин такого преклонения.

Репертуар Софроницкого был достаточно широк, хотя к всеядности он не стремился.

Конечно, его излюбленной сферой всегда оставалась романтическая музыка. Надолго поистине эталонными остаются его интерпретации произведений Скрябина. Все богатство скрябинского фортепианного мира было подвластно ему. В период изумительных своих озарений он с гипнотической силой завораживал, заколдовывал слушателей. Ему были близки и многие романтические шедевры Шумана, Шопена, Листа. Он прекрасно играл такие крупные произведения Листа, как Соната си минор или «Мефисто-вальс», но истинным чудом исполнительского искусства можно назвать его истолкование песен Шуберта — Листа, отмеченное тонкостью фразировки и покоряющей проникновенностью кантилены.

«В исполнении прежде всего нужна воля, — говорил Софроницкий. — Воля — это многого хотеть, хотеть большего, чем даешь сейчас, чем можешь дать. Для меня вся работа — это работа над закалкой воли. Тут все: ритм, звук, эмоциональность. Ритм должен быть одухотворен. Вся вещь должна жить, дышать, двигаться как протоплазма. Я играю — и один кусок у меня живой, наполненный дыханием, а рядом может оказаться мертвый, потому что живой ритмический поток прерывается. Рахманинов, например, умел создавать непрерывную жизнь ритмического пульса. У него была колоссальная творческая воля гения. Воли у него было больше, чем у кого-либо из современных пианистов.

И еще — самое важное: чем эмоциональнее вы будете играть, тем лучше, но эта эмоциональность должна быть спрятана, так спрятана, как в панцире. Когда я теперь выхожу на эстраду, на мне под фраком „семь панцирей“, и несмотря на это, я чувствую себя голым. Значит, нужно четырнадцать панцирей. Я должен хотеть сыграть так хорошо, так полно пережить, чтобы умереть, и притом сохранить такое состояние, будто это и не я играл, и я тут ни при чем. Какое-то особое спокойствие должно быть, и когда встаешь от рояля — будто и не ты играл».

За три месяца до смерти Софроницкого (29 июля 1961 года) Г. Г. Нейгауз писал: «Можно с ним „не согласиться“, как принято говорить (ведь восприятие искусства так же бесконечно и

разнообразно, как само искусство), но не внимать ему нельзя и, внимая, нельзя не почувствовать и не осознать, что искусство это замечательное, уникальное, что оно обладает теми чертами высшей красоты, которые не так уж широко распространены на нашей планете».

ВЛАДИМИР САМОЙЛОВИЧ ГОРОВИЦ /1904-1989/

В своем искусстве Горовиц предстает перед нами как неповторимая творческая личность — его исполнительский почерк узнается сразу, достаточно прослушать лишь несколько сыгранных им тактов. «Я индивидуалист, каким должен быть каждый художник, — заметил он как-то раз в Разговоре с журналистами. — Я слышал и знал всех пианистов и вынес о Них отрицательное мнение. Я их критиковал. Никакого влияния они на Ь'еня не оказали. Моя индивидуальность тверда, как сталь, и никто не в силах поколебать ее».

Владимир Самойлович Горовиц родился 18 сентября 1904 года в Бердичеве.

Происходил из состоятельной семьи. Отец, Самуил Иоахимович, был инженером, владельцем фирмы по торговле электрическим оборудованием. Среди родных Владимира многие были причастны к музыке. Мать, София Горовиц, училась в свое время в Киевском музыкальном училище. Дядя, Александр Иоахимович, окончил Московскую консерваторию по классу А. Скрябина и приобрел известность в Харькове как пианист и педагог. Старшая сестра, Регина Самойловна, тоже стала пианисткой и преподавала в Харьковском музыкальном училище. Получив первые уроки фортепиано от матери, Владимир с 1912 года начал учиться в Киевской консерватории в классе В. Пухальского, а в 1915–1919 годы у С. Тарновского.

Затем его музыкальным наставником стал Ф. Блуменфельд. Личность и творческие принципы этого выдающегося пианиста, композитора и дирижера сыграли решающую роль в формировании молодого музыканта, всю жизнь остававшегося верным идеалам романтического пианизма. От Блуменфельда унаследовал он дирижерский подход к исполняемому, мастерство звуковой инструментовки, вокальную выразительность интонирования музыкальной фразы, репертуарные пристрастия. По свидетельству самого музыканта, большое влияние оказало на него также общение с Г. Нейгаузом, работавшим тогда в Киеве.

В детстве Владимир не демонстрировал способностей вундеркинда, однако с самого начала проявилась его устремленность к музыке. По воспоминаниям родных, популярный тогда инструктивный репертуар не играл в его занятиях заметной роли, зато он страстно увлекался операми Н. Римского-Корсакова, Р. Вагнера, П. Чайковского, многие из которых мог исполнять наизусть от начала до конца. В эти ранние годы у юноши сложилась привычка, берясь за какое-нибудь новое произведение, одновременно разучивать все, созданное его автором. Обладая от природы уникальной виртуозностью, пианист, как утверждала его сестра, почти не уделял внимания чисто технической тренировке, он просто со всей серьезностью и добросовестностью работал над увлекавшим его сочинением. В консерватории Владимир не только учился игре на фортепиано, но и сочинял музыку. Юношеские пьесы пианиста написаны были под сильным влиянием его кумира — С. Рахманинова. Хотя впоследствии Горовиц оставил композицию, в 1920 годы он нередко исполнял некоторые свои фортепианные миниатюры и даже записал их на пластинки.

Приход к власти большевиков был воспринят Горовицем как катастрофа. «В 24 часа моя семья потеряла все, — вспоминал он позднее. — Своими собственными глазами я видел, как они выбросили наш рояль из окна». Горовицы оказались почти без средств к существованию. Поэтому решено было, что Владимир закончит консерваторию досрочно и начнет концертировать, чтобы поддержать семью материально. На экзамене семнадцатилетний пианист исполнил Третий концерт Рахманинова, произведение, ставшее одним из его высших интерпретаторских достижений. Владимир дебютировал в Харькове в 1921 году и вплоть до мая 1925 года ездил с концертами по городам Советской России, пользуясь сенсационным успехом.

В лице Горовица в искусство пришел один из самых выдающихся виртуозов. Дело тут не только в технической безупречности, ловкости в преодолении трудностей, а в том высоком артистическом горении, рыцарской отваге, даре воспламенять слушателей, которые неотделимы от творческого облика подлинного виртуоза. И музыканты, и любители, и пресса с самого начала единодушно именовали пианиста «новым Листом», «Листом номер два», «Листом XX века». Деятельность молодого артиста поражала своим размахом. Так, в сезон 1924–1925 годов он дал в одном Ленинграде 23 концерта, исполнив в общей сложности более 100 произведений.

Музыковед В. Дельсон рассказывает, как вместе с Софроницким слушал Горовица в Ленинградской филармонии в 1920-х годах. «Прекрасный пианист, — приводит Дельсон слова Софроницкого, который был лишь тремя годами старше Горовица, — правда… иногда грешит в отношении вкуса. Особенно в темпах. Ведь темп может сразу определить весь характер интерпретации, весь исполнительский замысел… У него прекрасный звук, особенно в басах; такие полные, насыщенные басы, правда, хороши не везде, но в транскрипциях органного Баха, в Рахманинове, Листе великолепны.

Пожалуй, в произведениях этих композиторов Горовиц сильнее всего. Да еще в разных обработках и парафразах. Только напрасно уж он их так много играет, ведь это все-таки музыка, так сказать, не „первого класса“…»

В 1923 году знаменитый австрийский пианист А. Шнабель, побывавший с концертами в Петрограде, рекомендовал Горовицу отправиться в Европу. Некоторое время спустя при содействии импресарио А. Меровича эту идею удалось осуществить. Зарубежный дебют пианиста состоялся 2 января 1926 года в берлинском «Бетховенхалле» и прошел без особого успеха — имя артиста было никому не известно, к тому же местная публика привыкла к большей эмоциональной сдержанности исполнения.

Шумная слава пришла к артисту после его выступления в Гамбурге. Однажды в гостинице к нему подошел импресарио Гамбургского филармонического оркестра и сказал, что у него срывается Первый концерт Чайковского из-за того, что заболел пианист.

— Когда нужно играть? — спросил Владимир.

— Через 45 минут.

Хотя Горовиц уже месяц, как не заглядывал в концерт, он согласился. Смотреть ноты было поздно, времени оставалось только, чтобы побриться. Дирижер Юджин Пабст пытался сначала поговорить о темпах, но потом махнул рукой:

— Следите за моей палочкой.

Имени солиста он до концерта так и не узнал. Но когда Горовиц вступил мощными аккордами, Пабсту ничего не оставалось, как сделать шаг в сторону и следить за руками незнакомого пианиста, чтобы выдержать темп. Когда Горовиц закончил и обрушился шквал аплодисментов, который газеты назвали «неслыханным со времен гастролей Карузо», Пабст так сжал плечо пианиста, что оно болело несколько дней.

По словам американского музыкального критика А. Чейзинса, «когда все кончилось, и рояль лежал на эстраде, словно убитый дракон, все в зале, как один человек, вскочили с мест, истерически визжа». Три тысячи билетов на следующий концерт пианиста, назначенный в крупнейшем зале Гамбурга, были распроданы за два часа.

Гастроли музыкального трио — пианист Горовиц, скрипач Мильштейн и виолончелист Пятигорский — стали одной из самых больших сенсаций Европы 1920-х годов. После серии концертов в Париже критика причислила пианиста к разряду «артистов-королей». Здесь по окончании завершающего цикл концерта в «Гранд-Опера» пришлось вызывать жандармов, чтобы очистить зал от неистовых поклонников музыканта, отказывавшихся покинуть помещение. Триумфы ждали Горовица в Лондоне и других европейских столицах. Наконец, в

январе 1928 года он пересек Атлантику.

Первый концерт Чайковского должен был стать двойным дебютом, поскольку это было первое выступление в США и для своенравного дирижера сэра Томаса Бичема. Он был немыслимо богат; и ходили слухи, будто он «купил себе карьеру» за деньги. С самого начала англичанин стал замедлять темпы. Горовицу пришлось наращивать темп и силу звука, «чтобы не пришлось ехать обратно в Россию». В финале, как написал один критик, «клавиатура дымилась». Публика проаплодировала весь антракт. Критик «Нью-Йорк тайме» на следующий день писал о необузданности толпы дикарей, подогреваемой боевым барабаном или молодым русским, барабанящим по клавиатуре рояля. Но Горовиц был в восторге от происшедшего, он чувствовал себя победителем надменного англичанина. Бичем был хороший дирижер, но при оркестровом аккомпанировании не умел подчиняться солистам.

На первом же его выступлении в Нью-Йорке присутствовали И. Гофман и С. Рахманинов. Игра концертанта произвела на Рахманинова сильное впечатление, и спустя короткое время он предложил Горовицу встретиться и пройти с ним его Третий фортепианный концерт — пианисту как раз предстояло исполнение этого произведения В подвале фирмы «Стейн-вей» он сыграл Рахманинову его Третий концерт, причем сам Рахманинов на другом рояле играл оркестровую партию.

«То был самый незабываемый момент в моей жизни, — вспоминал Горовиц, — мой подлинный дебют!» Восхищаясь техническим мастерством соотечественника, Рахманинов поначалу критически оценивал его как интерпретатора, однако вскоре изменил свое мнение и даже предпочитал горовицевское исполнение Третьего концерта собственному. «Рахманинов отдал этот концерт мне, — рассказывал впоследствии пианист. — Он всегда говорил: Горовиц играет его лучше, чем я. По его выражению, он сочинил концерт для слонов, так что, наверное, я и есть один из них!» В 1930 году Горовиц первым из музыкантов записал Третий концерт.

Во время гастролей по Соединенным Штатам критики назвали Горовица, кстати не знавшего еще ни слова по-английски, «степным смерчем» и «сверхчеловеческим сочетанием Розенталя, Падеревского, Бузони, Рахманинова и Гофмана». В последующие пять лет Горовиц давал с неизменным успехом чуть ли не по концерту в день за неслыханную сумму в 1500 долларов, и даже мировой кризис не помешал его успешной карьере. Многие безработные отдавали за подорожавшие билеты на его концерты последние деньги.

Вплоть до 1935 года пианист основное время проводил в поездках по Европе и Америке, давая до ста концертов за сезон. В 1934 году к нему ненадолго приезжал из Советского Союза отец (по возвращении на родину он был репрессирован и умер в заключении).

Горовиц играл со всеми ведущими дирижерами мира, кроме советских. В 1933 году он сыграл с «королем дирижеров» Артуро Тосканини Пятый концерт Бетховена А через два года в перечень покоренных попала и младшая дочь дирижера Ванда — она стала женой пианиста. Ее жизнь была несчастлива и окончилась в 1957 году самоубийством.

Напряженность гастрольного графика, из года в год накапливавшаяся усталость стали, наконец, давать о себе знать. Искусство пианиста подчас теряло присущие ему убедительность и непосредственность. «Я играл некоторые вещи так часто, что не мог их слышать даже тогда, когда мои пальцы их исполняли», — рассказывал он позднее. Перенесенная в 1935 году операция аппендицита полностью выбила его из колеи, заставив на три года прекратить концертную деятельность. В некоторых газетах даже появились известия о его смерти. Длительная творческая пауза имела причиной не только физическое недомогание. «Мне надо было о многом подумать, нельзя идти по жизни, играя октавы», — говорил Горовиц. Преодолеть творческий кризис помогло тесное общение с Рахманиновым, с которым Горовиц особенно сблизился, живя по соседству в Швейцарии.

В 1940 году он так говорил о периоде своего затворничества: «По-моему, я именно тогда начал отдыхать… и заниматься музыкой… Как мне кажется, я творчески вырос. Во всяком случае, в музыке я находил теперь то, чего не замечал раньше».

Искусство пианиста становилось несколько иным, более серьезным и углубленным. Наряду с произведениями Шопена, Листа и Рахманинова, издавна составлявшими основу репертуара пианиста, на его концертах зазвучали сочинения Шумана. Так, центром его программ, сыгранных в Европе в сезоне 1938–1939 годов, была Фантазия Шумана. К исполнительским шедеврам Горовица тех лет следует отнести также его трактовку «Картинок с выставки» Мусоргского и Второго концерта Брамса, записанного в содружестве с Тосканини.

Творческая деятельность Горовица в 1940-е — начале 1950-х годов была столь же интенсивна, как и раньше, хотя территориально она и ограничивалась рамками Соединенных Штатов. По-прежнему музыке он отдавал всего себя. Как сообщал секретарь пианиста Л. Бенедикт, «исполнительство было для него болезненным и требовало огромных усилий. Их хватало лишь на то, чтобы выдерживать переезды и играть. В течение пяти месяцев гастролей он не делал в свободное время абсолютно ничего: не играл в карты, не читал, не занимался на рояле». Выучив летом программу, он даже не брал с собой ноты.

С годами снова нарастало чувство разочарования в своем искусстве, в возможности донести до публики сокровенную суть музыки: «Они слушали всегда лишь то, насколько быстро я играю октавы, но не слышали музыки. Это им было скучно. Я играл два часа, а им запоминались лишь последние три минуты из всего концерта. Я чувствовал неудовлетворенность тем, что я делал, и тем, что я считал необходимым, дабы выполнить свое предназначение, как музыкант». Горовиц сравнивал себя с гладиатором в римском Колизее: «Боже мой, публика сидела прямо на сцене, а я собирался играть на бис шопеновский полонез… Большое нарастание… У меня не было больше сил, и я чувствовал, что сердце мое вот-вот разорвется, желудок сдавили спазмы. Напряжение было ужасным, и мне действительно казалось, что я упаду замертво, прежде чем закончу. Когда я сыграл последний аккорд, загремели обычные овации, и я услышал, как какой-то мужчина в публике сказал своей жене: „Бог мой, ты слышала когда-нибудь что-то подобное?“ „Это ерунда, — промолвила она в ответ. — Послушай-ка, что он сыграет еще, он ведь только начал“. Я надрывался изо всех сил, а она говорит: „Пустяки, погоди только — он может еще, еще, еще…“ Все. Я больше не мог».

8 феврале 1953 года, сыграв торжественный концерт по случаю двадцатипятилетия своего дебюта в Карнеги-холл, Горовиц снова оставил эстраду. Около года он вообще не выходил из дома и не прикасался к инструменту. Однако, готовя к выпуску пластинку с записью своего юбилейного концерта, он опять начал испытывать интерес к музыке. Горовиц погрузился в изучение творчества Скарлатти и Клементи, с увлечением слушал старые записи мастеров итальянского бельканто — Баттистини, Ансельми, Бончи. Наконец он сел за фортепиано. В специально оборудованной у него дома студии Горовиц записал много произведений, в том числе монографические программы из музыки Клементи, Скарлатти, Скрябина. Каждая выпущенная им пластинка становилась событием в музыкальной жизни.

9 мая 1965 года пианист снова появился на сцене Карнеги-холл. Накануне, впервые в Нью-Йорке, люди стояли ночь напролет в ожидании билетов на концерт. Тот памятный вечер показал, что искусство артиста продолжало развиваться. «Время не остановилось для Горовица за те двенадцать лет, что прошли со дня его последнего публичного выступления, — писал нью-йоркский рецензент. — Ослепительный блеск его техники, неправдоподобная сила и интенсивность исполнения, фантазия и красочная палитра — все это сохранилось нетронутым. Но вместе с тем в его игре появилось, так сказать, новое измерение… Оно может быть названо музыкальной зрелостью».

Последующие четыре года были наполнены частыми сольными выступлениями. Затем наступила пятилетняя пауза, во время которой музыкант работал над новыми пластинками. Следующее возвращение пианиста на эстраду состоялось в канун его семидесятипятилетия. С тех пор он давал концерты довольно редко, но все они становились сенсацией и получали широкую известность, будучи записанными на пластинки и видеокассеты. В 1982 году артист впервые после более чем тридцатилетнего перерыва появился в Старом Свете, играл в Лондоне. Через год состоялась серия концертов в Японии, а в 1986 году — в СССР (в Москве и Ленинграде). Гастроли прошли триумфально.

С годами искусство Горовица менялось. Артист гастролировал в России, уже перешагнув свой восьмидесятилетний рубеж. И вместе с тем многое в его игре осталось прежним. Не потускнело его удивительное пианистическое мастерство — пальцевая техника в сонатах Скарлатти, пьесах Рахманинова, этюде «Искорки» Мошковского, легкость октав и двойных нот в шопеновском полонезе. При этом нетерпеливая властность, покоряющая мощь его былых концертных дерзаний отошли в прошлое. «Кажется, что музыка юных романтических гениев меняет свой возраст: она становится задумчивой, тихой, бесконечно участливой — становится отеческой речью», — писал рецензент о ленинградском концерте Горовица.

Горовиц был, прежде всего, концертирующим артистом, педагогикой он занимался сравнительно немного. Но и в этой области он оставил свой след: среди его учеников известные музыканты Б. Джайнис, Г. Графман и Р. Турини.

В последний раз Горовиц гастролировал в Европе в 1987 году. Одновременно пианист продолжал записываться в студии. Последняя пластинка Горовица вышла незадолго до его смерти.

Умер Горовиц 5 ноября 1989 года в Нью-Йорке и был похоронен в Милане в фамильном склепе Тосканини.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ОБОРИН /1907-1973/

Б.Я. Землянский пишет: «О его игре можно много написать. Пианист высочайшего класса. Совершенство исполнения. Предельное мастерство. Могучий музыкальный интеллект. Богатая звуковая палитра остается всегда в пределах изящного и прекрасного. Пластичность игры поразительна, звуковая ткань ясная. Динамика и энергия никогда не приходили в противоречие с чистотой и законченностью формы.

Игра поражала своей рассчитанностью, доходившей до мельчайших, едва уловимых деталей, в ней все было взвешено. Техника безупречна, чему немало способствовало самое устройство его рук, будто нарочно приспособленных к фортепианной игре.

Широкая, пухлая, мягкая рука. Воздушное, прозрачное pianissimo, множество тембров. Кантилена под его пальцами выходила пластичною и певучею. Самое tempo rubato было едва уловимо — так искусно оно делалось, оно было естественно и необходимо. Piano и forte имели у него различные тембры. Легко различались тембры оркестровых инструментов, иногда слышался целый оркестр. Педалью пользовался много и рассчитанно… Музыкант колоссальной художественной культуры…»

Лев Николаевич Оборин родился 11 сентября 1907 года. Он вырос в не чуждой музыке московской семье видного железнодорожного инженера Николая Николаевича Оборина.

«Мой отец страстно любил музыку, и хотя, будучи инженером путей сообщений, вынужден был кочевать с места на место, всегда старался раздобыть фортепиано и собрать любителей для музицирования, — говорил Оборин в одном из интервью. — Я начал обучаться фортепианной игре в девятилетнем возрасте и вполне успел и технику развить и репертуар накопить. В раннем возрасте еще трудно определить музыкальные перспективы ребенка. Природа музыкальных способностей капризна: Дмитрий Шостакович до девяти лет никакого тяготения к музыкальным занятиям не обнаруживал».

Родители хотели, чтобы сын стал врачом или адвокатом. Мальчик же мечтал стать скрипачом. Начальные ступени пианистического воспитания Оборин прошел в Гнесинском училище с 1916 по 1921 год. Здесь были заложены прочные основы не только его пианизма, но, пожалуй, и художественного мировоззрения.

«Когда я пришел впервые в школу Гнесиных, руководитель школы Елена Фабиановна Гнесина не нашла у меня ярких данных для пианистического обучения, — вспоминал позднее музыкант. — И действительно, у меня были слабые неловкие руки. Но прошло совсем немного времени, и выяснилось, что фортепианная техника дается мне очень легко…

Обучение мое не ограничивалось уроками. Я рано стал посещать концерты, иногда вместе со своим первым педагогом Е.Ф. Гнесиной. Мне кажется даже, что такие систематические концертные впечатления и решили мою судьбу.

Помню, зимой 1917 года я услышал игру Сергея Рахманинова. Он исполнял свой Второй фортепианный концерт в московском театре Зона — там, где ныне находится Концертный зал имени Чайковского. Это было незабываемое впечатление. Представьте мое счастье, когда после концерта Елена Фабиановна подвела меня к Рахманинову, как известно, очень любившему детей.

Рахманинов ласково расспросил меня о занятиях, и я признался ему, что сочиняю музыку. Композитор обещал послушать мои сочинения. Я долго ждал встречи и многие годы сохранял в душе радость и гордость: „Сам великий Рахманинов разговаривал со мной“. Мог ли я после этого плохо учиться? Такие впечатления значат больше любых увещеваний».

Осенью 1921 года Лева поступил сразу на два факультета Московской консерватории — композиторский и фортепианный.

«Я долго не мог решить, кем быть: хотелось стать композитором, и, пожалуй, такое желание было сильнее пианистического стремления. Все мои друзья были композиторами: В. Шебалин, М. Квадри, Д. Шостакович. Вся юность прошла под знаком увлечения сочинением музыки и старательных композиторских занятий под руководством Н.Я. Мясковского. Некоторые мои сочинения были напечатаны, исполнялись в концертах. Сейчас об этом уже никто и не вспоминает, да и сам я с течением времени имел мужество отдать себе отчет в степени своего композиторского дарования. Но если бы начинал жизнь сначала, то повторил бы свой юношеский путь с увлечением творчеством. Нет, время не было потеряно. Может быть, и гений Шопена, суть, форму, музыкальный язык его сочинений мне помогло понять то, что я сам сочинял музыку, познал сложности композиторского труда и особенности композиторского мышления».

Дебютное выступление Оборина состоялось в Ленинграде в самый канун нового, 1925 года. В серьезную, далекую «виртуозническому задору» программу этого концерта пианист включил и цикл «Причуды» Мясковского и «Quasi-сонату» Шебалина, в те времена еще студента консерватории.

В 1926 году Оборин завершил обучение в консерватории. Весной того года блистательно сыграв свою дипломную программу, он сразу занял место в первом ряду советских пианистов. Спустя два года Оборина зачислили ассистентом в класс Игумнова.

Когда, по окончании выпускного экзамена, Гнесина, горячо поздравляя своего бывшего воспитанника, предрекла ему мировую известность, немногие предполагали, что это сбудется так скоро. Однако уже в 1927 году Оборин выиграл международный шопеновский конкурс в Варшаве.

Подлинное значение варшавской победы молодого музыканта велико. Ведь то был первый выход советского пианизма на международную арену. Весьма доброжелательно отнесся к советским участникам конкурса лишь один из членов жюри — знаменитый польский композитор Кароль Шимановский, в целом жюри слушало их скорее предубежденно.

Выступления Оборина во всех трех турах конкурса оказались триумфальными. Понятна радость, с какой это было воспринято в нашей стране. «Известие о том, что „маленький большевик“ (как назвала его одна варшавская газета) получил первую премию и дар президента Польской республики, было сообщено в Москве с эстрады Большого зала во время происходившего симфонического концерта и вызвало энтузиазм», — вспоминает об этом А.А. Альшванг.

Успех Оборина на конкурсе явился тем более почетным, потому что ближайшим соперником его был один из талантливейших польских пианистов — Шпинальский.

Для самого Оборина очень дорог был отзыв Кароля Шимановского: «Если говорить о русских пианистах, выступавших недавно у нас в Варшаве, Лодзи, Кракове, Львове, Познани и Вильно, то они просто покорили наш музыкальный мир. Пришли, поиграли, победили. Это нельзя назвать успехом, даже не фурором. То было сплошное победное шествие, триумф!.. В особенности это относится к молодому Оборину».

После конкурса Оборин дал несколько концертов в Польше. Выступал он там и в следующем сезоне. Повсюду он встречал горячий прием публики и такие же отзывы в прессе. С концертами Оборин объехал весь Советский Союз.

С.М. Хентова пишет: «Заметно стимулировалось техническое совершенствование Оборина в 30-е годы.

Ни одно значительное явление не оставалось вне внимания Оборина. Наблюдая, он изменял

привычное, искал новое.

Расширялся его виртуозный репертуар. Все заметней становился интерес к сочинениям предельной технической трудности. В концертах постоянно звучали: листовские транскрипции, рапсодии, „Дон-Жуан“, „Свадьба Фигаро“, „Лесной царь“, Вторая рапсодия, „Мефисто-вальс“.

Культура игумновской школы оберегала Оборина от крайностей. Пианист не терял чувства меры. Критика лишь порой отмечала в его игре преувеличение быстроты темпов и некоторую форсировку звучности.

Постепенно Оборин вырабатывал индивидуальную фортепианную технику, отвечавшую складу его мышления, вкусам, характеру. Этой технике не были свойственны мощь, напор, упругость, внешний блеск.

Избегая размашистых движений, Оборин скупо использовал вес руки. Внимание направлялось на развитие кисти, чувствительность пальцевых подушечек. С легкостью добивался пианист предельной беглости, четкости, но при этом каждый пассаж звучал напевно, мелодично.

Овладев в короткий срок многими секретами мастерства, Оборин постепенно стал терять интерес к виртуозной литературе. Во Второй и Испанской рапсодиях Листа он акцентировал внимание на народных мотивах и звуковой живописи. С увлечением пианист начал работу над циклом „Годы странствий“ Листа. В трактовках листовских пьес „На Валленштадс-ком озере“, „На берегу ручья“, „Долина Обермана“, „Венеция и Неаполь“, Сонет Петрарки (Лябемоль мажор) в совершенстве проявлялись лучшие свойства пианизма Оборина: искренность, теплота, ясность.

В конце 30-х годов Оборин на некоторое время прекратил специальную техническую тренировку, концентрируя внимание на новых задачах пополнения репертуара».

Начало Великой Отечественной войны совпало с созданием знаменитого трио Оборин-Кнушевицкий-Ойстрах. Всю следующую зиму музыканты регулярно занимались, формируя репертуар для концертов.

Для Оборина работа в ансамбле стала на многие годы неотъемлемой и очень важной частью творческой жизни. Все участники трио были сходны по творческим симпатиям, методу, характеру искусства. Сами музыканты также постоянно подчеркивали благотворность взаимных влияний.

«С 1935 года, — пишет Д. Ойстрах, — началась моя тесная дружба и совместная работа с замечательным пианистом Львом Николаевичем Обориным. Общение с этим большим музыкантом, человеком высокой культуры очень обогатило меня. Вместе с ним мы провели много счастливых часов, играя камерные произведения великих мастеров прошлого и настоящего».

В 1950-е-1960-е годы трио получило европейское признание. В 1948 году Оборин женился. Подругой жизни стала скромная артистка детского театра, не принадлежавшая к привычному музыкальному кругу. В 1950 году у них родилась дочь.

С окончанием войны Оборин начинает и интенсивные сольные гастроли за рубежом: Вена (1945), Варшава (1946), Берлин (1947), затем Веймар, Лейпциг, Лондон, Париж, Марсель и двухмесячное путешествие по Японии. Постепенно зарубежные концерты становятся привычной частью гастрольной работы. География их расширялась. Оборин выступал в Италии, Швеции, Греции, Албании.

На протяжении почти четырех десятилетий Оборин дает три с половиной тысячи концертов, он сыграл примерно восемьсот произведений фортепианной литературы!

Поездки следуют одна за другой. Перерывы между ними посвящаются занятиям в фортепианном классе консерватории.

Оборин начал педагогическую работу в Московской консерватории в 1928 году. В 1930 году ему поручили самостоятельно вести класс камерного ансамбля. В 1931 году он стал доцентом при игумновской кафедре, а в 1935 году получил звание профессора. Педагогическая деятельность Оборина завершилась в декабре 1973 года, накануне его кончины.

Больше двухсот музыкальных «детей» и «внуков» Оборина работали в музыкальных учебных заведениях и концертных организациях страны. Среди его воспитанников — Г. Рождественский, А. Хачатурян, Б. Землянский, В. Ашкенази, М. Воскресенский, Э. Миансаров, А. Бахчиев, Д. Сахаров, Г. Сирота, А. Егоров, А. Селивохин, Е. Новицкая, Л. Дедова, А. Севидов и многие другие известные музыканты.

Л. Дедова писала: «Мне довелось быть в числе последних учеников Льва Николаевича Оборина. Я поступила в его класс в 1969 году и училась почти пять лет — вплоть до его последних дней. Эти годы были в огромной степени счастливыми — я имела бесценную возможность общения с человеком редкого благородства, ума и таланта.

Чуждый какой-либо напыщенности, он был естествен и прост с людьми, располагая к себе доброжелательностью, мягким юмором.

При огромном уважении, почтении, которое я испытывала к Оборину, при всем умении Льва Николаевича соблюдать дистанцию, оставаясь профессором, мэтром, — с ним всегда было легко и свободно. Он держал себя с учениками довольно ровно и сдержанно, не слишком хвалил, но и ругал как-то необидно, никогда не унижая достоинства, и всегда находил ободряющие слова».

На шестом десятке лет Оборин переживал тяжелый приступ со сложными симптомами, определенный врачами как глубокий инфаркт. Однако музыкант не опустил руки и продолжал работать. Зимой 1963 года почти два месяца Оборин проводит в Японии.

Здесь он выступает в совместных концертах с Арамом Хачатуряном и Леонидом Коганом. Впервые за рубежом исполняется новая фортепианная соната Хачатуряна и с особенно большим успехом — фортепианный концерт.

«Я не стремлюсь обязательно ошеломлять слушателей чем-то новым, — говорил Оборин. — Нахожу радость в возобновлении классических, известных произведений в музыке XIX века, в романтике. Концерты — моя жизнь. Когда, играя, я замечаю на лице слушателя удовольствие, это доставляет мне самую большую радость и удовлетворение».

«Артистические и чисто личные особенности Оборина находятся в полном, на редкость гармоничном соответствии, — пишет Д.А. Рабинович. — Он и как человек сложился очень рано. Отмеченный печатью высокой интеллигентности, чуткий и восприимчивый ко всем видам искусств, а наряду с этим безупречно воспитанный (впрочем, без тени бравирования „хорошими манерами“, спокойный и сдержанный, доброжелательный к окружающим, далекий каким-либо эмоциональным эксцессам — таков Оборин в жизни.

Аналогично, и на эстраде он не философствует, не „прорицает“, не старается придумывать что-либо, во что бы ни стало отличающееся от общепринятых норм интерпретаций, так же как не стремится ошеломлять публику внешней бравурой. Особость Оборина в другом. Исполняет ли он балладу Шопена или пьесы из цикла „Времена года“ Чайковского, рахманиновскне концерты или „Охоту“ из этюдов Паганини-Листа, его игре всегда свойственна теплая и сдержанная приветливость — словно печать дружественно вежливой улыбки.

Образно говоря, Оборин-пианист ассоциируется с собеседником — тактично красноречивым, способным быстро и без труда откликнуться на предложенную тему, располагающим к себе не непременным желанием проникать в „тайники мироздания“ и не каскадом парадоксов, но обаятельным изяществом своих спокойно непринужденных речей. Хороший вкус и чувство меры присущи Оборину в высокой степени. В частности, поэтому его

игра оставляет впечатление стройности, как здание с точными пропорциями.

Эмоциональность Оборина — прямая, открытая для каждого. Пианист наделен живым темпераментом, однако без необузданности, без шокирующих преувеличений. Оборину более свойственна взволнованность, чем горячность. Краски его не буйное масло и не хрупкая камерная акварель; скорее это пастели — теплые и мягкие по колориту.

Притягательная сила игры Оборина не во властности, а в обаянии. И в самой лирике элегичность ему роднее, нежели напряженная трагедийность».

СВЯТОСЛАВ НИКОЛАЕВИЧ КНУШЕВИЦКИЙ /1908-1963/

Святослав Николаевич Кнушевицкий родился 6 января 1908 года. Одаренность его проявилась уже в раннем детстве. Возможно, сказалась царившая в доме музыкальная обстановка. Отец — Николай Николаевич Кнушевицкий, был по образованию юристом и любил играть на скрипке и альте. Он и стал первым учителем своих детей — дочери Нины, сыновей Виктора и Святослава.

Вскоре после Октябрьской революции по инициативе Николая Николаевича в городе Петровске открылась первая детская музыкальная школа, которую он и возглавил.

Мать будущего артиста пела в хоре, прекрасно разбиралась в музыке. «В детстве, — вспоминает сестра Кнушевицкого Нина Николаевна, — Святослав Николаевич очень любил пение, мог часами слушать в нашем доме в Петровске бесконечные репетиции певцов… Святослав очень многое из того, что слышал, знал на память и очень любил, когда кто-нибудь просил его спеть. Ради этого он готов был бросить любые детские забавы, делался серьезным, сосредоточенным, пел очень искренне, хотя и не всегда мог не только понять, но ч правильно выговорить произносимые им слова».

Игре на виолончели мальчик начал обучаться под руководством отца. С 1916 по 1920 год семья Кнушевицких жила в Саратове. Здесь Святослав стал заниматься у виолончелиста-профессионала Б. Верейского. Кроме того, мальчик выступал в любительском трио и квартете совместно с отцом, сестрой, братом и учениками отца.

Когда в 1920 году семья возвратилась в Петровск, счастливый случай свел юного музыканта с Семеном Матвеевичем Козолуповым. Маэстро мгновенно оценил многообещающий талант Кнушевицкого и зачислил его в свой класс Саратовской консерватории. А когда спустя год Козолупов переехал в Москву, то взял с собой и своего ученика. Так было положено начало дружбе двух музыкантов, продолжавшавщейся почти сорок лет.

Жизнь в те годы отнюдь не баловала Святослава. Вынужденный работать — часто из-за этого надолго прерывая учебу, — юноша играл в различных оркестрах.

«Прежде чем стать концертирующим виолончелистом, — вспоминал он, — я в мои юношеские годы играл в составе маленьких оркестров в ресторанчиках и кафе, и причем не самых лучших. В оркестрах я часто играл на трубе».

Однажды в ресторан «Москва» Кнушевицкого пришел послушать А.В. Луначарский. Он заказывал не характерные для ресторанного меню произведения: пьесы Глазунова и Чайковского.

«Я был несказанно удивлен, — вспоминал Святослав Николаевич, — кто из присутствующих так любит виолончель и, главное, знает ее репертуар? И вдруг меня вызывают к директору ресторана в кабинет. Войдя и увидев А.В. Луначарского, я был смущен и взволнован».

Луначарский, узнав о тяжелом материальном положении Кнушевицкого, выхлопотал ему именную стипендию, выдававшуюся в те годы лишь самым одаренным студентам.

В октябре 1928 года начинается работа Кнушевицкого в оркестре Всесоюзного радио.

Так навсегда было покончено с судьбой «странствующего подмастерья». А в начале следующего года музыкант, уверенно выдержав конкурс в оркестр Большого театра, занял должность помощникан концертмейстера. Осенью 1929 года Кнушевицкий становится солистом- концертмейстером прославленного коллектива.

Позднее время своей работы в 1929–1943 годах в Большом театре Кнушевицкий любовно называл «Мои университеты». С большой благодарностью он вспоминал профессионализм

старших коллег по оркестру, искусство дирижеров, во многом раскрывших ему процесс постижения музыки, характер различных стилей.

Параллельно с работой в Большом театре музыкант вел активную концертную деятельность, как сольную, так и ансамблевую. Уже в 1920-е е годы Кнушевицкий много концертировал, хотя выступления носили случайный характер: игра в различных ансамблях, оркестрах, концерты с певцами.

С мая 1933 года, после его победы на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, о Кнушевицком заговорили как о явлении исключительном, уникальном.

В состав жюри входили такие авторитетные артисты и педагоги, как С.М. Козолупов, К.А. Миньяр-Белоручев и А.Я. Штример. В результате строгого отбора к заключительному этапу пришло семь претендентов.

Кнушевицкий представил большую программу: сочинения Баха, Сеня Санса, Шумана, Дебюсси, Форе, Глазунова, Власова. Это позволило жюри оценить и стиль его исполнения, и степень артистической зрелости. Было отмечено высочайшее качество звука — «звука совершенно исключительного, ровного во всех регистрах, полного — без форсировки и без расслабленности, легкого и воздушного». Жюри не оставило без внимания и безупречный вкус артиста, гармоничность принципов интерпретации, явное тяготение к музыке романтического толка. «Игра Кнушевицкого вызывала слезы», — вспоминал Игумнов.

«Итак — полный успех! Из неизвестных или мало известных солистов-виолончелистов Кнушевицкий буквально в считанные дни становится одним из наиболее популярных и любимых, — пишет Т.А. Гайдамович. — Сольные выступления лауреата Первого Всесоюзного конкурса теперь привлекают внимание широких кругов музыкальной общественности. Его имя становится почти модным. В киножурнале, предшествующем показу к нашумевшей тогда картины „Путевка в жизнь“, виолончелисту предоставили время для исполнения пьесы Форе „Пробуждение“. С его легкой руки до той поры мало известная у нас миниатюра французского композитора стала своеобразным музыкальным бестселлером…

Конец 30-х годов. Как будто не так уж много времени прошло от взятой нами „точки отсчета“ — Всесоюзного конкурса. Всего семь лет. Но сколько оказалось осуществленным, сколько значительных событий произошло в жизни артиста. Как велика была плодотворность каждого пробитого сезона, как результативно большинство из творческих начинаний Кнушевицкого. Сыграны с крупнейшими дирижерами и наиболее авторитетными симфоническими оркестрами концерты Гайдна, Дворжака, Сен-Санса, Шумана, Вариации на тему рококо Чайковского. В программах сольных концертов все настойчивее звучат новые произведения, все более ширится круг композиторов. Состоялось первое исполнение концерта для виолончели с оркестром В. Энке. Выучен и сыгран во многих городах Концерт Г. Гамбурга (в свое время он воспринимался как значительный этап в процессе развития жанра виолончельного концерта).

Размах деятельности Кнушевицкого с полным основанием позволяет утверждать, что к концу второго десятилетия своей творческой судьбы он занял одно из ведущих мест на советской концертной эстраде. Жизнь улыбалась Святославу Николаевичу, и он отвечал на эту улыбку расширяющимся масштабом своего творчества, динамикой расцветающего дарования».

Кнушевицкий ищет новые области творчества. В этих поисках артист находит поддержку у Игумнова, Козолупова, Гольденвейзера. Именно Игумнов стал «крестным отцом» ансамбля Оборин-Ойстрах-Кнушевицкий.

Осенью тревожного 1941 года любители музыки смогли услышать по радио выступление этого трио. Подлинным днем своего рождения ансамбль считал 22 марта 1942 года, когда состоялось его первое публичное выступление.

Выступления этого трио проходили в течение двадцати двух лет, вызывая восторженные отзывы слушателей и прессы. Ансамбль с триумфальным успехом гастролировал по Советскому Союзу и многим странам Европы. Ирландский писатель Шон о'Кейси назвал ансамбль Оборин-Ойстрах-Кнушевицкий «самым замечательным музыкальным трио в мире», а лондонская газета «Тайме» писала о выступлениях трио в 1958 году: «Теплый звук Кнушевицкого сливается с игрой замечательного виртуоза Ойстраха, с мягкой манерой пианиста Оборина. Слушая их, забываешь, что это три музыканта, каждый из которых — выдающийся солист. Кажется, что это одно сердце, одна душа».

В каком-то необычайно убедительном сочетании слились в содружестве Музыкантов поэзия и интеллект, лирическое восприятие жизни и рациональное мышление.

«Содружество Оборина, Ойстраха, Кнушевицкого, — говорил А. Бабаджанян, — являет собой редчайший пример ансамблевого искусства. Оно подлинно уникально! И можно назвать действительно счастливыми тех, кто слышал игру этих Мастеров. Я до сих пор волнуюсь вспоминая, в частности, красоту кантилены Кнушевицкого. Как неповторимо прекрасно играл он в трио; как ясно ощущал значимость каждого „действующего лица“ (фортепиано, скрипки, виолончели), как самоотверженно „отходил“ на второй план, если того требовала партитура сочинения!».

Для участников в любом исполняемом сочинении все диктовалось музыкой, особенностями художественного замысла. Частенько восхищал поразительным тактом, выполняя роль «вожака», Лев Оборин. Новая мысль, иной поворот музыкального повествования — и на первом плане непреклонная исполнительская воля Ойстраха.

Вот что говорил Давид Федорович Ойстрах о своем друге и коллеге: «Вспоминаю первые годы совместной работы. Война. Мы собирались репетировать в холодной квартире. От меня он часто уходил ночью, с инструментом шел по затемненной Москве много километров и всегда безропотно, безотказно. В начале 1942 года в зале имени Чайковского у нас был первый концерт трио. Возле пультов поставили рефлектор, у которого мы в паузах грели пальцы. Концерт не был окончен: по тревоге мы спустились в бомбоубежище… А в каких опасных условиях играл он в Ленинграде во время блокады!..

Для меня нет раздельно Кнушевицкого-музыканта и человека. В нем это слилось воедино. В его облике наиболее ценны естественность, простота и искренность. Как пела его душа, так пел и инструмент. Не помню, когда мы познакомились, но мы сразу стали звать друг друга на „ты“. Сразу установился душевный контакт. Так же и в музыке: нам незачем было много разговаривать — у Кнушевицкого фраза лилась, надо было ее слушать, и становилась ясна концепция. Ему в необыкновенной степени было присуще от природы искусство пения…

К концертному исполнительству он пришел не сразу: сначала оркестровый музыкант, потом артист-солист. И все же мне кажется, что душой его была камерная музыка.

Для меня неповторимы в его исполнении первая фраза и заключительная партия первой части Трио Чайковского, медленные части обоих трио Шуберта. Так задушевно, непринужденно! Такая единая линия звукоизвлечения и выразительная вибрация! Когда у него кончалась фраза, повторить за ним было очень трудно, так это было превосходно! И в то же время его игре в ансамбле была присуща большая четкость, ясность штриха. Вспомним трио Гайдна, квартеты Бетховена.

Виолончель в его руках давала множество красок, настроений. Она не только пела, но горячо, страстно говорила. Любил он передавать и созерцательные настроения, но никогда не был безразличен: каждая нота, каждое izziccato были значительны.

Святослав Николаевич всей душой был предан музыке. Ей он отдавал себя всецело. Никогда не отказывал в советах и помощи ни своим ученикам, ни композиторам. У него было много

друзей, его любили. Но и он к людям относился с большим теплом. Необыкновенно внимателен был к начинающей артистической молодежи. Не было у него и ревности к новым именам, но всегда большая доброжелательность и не только объективность — он восторженно отзывался о тех, кто этого заслуживал».

Долгое время Кнушевицкий очень активно работал на радио, и эта — новая по тем временам — форма исполнительской деятельности увлекала его. В 1943–1951 годах он был концертмейстером симфонического оркестра Всесоюзного радио, постоянно выступал и записывался как солист и ансамблист.

Немало впечатлений принесли Кнушевицкому и его первые зарубежные гастроли в Австрии и Германии летом 1945 года. Концерты следовали один за другим. 23 июля с оркестром Венской филармонии Святослав Николаевич играл Вариации на тему рококо Чайковского, а через неделю в Брамсовском зале состоялся его сольный концерт.

Критика живо откликнулась на услышанное. В основе множества мнений был восторг по поводу удивительного тона виолончелиста, «вокальности» его фразировки и общей непринужденности трактовки. Наибольшее впечатление произвела интерпретация концерта Гайдна, Вариаций Чайковского и нескольких пьес, среди которых особенно отмечались Восточный танец Рахманинова и Интермеццо Гранадоса.

Последнее десятилетие жизни Кнушевицкого — период подлинного расцвета его таланта. Отказавшись от игры в оркестре, он посвятил себя сольной и ансамблевой концертной деятельности, совмещая ее с преподавательской работой в консерватории и, позднее, в институте имени Гнесиных. Концерты Кнушевицкого с огромным успехом проходят во многих странах мира. Слушатели бурно аплодируют его мастерству.

«Кнушевицкий никогда не считал себя виртуозом, — пишет А.В. Ивашкин. — Сам по себе бравурный блеск игры оставался ему чужд. Артист не отделял техническое от сущностного, инструментальное — от Духовного. Поэтому интерпретация оказывалась не простой демонстрацией тех или иных инструментальных качеств, но подлинным процессом самовыражения, столь же естественным, как человеческая речь, столь же совершенным, как строфы, рожденные вдохновением поэта. К Святославу Кнушевицкому вполне применимы слова, сказанные Пастернаком о Блоке: „В нем было все, что создает великого поэта: огонь, нежность, проникновение, свой образ мира, свой дар особого, все претворяющего прикосновения“».

Одним из последних зарубежных турне Кнушевицкого была поездка в Мексику на фестиваль имени Пабло Казальса. В городе Акапулька состоялась встреча знаменитого испанского виолончелиста и его русского коллеги. Казальс тепло и радушно принял русского коллегу. На репетиции ансамбля всемирно известных виолончелистов, в который входили, вместе с Кнушевицким, Морис Айзенберг, Зара Нельсова, Адольфо Однопосов, Милош Садло, Леонард Роуз, Казальс сразу же признал Кнушевицкого своеобразным «лидером» этой группы, сказав: «Штрихи и пальцы будут русские».

Весьма продолжительной оказалась концертная поездка Кнушевицкого в Китай поздней осенью 1962 года, когда пришлось беспрерывно играть в течение месяца. «Каково же было Святославу Николаевичу после тяжелого инфаркта, больному! — вспоминает Е. Малинин. — А он оставался все таким же неизменно приветливым, внутренне собранным. Восхищаясь и раньше Кнушевицким — человеком, художником, — я только в этот раз смог в полной мере понять глубины его искусства, душевную силу и стойкость. Гармония! Вот что хотя бы в какой-то степени может дать представление о художественной и духовной сущности Святослава Николаевича.

Гармония его таланта, гармония его мыслей и чувств. Я уверен, именно это производило

огромное впечатление на людей, объясняя силу влияния этого крупного артиста, его благородной личности».

Вернувшись домой под Новый год, Святослав Николаевич стал готовиться к исполнению — впервые в своей жизни — концерта Дворжака в, Большом зале консерватории. Была уже определена и дата выступления — 22 февраля 1963 года.

Но всего за три дня до этого великого музыканта не стало.

ДАВИД ФЕДОРОВИЧ ОЙСТРАХ /1908-1974/

Дмитрий Шостакович: «Ойстрах — целая эпоха советского исполнительского искусства. Ойстрах — гордость советской музыкальной культуры. Весь свой огромный талант, все свое несравненное мастерство он отдавал людям, служению музыке.

Ойстрах и скрипка, Ойстрах и музыка — эти понятия стали неразрывны. Его замечательное искусство давно завоевало мир. Не было уголка на земле, где бы не восхищались его удивительной, неповторимой игрой. Громадный репертуар Ойстраха включал в себя произведения мировой музыкальной классики, современной советской и зарубежной музыки. Многие скрипичные произведения впервые прозвучали в его исполнении, в том числе и мои…

В любом произведении он всегда находил что-то новое, неожиданное для слушателя.

В музыке он находил обновление и это новое нес слушателям. Молодым нашим артистам, да и не только молодым, надо учиться вот такому рыцарскому отношению к своему искусству. Я, вероятно, не ошибусь, если скажу, что именно сочетание огромного таланта и непрестанного труда, соединение вдохновения и отточенного мастерства принесли Ойстраху славу „короля скрипачей“, „первой скрипки мира“, как его образно называли за рубежом».

Давид Федорович Ойстрах родился 30 сентября 1908 года в Одессе, в музыкальной семье. Его отец, не являясь музыкантом по профессии, горячо любил музыку, играл на скрипке и мандолине, мать работала артисткой хора в Одесском оперном театре. Первые и сильнейшие музыкальные впечатления четырехлетнего мальчика были связаны с оперным театром, где его мать пела в хоре. Много лет спустя Ойстрах писал: «Ощущение „звучащего чуда“ никогда не изгладится из моей памяти… Нельзя не пожалеть, что современные дети, привыкшие с пеленок к звукам, доносящимся к ним из репродукторов, лишены этого необычайного ощущения, этой радости — впервые услышать „живой“ оркестр».

В возрасте пяти лет Ойстрах начинает заниматься на скрипке у знаменитого педагога П.С. Столярского. Вспоминая о своем учителе, Ойстрах рассказывал: «У него была горячая душа художника и необыкновенная любовь к детям. Работая с ребенком, он всегда умел найти путь к творческому сознанию ученика, заинтересовать его воображение…»

Выдающийся одесский педагог-скрипач П.С. Столярский быстро Распознал и оценил исключительное дарование своего ученика. Его вдумчивые занятия способствовали всестороннему развитию начинающего талантливого музыканта.

Очень часто Столярский поручал юному скрипачу исполнение партииальта. Любовь к этому инструменту Давид Федорович сохранил на всю жизнь. Его исполнения партий альта в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии» и Концертной симфонии Моцарта — подлинные шедевры.

В 1923 году Ойстрах поступает в Одесскую консерваторию. «Первое мое публичное выступление с оркестром состоялось в 1923 году на юбилейном вечере Столярского, — вспоминает Ойстрах. — Я играл ля-минорный концерт Баха. После этого вечера Столярский похвалил меня и предложил мне начать учить концерт Чайковского.

Излишне говорить, с каким энтузиазмом я взялся за это дело.

Вспоминая себя в те годы, мне представляется, что играл я тогда достаточно свободно, бегло, интонационно чисто. Однако впереди еще были долгие годы упорной работы над звуком, ритмом, динамикой и, конечно, самое главное — над глубоким постижением внутреннего содержания музыки.

Большой толчок в моей карьере музыканта мне дали совместные выступления с

крупнейшими музыкантами, приезжавшими к нам в Одессу. Я принимал участие в концертах А.В. Неждановой, Р.М. Глиэра, играл в качестве концертмейстера Одесского симфонического оркестра под управлением А. Пазовского, Н. Малько, И. Прибика, выступал с этим оркестром и как солист с концертами Чайковского и Бетховена.

Окончив в 1926 году Одесскую консерваторию по классу П. Столярского, я продолжал упорно работать над совершенствованием техники, над новым репертуаром».

Сольные выступления принесли Ойстраху известность. Однажды его услышал гастролировавший в Одессе Николай Малько, — в то время главный дирижер оркестра Ленинградской филармонии, и пригласил молодого скрипача на открытие сезона 1928–1929 годов. Ленинградский дебют прошел очень удачно и послужил поводом для твердого решения артиста оставить оркестр и целиком посвятить себя сольному исполнительству.

В 1928 году Ойстрах переехал в Москву. Здесь огромное значение для него имело общение с такими выдающимися музыкантами, как К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз, М.Б. Полякин, В.В. Софроницкий, а также близкое знакомство с профессорами прославленной московской скрипичной школы — А.И. Ямпольским, Л.М. Цейтлиным, К.Г. Мострасом.

Из воспоминаний Флиера: «Впервые я услышал сольный концерт Ойстраха весной 1933 года. За несколько дней до этого мой дорогой и мудрый учитель Константин Николаевич Игумнов делился со мной впечатлениями о только что закончившемся I Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Когда я заговорил о лауреатах-скрипачах, получивших премии, Константин Николаевич задал мне вопрос: „Скажи, а тебе не приходилось слушать скрипача, который не принимал участия в конкурсе, — Давида Ойстраха?“ Я ответил, что слышал лишь это имя. „Так вот, — продолжал Игумнов. — Скоро состоится его концерт в Малом зале консерватории, и я очень советую тебе пойти. По-моему, это артист с огромными перспективами. Мне удалось его однажды послушать“.

Вняв совету Игумнова, я пошел на концерт Ойстраха. Это был совсем еще молодой музыкант (ему шел тогда 25-й год). Я не помню сейчас всех подробностей концерта, — с тех пор прошло все же почти полвека, — но впечатление от него было действительно необычайным. Ойстрах сразу поразил всех ярким талантом и удивительной для своих лет зрелостью. Из того, что он играл, мне особенно запомнился редко играемый концерт Конюса. Завершался же вечер знаменитым Рондо-каприччиозо Сен-Санса, буквально потрясшим зал своей искрометностью. Я понял, что перед многочисленной аудиторией предстал скрипач, который займет ведущее положение среди величайших артистов мира».

В 1934 году начинается преподавательская деятельность скрипача: по инициативе А.Б. Гольденвейзера Ойстраха приглашают в Московскую консерваторию. Ко второй половине 1930-х годов относятся блестящие победы Ойстраха на международных конкурсах, принесшие ему, а вместе с ними советской скрипичной школе широкую известность.

Знаменитый советский композитор Арам Хачатурян вспоминает о том времени: «Я познакомился с Давидом Ойстрахом в 1935 году в Ленинграде. Тогда меня, как молодого композитора, аспиранта Московской консерватории, выдвинули от Армении в члены жюри II Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Возможно, из-за того, что я был в прошлом виолончелистом, меня включили в жюри скрипачей. На этом конкурсе я впервые и услышал Ойстраха, впервые его увидел. До этого я лишь на афишах встречал его имя. Члены жюри, среди которых были лучшие профессора Советского Союза, в том числе М. Полякин и П. Столярский, имели блокноты и записывали туда впечатления по поводу игры участников конкурса. Но когда начал играть Ойстрах, я заметил, что многие закрыли блокноты и стали слушать. Закрыл свой блокнот и я. Это было такое вдохновенное, зрелое, артистическое исполнение программы, и в частности концерта Мендельсона, что не хотелось ничего дифференцировать, отмечать,

раскладывать „по полочкам“, хотелось просто наслаждаться этим выдающимся исполнением. Несомненно, уже тогда была решена судьба первой премии».

Пресса заговорила об Ойстрахе после Международного конкурса скрипачей имени Венявского, состоявшегося в Варшаве в 1935 году. Последующая артистическая деятельность Ойстраха явилась непрерывной вереницей триумфов. Завоевав вторую премию на конкурсе имени Венявского, он два года спустя с блестящим успехом выступил на Международном конкурсе скрипачей имени Изаи в Брюсселе, где был удостоен первой премии. Уже в тот период печать западноевропейских стран называла его лучшим скрипачом Европы.

«К моменту отлета из Москвы Ойстрах заболел ангиной и прибыл в Брюссель совершенно больным, — пишет в своих мемуарах Илья Борисович Швейцер. — Естественно, он не мог в полную силу участвовать в первом туре конкурса — все надежды возлагались на второй. Не знаю, по чьей вине, но после первого тура у конкурсантов сложилось твердое убеждение, будто на втором нужно играть только первую часть концерта. Ойстрах сосредоточился на первой части Концерта Чайковского. Но в день выступления в 10 часов утра позвонил Абрам Ильич Ямпольский (представлявший в жюри нашу страну) и сообщил, что нужно, оказывается, играть все три части. Выступление Ойстраха было назначено на 12 часов дня, и потому можно представить, насколько потрясло его сообщение. Он связался с посольством СССР в Брюсселе и объявил о своем отказе выступать, так как финал Концерта был совершенно выключен из подготовки и намечался только к третьему туру. В посольстве не приняли отказа: его последствия, как было объявлено, могли бы оказаться значительно страшнее неудачного выступления».

Ввиду безвыходности положения Ойстраху пришлось идти на риск. Большую моральную помощь в этот момент ему оказал пианист-аккомпаниатор Абрам Дьяков, который и сам, будучи не готовым к выступлению, стал наскоро отмечать купюры в Третьей части. (В отличие от нашего Конкурса имени П.И. Чайковского, Концерт Чайковского на конкурсе в Брюсселе исполнялся в редакции и с купюрами Леопольда Ауэра.)

Конечно, концерт этот был прежде не раз сыгран Ойстрахом с эстрады. Но одно дело — играть перед обычной публикой, а другое — перед комиссией из лучших скрипачей и педагогов мира. Со слов Ойстраха, в первой части все складывалось нормально: ни на одну секунду он не терял самоконтроля и чувствовал положительную реакцию на свою игру. Вторая часть не представляла серьезного препятствия, а вот финал — это действительно наисложнейшее испытание для исполнителя. Сразу же после вступления, как мне рассказывал Давид Федорович, он впервые в жизни потерял управление собственной игрой. Нервное напряжение достигло апогея, или — как теперь определяют — он попал в стрессовую ситуацию. Какими спасительными ему казались музыкальные паузы, во время которых он набирал силы, чтобы все-таки благополучно закончить программу! А затем — в нарушение всех традиций — жюри стоя аплодировало Ойстраху.

А.И. Ямпольский, зная, что я являюсь близким другом Давида Федоровича, сказал мне: «Только тот, кто слышал Ойстраха на втором туре конкурса, может сказать, что он понимает величие Ойстраха. Даже Вы не можете представить себе предел его возможностей, несмотря на то, что Вы лучше всех знаете его игру». Пророческими оказались и слова Йозефа Сигети, который при встрече с Ойстрахом еще до начала конкурса сказал: «Вы — первый призер, я в том нисколько не сомневаюсь». «Но почему же?» — спросил Ойстрах. «Я слышал по радио Ваше выступление, — ответил Сигети, — когда Вы исполняли конкурсную программу. Меня потрясло исполнение Сонаты Изаи, после чего я понял, что Вы один из лучших скрипачей мира».

В 1939 году Ойстрах впервые исполнил новый скрипичный концерт Мясковского, а годом позже — Хачатуряна. Эти триумфальные премьеры окончательно подтвердили выдвижение

Ойстраха в лидеры отечественной скрипичной школы.

В суровые военные годы скрипач ведет огромную работу, выступая на заводах, фабриках, в госпиталях, концертируя в осажденном Ленинграде. Тогда же рождается ставшее вскоре знаменитым трио Ойстрах-Оборин-Кнушевицкий.

После окончания войны, в сезоне 1946–1947 годов Ойстрах представил грандиозный цикл «Развитие скрипичного концерта», вызвавший огромный интерес музыкантов и слушателей.

Искусство скрипача вступило в пору творческой зрелости. 1950-е- 1960-е становятся периодом триумфальных гастролей Ойстраха на мировой арене.

Выступления Ойстраха, где бы они ни происходили, сопровождаются громадным успехом. Надо было видеть, как принимали за рубежом этого «величайшего из великих скрипачей современности», как писала одна из американская газет «Глоб Демократ» в связи с его концертами в США, чтобы представить себе подлинные масштабы мировой славы Ойстраха.

Во время гастролей 1959 года другая американская газета «Атланта Конститьюшн» так писала об Ойстрахе: «Он сочетает технический блеск Хейфеца, теплоту и богатство тона Стерна и Мильштейна с широким умственным и эмоциональным музыкальным горизонтом, необходимым действительно великому артисту».

Австрийский музыковед Марсель Рубин писал о концертах Ойстраха 1961 года в Вене: «Часто многие (в том числе и я) задают себе вопрос: в чем же неповторимость этого величайшего из живущих сейчас скрипачей? Мне кажется, что ответ на этот вопрос можно получить, перефразировав известный стих Гете: „Здесь само собой разумеющееся становится событием“. И действительно, Ойстрах играет не „своего“ Бетховена, точно так же, как он играет не своего Баха, Моцарта, Брамса и Чайковского.

Он играет произведения Бетховена и других мастеров скрипичной литературы так, что слушатель уверен в полном соответствии оригинала и воспроизведения. Концерт Бетховена прозвучал с той чистотой, с тем величием чувства, какие отвечают светлой человечности великого Бетховена».

А вот высказывание венской газеты «Нойес Остеррайх» об Ойстрахе: «Он обладает техникой Франческатти, которая в каденции первой части концерта Бетховена достигает своей вершины, а также простой, безыскусственной манерой исполнения Мильштейна, теплотой и искренностью Исаака Стерна…»

Сам Исаак Стерн, великий скрипач, также не скрывал восхищение русским коллегой: «На сцене Ойстрах производил впечатление колосса: его ноги крепко стояли на земле, он гордо держал скрипку, творя музыку, изливавшуюся в бесконечном потоке красоты и изящества.

В игре Ойстраха постоянно ощущалась красота настроения, были ли это быстрые пассажи или медленные, долгие фразы. Внезапные взрывы большой энергии сменялись нежными, ласкающими нюансами музыки. Под его смычком на всех градациях звучания безукоризненно возникал округлый, нежный тон. Его звучание никогда не становилось форсированным и не выходило за границы прекрасного. И всегда — чудесная чистота интонации, привлекавшая неизменной гармоничностью. Это — черты искусства Ойстраха, которые остаются и по которым мы помним его».

В заключение приведем слова Э. Найера: «Какой это был скрипач! Он как бы завершал вековые традиции мирового скрипичного искусства и был не менее велик, чем величайшие скрипачи прошлого.

Он обладал совершенной виртуозной техникой и всегда открывал что-то новое в области выразительности. Его звук был настолько „носким“ и сильным, что перекрывал фортиссимо оркестра. И в передаче проникновенности, нежности, сосредоточенности он волновал как никто другой. Большой мастер, он был в то же время далек от академичности, был наполнен живой,

бьющей через край музыкальностью. Его поразительное понимание музыки позволяло ему мгновенно схватывать музыкальную форму, стиль, специфику любого произведения. И везде — необыкновенное величие! Он был гениальным, поистине универсальным художником, и струны его инструмента излучали очарование.

Человечность его интерпретации свидетельствовала о глубочайшем знании психики людей, о том, что в искусстве он умело отличал правду от лжи, великое от посредственного».

Ойстрах любил музыку и был ей бесконечно предан. В последние годы жизни, несмотря на тяжелую болезнь, Давид Федорович продолжал играть и дирижировать, потому что вне музыки он себя не представлял.

Умер Давид Федорович Ойстрах 24 октября 1974 года.

ВЕРА ГЕОРГИЕВНА ДУЛОВА /1910-2000/

Волшебное звучание арфы Дуловой вызывало восхищение и критиков, и любителей искусства. В отзывах прессы на ее игру неизменно присутствовали блистательные отзывы: «Волшебство», «Арфистка мирового класса», «Вера Дулова — мировой виртуоз», «Величайший мастер игры на арфе», «Великолепное искусство советской артистки».

Однажды после выступления Дуловой президент Международного общества арфистов Пьер Жаме сказал:

«Мне никогда не приходилось слышать подобной игры. Вера Дулова достигла не только вершины технического совершенства, но и величайшего артистического мастерства. Она по праву считается лучшей арфисткой мира».

Вера Георгиевна Дулова родилась 27 января 1910 года в Москве. Музыка из поколения в поколение господствовала в семье Дуловых. Ее бабушка была в числе первых выпускников Московской консерватории, где училась у самого Н.Г. Рубинштейна. Отец, профессор Г.Н. Дулов, в той же консерватории вел класс скрипки, а мать была солисткой Мариинского театра. Неудивительно, что и Вера Георгиевна с детства выбрала музыкальное поприще. Только вот инструмент был выбран не совсем обычный — арфа.

«В 1920 году профессор Московской консерватории скрипач Георгий Николаевич Дулов привел ко мне свою десятилетнюю дочь Верочку и просил взять ее в мой класс, — вспоминает К. Эрдели. — Верочка была очаровательна — хорошенькая, шустрая, с черными, как спелая вишня, глазами, веселая, привлекающая общее внимание и притом очень музыкальная.

Я с охотой взялась работать с Верочкой, поступившей в первый класс консерватории (тогда еще не было деления на школу и вуз и в консерватории имелось девять классов).

Занятия наши проходили успешно, я привязалась к Верочке всем сердцем, создавала для нее специальную детскую литературу, просиживала у них в доме все свободные минуты. Арфы мои, конечно, находились всецело в ее распоряжении.

Верочка не замедлила проявить выдающиеся музыкальные данные. Мы играли с ней дуэты арф, а затем она начала выступать и отдельно. К осени 1922 года Верочка настолько успешно подвинулась, что я нашла возможным устроить ей собственный концерт. Программа была составлена соответственно ее возможностям.

Многочисленная публика приветствовала юную исполнительницу, наградив ее цветами и подарками».

Два года спустя Вера Дулова попала в класс замечательной арфистки Марии Корчинской. «Это была любовь с первого взгляда», — вспоминает Вера Георгиевна.

Атмосфера подлинного искусства, вдохновенного творчества окружала прославленную артистку и помогала ее ученикам, преодолевая трудности, идти к вершинам мастерства.

Вера Дулова делала большие успехи, и директор консерватории М.М. Ипполитов-Иванов подарил ей старую арфу, правда, без струн.

По окончании консерватории Дулова получила стипендию «Фонда помощи молодым дарованиям», учрежденную наркомом А.В. Луначарским, и отправилась в Берлин совершенствоваться у Макса Зааля, который пользовался высочайшим авторитетом в области арфовой педагогики — его ученики украшали лучшие оркестры мира. Впрочем, маститый музыкант считал, что гостья из Москвы вполне подготовлена к самостоятельной деятельности. Дулова с успехом выступала перед зарубежной аудиторией и, в частности, играла с оркестром под управлением Бруно Вальтера.

«Юная хрупкая арфистка управляет своим трудным инструментом с большой уверенностью и грацией, — писали о ней тогда. — Она извлекает все, что возможно, из благодарного для сольных выступлений инструмента».

Поездка в Германию принесла ей и новые репертуарные накопления. Немало времени провела она в библиотеках, где обнаружила несколько забытых произведений композиторов XVII–XVIII веков.

«Я живой свидетель всех ее успехов на поприще арфового исполнительства, — пишет в своей книге К. Эрдели. — Как сейчас помню первый концерт Веры Георгиевны, который она дала в Малом зале Московской консерватории 30 марта 1929 года после возвращения из Берлина, где она училась у замечательного арфиста Макса Зааля.

В те годы Вера Георгиевна давала много концертов с Вадимом Васильевичем Борисовским. Молодые артисты всегда пользовались большим успехом. На одном из их концертов в Малом зале консерватории вступительное слово произнес А.В. Луначарский, горячо и ярко охарактеризовавший творчество талантливых музыкантов.

Помню, как Вера Георгиевна в 1935 году получила на Втором Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей первую премию, как в 1944 году ей присвоили звание доцента, как в 1956 году она — известная арфистка — сдала необходимые экзамены для получения диплома об окончании высшего учебного заведения. Помню, как ей присвоили звания профессора, заслуженной артистки, заслуженного деятеля искусств РСФСР (1951), а затем народной артистки республики (1966).

Многие черты натуры Веры Георгиевны как музыканта вызывают у меня восхищение.

Она неустанно стремится обогатить репертуар арфы, всегда включая в свои программы интересные новинки. Много сыграла она произведений советских композиторов, и значительное число их создано при ее непосредственных консультациях. Вера Георгиевна — автор ряда переложений и обработок. Из них отмечу произведения клавесинистов, „Утреннюю серенаду“ Прокофьева и „Китайский танец“ Равеля.

Обладая поистине виртуозной техникой, чистым, ясным звуком, Вера Георгиевна отличается также чувством музыкального стиля. Смело можно сказать, что в наши дни В.Г. Дулова — одна из крупнейших солисток-арфисток».

Артистическая жизнь Дуловой была бурной. Ее концертные маршруты очень часто нарушали привычные гастрольные рамки. Конечно, она регулярно выступала перед москвичами и ленинградцами, встречалась со слушателями всех культурных центров страны. Но бывала она и в таких местах, где редко концертируют артисты с мировым именем. Вот один из примеров. В 1955 году она играла музыку Глинки, Чайковского и других композиторов для полярников Нарьян-Мара, острова Диксона, мыса Челюскина, бухты Тикси и даже станции «Северный полюс-4».

Осенью 1941 года Вера Георгиевна вместе с мужем — известным певцом А. Батуриным, эвакуировались в Куйбышев (ныне Самара), как и весь состав Большого театра.

Здесь артистка играла в госпиталях, клубах, на предприятиях. Когда театр возвратился в Москву, вновь появились афиши с именем Дуловой. В программы концертов она всегда стремилась внести что-то новое, неизвестное слушателям. В молодости переиграв, пожалуй, весь арфовый репертуар, Дулова сделала немало переложений для арфы.

Однако еще более важный резерв видела она в творчестве современных композиторов.

Именно благодаря ее инициативе для этого, казалось бы, исключительно оркестрового инструмента создали интересные сольные пьесы А. Хачатурян, С. Василенко, А. Мосолов, Л Книппер, Н. Макарова, Е. Голубев. И в каждом таком случае на нотах стоит посвящение — Вере Георгиевне Дуловой. В то же время замечательная артистка познакомила слушателей с

крупными сочинениями Э. Вила Лобоса, А. Жоливе, К. Паскаля, Э.-Г. Майера. Концерт последнего она исполняла на Первом международном фестивале современной музыки в Москве.

В декабре 1969 года в «Вечерней Москве» было напечатано интервью с Верой Дуловой, где она рассказала о программе предстоящего выступления в Доме ученых: «Одна из новинок моего концерта — никогда не исполнявшиеся в нашей стране Вариации Моцарта для арфы на тему „Прекрасная Франсуаза“. Рукопись эта была недавно обнаружена в одной из венских библиотек. Прозрачное, словно кружевное по характеру музыки, произведение было написано Моцартом для его любимой ученицы — композитора и арфистки».

И в концертном сезоне 1972–1973 годов Дулова исполняла неизвестные широкой публике и профессиональным музыкантам произведения французских композиторов XVIII века, ноты которых она привезла из Парижа.

После поездок в Англию, Ирландию и Шотландию в афише очередного концерта Дуловой в Малом зале Московской консерватории появились 24 вариации и «Песня бардов» Джонса, «Аллегро» Парри, пять старинных шотландских народных песен, произведения Бриттена и Уоткинса.

Коллеги признавали, что по партиям, отредактированным Дуловой, легко и удобно играть другим арфистам: проставлены аппликатура, педализация, замечания дирижера. В частности, существуют каденции Дуловой в балетах «Бахчисарайский фонтан» Асафьева и «Алые паруса» Юровского.

По мнению специалистов, транскрипции Дуловой отличаются чистотой стиля, строгим вкусом, глубоким знанием инструмента, умением придать звучанию «арфовость», нисколько не изменив сущности произведения.

Проявила себя Вера Георгиевна и как талантливый педагог. С 1958 года она была профессором Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. В ее классе в разные годы занимались лауреаты международных конкурсов Н. Шамеева, И. Блоха, Т. Тауэр, Э. Москвитина, Н. Цехановская, А. Левина, О. Ортенберг, Т. Вымятнина, О. Эльдарова. Воспитанники Дуловой не раз получали самые высокие награды на всесоюзных и международных конкурсах. Учились у нее и зарубежные исполнительницы, а открытые уроки и семинары знаменитой арфистки в Японии, США и Франции неизменно вызывали живейший интерес. Кроме того, Вера Георгиевна была членом жюри Международных арфовых конкурсов.

В своей книге «Искусство игры на арфе» Дулова излагает принципы и приемы звукоизвлечения, раскрывает тайну владения инструментом, предлагает целый комплекс ежедневных упражнений.

Дулова многое сделала и для рождения первой советской арфы. Еще до Великой Отечественной войны ее ученики Сергей Майков и Алексей Каплюк с помощью своего педагога сконструировали новый инструмент. Дулова сама продемонстрировала возможности нового инструмента перед Государственной комиссией, а позднее стала консультантом ленинградской фабрики имени А.В. Луначарского, где эти арфы начали изготавливать.

За что бы ни взялась Вера Георгиевна Дулова, она всюду и всегда добивалась отличных результатов.

Умерла Дулова в 2000 году.

СВЯТОСЛАВ ТЕОФИЛОВИЧ РИХТЕР /1915-1997/

«…Это был поистине великий день моей долгой музыкальной жизни, да и не только моей… — заявила после встречи с пианистом в Америке, в прославленном Карнеги-холл Розина Левина (учительница Вана Клиберна). — Слушая Рихтера, я все время ловила себя на мысли, что присутствую при исключительном явлении XX века».

Святослав Рихтер родился 20 марта 1915 года в Житомире. Вскоре семья переехала в Одессу, где прошли детские и отроческие годы будущего артиста. Его отец — Теофил Данилович — преподавал в консерватории и был известным в городе музыкантом. В свое время он закончил Венскую Академию музыки, и именно он дал своему сыну первые уроки игры на фортепиано, когда мальчику было только пять лет. О матери Рихтера, Анне Павловне, известно, что она была эрудированной любительницей музыки.

Постоянно заниматься с сыном отец не мог, поскольку был вынужден все свое время отдавать занятиям с учениками. Это была обычная ситуация для семьи музыкантов-профессионалов. Поэтому уже с девяти-десяти лет Святослав был практически предоставлен самому себе. Лишь в течение недолгого времени он брал уроки у пианистки А. Атль, одной из учениц его отца. И эту свободу действий мальчик использовал весьма оригинально: он начал играть все ноты, которые были в доме. Особенно его заинтересовали оперные клавиры.

Постепенно Рихтер научился играть любую музыку с листа и стал квалифицированным аккомпаниатором.

С пятнадцати лет он уже помогает отцу, а вскоре начинает работать самостоятельно: становится аккомпаниатором в музыкальном кружке при Доме моряка.

После окончания школы он несколько лет работал концертмейстером в Одесской филармонии. В это время Святослав разъезжал с концертными бригадами, аккомпанируя различным музыкантам, и набирался опыта.

В 1932 году он переходит на работу в Одесский оперный театр и становится помощником дирижера С. Столермана. Рихтер помогает ему на репетициях и в работе с певцами, постепенно расширяя собственный репертуар. В мае 1934 года пианист дает первый клавирабенд — сольный концерт — в Одесском доме инженеров, исполняя произведения Ф. Шопена. Концерт прошел с большим успехом, но в то время юноша еще не задумывался о том, чтобы профессионально учиться музыке.

Только через пять лет, весной 1937 года, Рихтер наконец отправился в Москву поступать в консерваторию. Это был достаточно смелый шаг, поскольку молодой исполнитель не имел никакого музыкального образования. На приемном экзамене Рихтера услышал выдающийся пианист Г. Г. Нейгауз. С этого дня Рихтер стал его любимым учеником.

О первой встрече с двадцатидвухлетним музыкантом рассказал сам Генрих Густавович: «Студенты попросили прослушать молодого человека из Одессы, который хотел бы поступить в консерваторию в мой класс. — Он уже окончил музыкальную школу? — спросил я. — Нет, он нигде не учился. Признаюсь, ответ этот несколько озадачивал. Человек, не получивший музыкального образования, собирался в консерваторию!.. Интересно было посмотреть на смельчака.

И вот он пришел. Высокий, худощавый юноша, светловолосый, синеглазый, с живым, удивительно привлекательным лицом. Он сел за рояль, положил на клавиши большие, мягкие, нервные руки и заиграл.

Играл он очень сдержанно, я бы сказал, даже подчеркнуто просто и строго. Его исполнение

сразу захватило меня каким-то удивительным проникновением в музыку. Я шепнул своей ученице: „По-моему, он гениальный музыкант“. После Двадцать восьмой сонаты Бетховена юноша сыграл несколько своих сочинений, читал с листа. И всем присутствующим хотелось, чтобы он играл еще и еще… С этого дня Святослав Рихтер стал моим учеником».

Нейгауз принял Рихтера в свой класс, но никогда не учил его в общепринятом смысле этого слова. Как позже писал сам Нейгауз, учить Рихтера было нечему — нужно было только развивать его талант. Рихтер на всю жизнь сохранил благоговейное отношение к своему первому учителю. Интересно, что, переиграв чуть ли не всю мировую фортепианную классику, он никогда не включал в программу Пятый концерт Бетховена, считая, что не сможет сыграть его лучше своего учителя.

26 ноября 1940 года в Малом зале Московской консерватории состоялся дебют Рихтера перед столичной аудиторией. В этом первом концерте он выступал вместе со своим учителем. А через несколько дней дал собственный сольный концерт в Большом зале консерватории, и с этого времени началась его долгая жизнь музыканта-исполнителя.

«…Он сумел „наверстать“ упущенное в смысле достижения всеобщего признания, условно говоря, за один вечер… — комментировала критика знаменательный ноябрьский клавирабенд 1940 года, — в свои… двадцать пять лет был сразу воспринят как законченный пианист мирового класса…»

Во время войны Рихтер находился в Москве. При малейшей возможности выступал с концертами. И ни на день не прекращал занятий. С июня 1942 года Рихтер возобновляет концертную деятельность и буквально начинает «осыпать» публику новыми программами. Одновременно начинаются его гастроли по различным городам.

За два последних военных года он объехал почти всю страну. Даже государственный экзамен в консерватории он сдавал в форме концерта в Большом зале консерватории.

После этого выступления комиссия постановила выгравировать имя Рихтера золотыми буквами на мраморной доске в фойе Малого зала консерватории.

Один из концертов в Москве в Большом зале консерватории в 1944 году стал для него, еще студента нейгаузовского класса — государственным экзаменом. Тогда и было официально засвидетельствовано окончание им высшего музыкального учебного заведения.

В 1945 году Святослав Рихтер стал победителем всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Он долго не хотел заявлять о своем участии в нем, так как считал несовместимыми понятия музыки и соревнования. Но участвовать в конкурсе он стал для того, чтобы укрепить преподавательскую репутацию своего учителя Нейгауза.

Один из очевидцев тех событий К.Х. Аджемов рассказывал: «Помню особую настороженность публики перед выступлением Рихтера. Он заметно волновался. Неожиданно погас свет. На эстраду вынесли свечи. Рихтер весь отдался музицированию. Он играл две прелюдии и фуги из первого тома „Хорошо темперированного клавира“ Баха… Неторопливо раскрывалась гениальная музыка, в служителе которой каждый присутствовавшийчувствовал человека высокой души и сердца… Исполнение запомнилось навсегда».

Рихтеру была присуждена на конкурсе первая премия — ему и В.К. Мержанову, ученику С.Е. Фейнберга. В дальнейшем Рихтер не участвовал ни в каких конкурсах. Кроме того, он отказывался и от председатель-ствования в жюри многих международных конкурсов.

Последующие годы он провел в беспрерывных гастролях. При этом постоянно расширялась география концертных поездок. «Жизнь артиста превращается в сплошной поток выступлений без отдыха и передышки, — пишет В.Ю. Дельсон. — Концерт за концертом. Города, поезда, самолеты, люди… Новые оркестры и новые дирижеры. И опять репетиции. Концерты. Полные залы. Блистательный успех…»

В 1950 году Рихтер выезжает на первые зарубежные гастроли в Чехословакию. Потом следуют поездки в другие страны. Только после этого руководство «выпускает» Рихтера в Финляндию. Его концерты проходят, как всегда, с триумфом, и в том же году пианист совершает большую поездку по США и Канаде. И везде ему рукоплещут переполненные концертные залы, именуют «гигантом», «самым значительным из всех ныне здравствующих пианистов» и т. д. Критика все чаще заговаривает о «феномене Рихтера»…

Секрет стремительного взлета Рихтера заключался не только в том, что он обладал уникальной широтой репертуара. С одинаковым успехом он играл Баха и Дебюсси, Прокофьева и Шопена. Главное же его качество как исполнителя — это умение из любого музыкального произведения создать неповторимый и цельный образ. Любая музыка звучала в его исполнении так, как будто именно он сочинил ее на глазах у зрителя. Это отметила одна из газет, скорбя о смерти великого маэстро: «Он был посредником между людьми и Богом».

В отличие от других пианистов, Рихтер умел раствориться в исполняемой им музыке.

В ней в полной мере раскрывалась его гениальность. Сам же маэстро говорил, когда журналисты обращались к нему с просьбой об интервью (а на контакт с прессой он шел весьма и весьма неохотно): «Мои интервью — мои концерты». А выступать перед публикой музыкант считал святой обязанностью.

«Рихтер — пианист удивительной внутренней концентрации, — писал о советском музыканте один из зарубежных рецензентов. — Порой кажется, что весь процесс музыкального исполнения происходит в нем самом…»

Как считает Г.М. Цыпин: «Понять самое сокровенное в творчестве Рихтера-пианиста можно лишь в том случае, если ощутить вибрацию тончайших нитей, связывающих это творчество с индивидуально-личностным миром Рихтера-человека. Только так, зная и помня об этих нитях, вслушиваясь в их таинственное, но всегда различимое „звучание“, можно прийти к объяснению хрустальной чистоты и возвышенности искусства замечательного пианиста, рассмотреть первоистоки подлинно эллинской гармонии и строгого душевного целомудрия его исполнительских трактовок, их гордой артистичности и одухотворенного интеллектуализма. Всего того, что в конечном счете находит выражение в бескорыстном, поистине альтруистическом отношении Рихтера к Музыке.

Того, что сообщает высокую морально-этическую ценность его исполнительству».

На протяжении многих лет рядом с Рихтером находилась его жена — певица Нина Львовна Дорлиак. Когда-то она выступала с собственными концертами, но оставила сцену и стала известным музыкальным педагогом. Сам Рихтер никогда не имел учеников. Вероятно, у него просто не было времени, а может быть, причина в том, что гениальности научить нельзя.

О разносторонности таланта, напоминающей гениев эпохи Возрождения, свидетельствует и увлечение Рихтера живописью. Всю жизнь он собирал картины и даже сам писал маслом. В Музее частных коллекций хранятся несколько авторских работ Рихтера. Что же касается основной коллекции, то большая ее часть также передана в музей. Надо сказать также, что в 1960-е -1970-е годы Рихтер устраивал в своем доме художественные выставки представителей неформальных течений.

Особенно интересными оказались экспозиции Е. Ахведиани и В. Шухаева. «Одно слово необходимо, когда рассказываешь о нем: бескорыстие, — пишет соученица Рихтера по нейгаузовскому классу в консерватории В.В. Горностаева. — Во всем, что делает Рихтер, всегда поражает полное отсутствие утилитарных целей… В общении с ним немыслимы пошлость, вульгарность. Он умеет игнорировать, как нечто чуждое и неинтересное, все проявления суетности в человеке».

Рихтер был организатором и бессменным участником регулярных летних музыкальных

фестивалей во Франции, а также знаменитых Декабрьских вечеров в московском Музее изобразительных искусств им. Пушкина, в Итальянском дворике которого в августе 1997 года Москва прощалась с величайшим пианистом XX века.

ИЕГУДИ МЕНУХИН /1916-1999/

«Менухин пережил трагедию, быть может самую страшную для музыканта — профессиональную болезнь правой руки, — пишет Л.Н Раабен. — Очевидно, она была результатом „переигранного“ плечевого сустава (руки Менухина несколько короче против нормы, что, однако, в основном сказалось на правой, а не левой руке). Но несмотря на то что подчас Менухин с трудом опускает смычок на струны, с трудом доводит его до конца, сила его щедрого таланта такова, что этого скрипача нельзя достаточно наслушаться. У Менухина слышишь то, что ни у кого другого — каждой музыкальной фразе он придает неповторимые нюансы; любое музыкальное творение словно освещается лучами его богатой натуры. С годами его искусство становится все более теплым и человечным, продолжая оставаться в то же время „по-менухински“ мудрым».

Иегуди Менухин родился в Нью-Йорке 22 апреля 1916 года в семье эмигрировавшей из России за шесть лет до того. После рождения сына семья переехала в Сан-Франциско.

Мать Иегуди прекрасно играла на фортепиано и виолончели. Мальчику не было и двух лет, когда родители стали брать его с собой на концерты симфонического оркестра.

Когда Менухину исполнилось 5 лет, тетка купила ему скрипку и мальчика отдали в обучение Зигмунду Анкеру. Первые попытки овладеть инструментом оказались для него очень трудными, вследствие укороченности рук. Но уже через полгода после начала занятий Иегуди смог выступить в ученическом концерте фешенебельного отеля «Фермонт».

С семи лет с мальчиком стал заниматься концертмейстер симфонического оркестра Луис Персингер — музыкант большой культуры и отличный педагог. «Однако в занятиях с Менухиным Персингер допустил много ошибок, роковым образом сказавшихся, в конце концов, на исполнительстве скрипача, — пишет Раабен. — Увлекаясь феноменальными данными мальчика, его быстрым прогрессом, он мало внимания обращал на техническую сторону игры. Последовательного изучения техники Менухин не прошел. Персингер не сумел распознать, что физические особенности организма Иегуди, укороченность его рук, таят в себе серьезные опасности, которые в детстве не проявлялись, но в зрелом возрасте стали давать о себе знать».

Необычайный талант мальчика обратил на себя внимание местного мецената Сиднея Эрмана. Последний дал совет отправить мальчика на обучение в Париж, чтобы тот мог получить настоящее музыкальное образование. Материальные затраты Эрман брал на себя. Осенью 1926 года семья Менухиных отправилась в Европу. В Париже Иегуди встретился с известным скрипачом, композитором и дирижером Джордже Энеску.

Энеску стал для Иегуди не только педагогом и воспитателем, но и вторым отцом и другом: «Если какой-то великий человек испытывает сомнения, то ученики его всегда это оправдывают. Для меня Энеску навсегда останется тем эталоном, с которым я сравниваю всех остальных. Даже если пренебречь теми неуловимыми качествами, которые мы выражаем, пусть и неточно, словом „присутствие“, и покровом таинственности, которая усиливает мое преклонение перед ним, то и в этом случае его совершенство как музыканта остается феноменальным».

Разлученный с Энеску в период Второй мировой войны, Менухин немедленно полетел в Бухарест при первой же возможности. Он посетил умирающего Энеску в Париже.

Кстати, именно ему Энеску завещал свои драгоценные скрипки. А пока по возвращении в Париж Менухин выступает в двух концертах оркестра Ламуре. В 1927 году юный скрипач едет в Нью-Йорк, где производит сенсацию первым же концертом в Карнеги-холл.

Уинтроп Сержент так описывает это выступление: «Многие нью-йоркские любители

музыки еще помнят, как в 1927 году одиннадцатилетний Иегуди Менухин, упитанный, страшно самоуверенный мальчуган в коротких штанишках, носках и рубашке с открытым воротом, вышел на эстраду Карнеги-холла, встал перед Нью-Йоркским симфоническим оркестром и исполнил скрипичный Концерт Бетховена с законченностью, не поддававшейся никакому разумному объяснению. Оркестранты плакали от восторга, а критики не скрывали своей растерянности».

Позднее, в 1945 году, в журнале «Советское искусство» Давид Ойстрах писал: «С 12 лет началась широкая концертная деятельность „вундеркинда“ Менухина, принесшая ему мировую славу. В чем причина столь блестящего успеха Менухина?

Овладевая высотами виртуозного мастерства, он в силу природного художественного чутья одновременно добивается крупных успехов и в исполнении труднейших классических произведений, требующих безупречного чувства стиля и предельной выразительности.

Неутомимая работа над культурой звука, я бы сказал проще — над техникой звучания, привела скрипача к замечательным результатам, благодаря которым выразительность его исполнения, певучесть, разнообразие красок еще больше обогащают его искусство.

В пластинках 14-летнего Менухина мы находим — наряду с искрящейся „Кампанеллой“ Паганини — запись транскрипции известной песни Любацщ из оперы Римского-Корсакова „Царская невеста“. Если первая пьеса ставит перед исполнителем задачу овладения виртуозным мастерством, однако же доступным многим молодым исполнителям, то вторая, требу, ющая исключительной драматической силы, выразительности певучей кантилены, широчайшего дыхания, явилась бы камнем преткновения и для первоклассных артистов.

Молодой Менухин превосходно справился с этой задачей. Среди исполнительских достижений Менухина — столь различные по стилю и характеру произведения, как сонаты Баха, концерт Паганини, „Испанская симфония“ Лало, концерты Моцарта и т. д.».

К Менухину приходит мировая слава. В Берлине полиция с трудом сдерживала толпу на улице, в то время как слушатели устроили ему 45-минутную овацию.

Капельмейстер дрезденской оперы Фриц Буш отменил очередной спектакль, чтобы иметь возможность продирижировать концертом Менухина. В Риме, в концертном зале Аугустео, пытаясь пробиться внутрь, толпа разбила десятка два окон. В 1931 году Менухин получил первую премию на конкурсе Парижской консерватории.

Интенсивное концертирование продолжалось до 1936 года. Музыкант внезапно отменил все концерты. Полтора года со всей семьей — родителями и сестрами — он жил в купленной вилле близ Лос-Гатоса, в Калифорнии.

Менухин объяснял свое отшельничество необходимостью проверить себя и познать сущность того искусства, которым он занимается. «Даже ценою риска потерять в будущем все золотые яйца, мне нужно было узнать, каким образом гусыня их несла».

Похоже, уже тогда появились первые симптомы болезни. В середине 1938 года музыкант выходит из добровольного заточения. В том же году он женится на Ноле Николас. От этого брака у Иегуди было двое детей: девочка, родившаяся в 1939 году, и мальчик — в 1940 году.

За время Второй мировой войны Менухин дал около 500 концертов «во всех военных лагерях от Алеутских островов до Карибского моря, а потом и по другую сторону Атлантического океана», — как пишет Уинтроп Серджент. В конце 1943 года музыкант отправляется в Англию и здесь развертывает интенсивную концертную деятельность. А когда союзные армии перешли в наступление, он первым из музыкантов мира играл в освобожденном Париже, Брюсселе, Антверпене.

В сентябре 1944 года в Лондоне Менухин встретился с английской балериной Дианой Гоулд. То было началом взаимной горячей любви. Диана обладала душевными качествами, особенно импонировавшими Иегуди. 19 октября 1947 года они поженились. От этого брака

родилось двое детей — Джералд в 1948 году и Иеремия — три года спустя.

Вскоре после победы над фашизмом Менухин предпринял поездку по странам-союзникам, включая Францию, Голландию, Чехословакию и Россию.

В феврале и марте 1952 года состоялась памятная поездка музыканта в Индию. Здесь он встречался с Джавахарларом Неру и Элеонорой Рузвельт. Страна поразила его. Он увлекся ее философией, изучал теорию йогов.

Во второй половине 1950-х годов обострилась давняя профессиональная болезнь. Однако Менухин не сдался. И хотя его правая рука оказалась не в полном порядке, он продолжил выступления и делал это блистательно!

Менухин совершает длительные турне, устраивает ежегодные музыкальные фестивали в Англии и Швейцарии, дирижирует, занимается педагогикой.

Не раз маэстро выступал в нашей стране. Он был одним из первых, кто приехал в Москву после окончания Второй мировой войны в 1945 году, затем выступал здесь в 1962 году, находясь на вершине славы, гостил и в 1971 году как президент Международного музыкального совета Во время первых гастролей Менухина поразила живая реакция москвичей на его концерт. «Я думаю сейчас о том, сколь благотворно для художника общение с такой аудиторией, которую я нашел в Москве, — чуткой, внимательной, пробуждающей в исполнителе чувство высокого творческого горения и желания вновь приехать в страну, где музыка так полно и органично вошла в жизнь и быт народа…»

Рецензией на выступление Менухина откликнулся Л. Оборин: «Основная сфера творчества этого великолепного скрипача — произведения больших форм. Ему менее близок стиль салонной миниатюры или чисто виртуозных произведений… Стихия Менухина — крупные полотна, но он также безукоризненно выполнил ряд миниатюр».

Оборин отмечает огромную пальцевую технику и поразительный по силе и красоте звук скрипача.

Спустя много лет, в 1987 году выдающийся скрипач вновь приехал в Москву Вот что пишет об одном из тех концертов А.А. Золотов: «Что же поведал выдающийся музыкант из Великобритании своим московским слушателям, о чем пел?

Оставляю молодым скрипачам и обучающимся игре на скрипке детям обсуждать в своем кругу технологические проблемы перешагнувшего определенный возрастной рубеж великого скрипача.

Мне дорога та тишина, что рождается под смычком Менухина. Сози-Дая эту звуковую тишину, артист словно зовет своих слушателей, зовет собратьев-музыкантов приблизиться к сотворению животворящей тишины в мире, в искусстве, в каждодневной жизни.

Просветленный, я бы сказал, просиянный звук Иегуди Менухина колдовски воздействует на слушателя, хотя артист словно и не обращается к публике „непосредственно“. Он обращен к самому себе и к высшим силам добра, миру и небу, обращен к воодушевляемой им самим сфере вокруг музыканта — жизненному пространству музыки. Мы слышим звуки внутренней речи и, проникаясь ими, проникаемся тишиной. Идеальный образ тишины и мира, то есть Гармонии мира, что живет в душе художника и охраняет эту душу, рождается вдруг в пределе концертной залы.

С радостью для себя я отметил, что тот Менухин, которого слушал ранее, не только не отступил от завоеванных им позиций в искусстве, но продолжает их отстаивать, хотя это и непросто: все больше скрипачей вокруг играют и громче, и мощнее, в их эстетическую установку входит уже „непосредственное“ обращение к публике, зазывание публики.

У Менухина между тем — интеллектуальное сосредоточение в звуке. Ні именно это интеллектуальное сосредоточение рождает звук особой содержательности, особой полетности.

Процесс звукоизвлечения у Менухина (я могу сравнить его лишь с манерой звукоизвлечения, которой добился отэ своего ленинградского филармонического оркестра Евгений Мравинский) как бы лишен материальности, освобожден от „породы“. Словно неким лазером высвечивает Менухин облик музыкального текста во всех его деталях, и одновременно в неразделимой гармонической цельности.

Звук у Менухина — это сама идея. Игра Менухина светит и горит честью и особым блеском. Не сверкающим и ослепляющим, а матовым неземным, сказали бы в старину, — блеском ума, возвышенной страстью духовного приятия мира и примирения с ним.

В одном из древних индийских трактатов мысль сопоставляется с дождем. Мне кажется, что музыкальная мысль Менухина — это своеобразный звуковой дождь, который не обрушивается на слушателей, не смывает все на своем пути, но омывает уставшего путника, возвращает ему силы, внушает веру и успокоение».

До самой смерти в 1999 году Менухин не прекращал концертной деятельности. В последние годы он жил в Лондоне, а в 1991 году стал гражданином Великобритании. На новой родине он основал школу для музыкально одаренных детей.

Уинтроп в своей статье подробно описывает облика Менухина: «Коренастый, рыжеволосый, голубоглазый с мальчишеской улыбкой и чем-то совиным в лице, он создает впечатление человека простодушного и вместе с тем не лишенного изысканности. Говорит он элегантным английским языком, тщательно подбирая слова, с акцентом, который большинство его земляков-американцев считает британским. Он никогда не выходит из себя и не употребляет грубых выражений. Его отношение к окружающему миру представляется соединением заботливой учтивости с непринужденной любезностью.

Хорошеньких женщин он называет „прелестными дамами“ и обращается к ним со сдержанностью вполне благовоспитанного человека, выступающего с речью на собрании. Несомненная отрешенность Менухина от некоторых банальных сторон жизни побудила многих друзей уподобить его Будде: и действительно, его заинтересованность вопросами вечного значения в ущерб всему временному и преходящему предрасполагает его к необычайной забывчивости в суетных мирских делах. Хорошо это зная, его жена не удивилась, когда недавно он вежливо осведомился о том, кто такая Грета Гарбо».

Далее Уинтроп пишет: «Подобно большинству концертирующих артистов, Менухин, в силу необходимости, ведет беспокойный образ жизни. Его жена англичанка называет его „агентом по распространению скрипичной музыки“. У него есть собственный дом — и весьма внушительный, — расположенный среди холмов около городка Лос-Гатос в ста километрах к югу от Сан-Франциско, но он редко проводит в нем больше одной-двух недель в году. Наиболее характерная для него обстановка — это каюта океанского парохода или купе пульмановского вагона, занимаемые им во время почти беспрерывных концертных турне. Когда с ним нет жены, он входит в пульмановское купе с чувством какой-то неловкости: ему, вероятно, кажется, нескромным занимать одному место, предназначенное для нескольких пассажиров. Но отдельное купе более удобно ему для выполнения различных физкультурных упражнений, предписываемых восточным учением йога, приверженцем которого он стал несколько лет назад. По его мнению, эти упражнения имеют прямое отношение к его здоровью, по всей видимости — превосходному, и к его душевному состоянию, по всей видимости — безмятежному. В программу этих упражнений входит стояние на голове в течение пятнадцати или двенадцати минут ежедневно — подвиг, при любых условиях связанный с необыкновенной координацией мускулов, в раскачивающемся же поезде или на пароходе во время бури требующий сверхчеловеческой выносливости».

ЭМИЛЬ ГРИГОРЬЕВИЧ ГИЛЕЛЬС /1916-1985/

Творчество Гилельса по справедливости относят к наивысшим достижениям пианизма XX столетия. Во всем мире общепризнано его феноменальное и почти не знающее себе равных мастерство музыканта. «Есть в мире много талантливых пианистов и несколько больших мастеров, которые возвышаются над всеми. Эмиль Гилельс — один из них…», — писала в 1957 году «Юманите». А вот цитата из «Майнити симбун» в том же году: «Титаны фортепиано, подобные Гилельсу, рождаются раз в столетие».

Эмиль Григорьевич Гилельс родился 19 октября 1916 года в Одессе в семье скромного конторского служащего. Родители Эмиля не были музыкантами, но дома стояло фортепиано, и это обстоятельство, как нередко случается, сыграло не последнюю роль в судьбебудущего артиста. Его первый педагог, одесский преподаватель музыки Яков Исаакович Ткач, быстро распознал масштабы гилельсовского дарования. По словам Ткача, пианистическое развитие Гилельса шло молниеносно. Строгий и требовательный наставник с самого начала приучил Гилельса к регулярной работе. Именно тогда Эмиль заложил прочнейший фундамент его техники.

В восемь лет Ткач принял Гилельса в свой класс в Одесском музыкальном техникуме, а в тринадцать лет тот дал первый самостоятельный концерт. В 1930 году Гилельс поступил в Одесскую консерваторию в класс Берты Михайловны Рейнгбальд.

Рейнгбальд распознала в юном музыканте будущего художника. В статье «Годы учебы Эмиля Гилельса», появившейся в 1938 году, она писала: «…Он замечательно улавливал форму и стиль исполняемого произведения… К произведениям лирического характера он не питал интереса; проходя их в классе, мы избегали играть их в концертах. Я стремилась сохранить его индивидуальность, не навязывая ему ничего чуждого, ожидая, что со временем все придет естественным путем, и великие романтики Шуман и Шопен найдут в Гилельсе прекрасного интерпретатора, как это и получилось в действительности».

В 1931 году, после второго Всеукраинского конкурса пианистов, Гилельс получил персональную стипендию от правительства УССР. Он не мог стать лауреатом, ибо еще не достиг положенного возраста, и играл вне конкурса.

Уже в тот период его исполнение оценивалось очень высоко. В рецензии на его первый концерт говорилось: «…Так играть… как играет Миля Гилельс, можно лишь при наличии крупного музыкального таланта. У Ги-лельса многое совсем не по-детски сделано, обработано и закончено. Как в отношении техники, так и передачи исполняемой музыки, — ничего случайного, небрежного и очень немного наивного. Все четко, выдержанно и продуманно». В.Ю. Дельсон в монографии «Эмиль Гилельс» приводит высказывание Артура Рубинштейна: «Когда я был в Одессе, ко мне привели мальчика, который сыграл на рояле несколько произведений Бетховена и Равеля. Игра мальчика по силе и технике произвела на меня потрясающее впечатление. Этот мальчик был Эмиль Гилельс…»

Аналогично писал А. Боровский: «Совершенно потрясен совершенством игры на рояле пятнадцатилетнего Эмиля Гилельса».

А вскоре к нему пришла настоящая слава. В 1933 году Гилельс принимает участие в Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Успех в Москве оказался полной неожиданностью для него самого и его наставницы. Один из биографов пианиста, возвращаясь к далекий дням конкурсного дебюта Гилельса, рисует следующую картину:

«Появление на эстраде хмурого юноши прошло незамеченным. Он деловито подошел к

роялю, поднял руки, помедлил и, упрямо сжав губы, заиграл. В зале насторожились. Стало так тихо, что, казалось, люди застыли в неподвижности. Взгляды устремились на эстраду. А оттуда шел могучий ток, захватывая слушателей и заставляя их подчиняться исполнителю. Напряжение нарастало. Устоять перед этой силой было невозможно, и после финальных звуков „Свадьбы Фигаро“ все ринулись к эстраде. Правила были нарушены. Аплодировали слушатели. Аплодировало жюри. Незнакомые люди делились друг с другом своим восторгом. У многих на глазах показались слезы радости.

И только один человек стоял невозмутимо и спокойно, хотя все волновало его, — это был сам исполнитель».

Тогда же, в 1933 году появляется статья Г. Когана «К вопросу о советском исполнительском стиле»:

«Искусство Гилельса замечательно по масштабу… Каменная кладка его широких и крепких построений (то, что пишут об этом тт. Гринберг и Альшванг, метко и справедливо) неотразимо и радостно действует на аудиторию. Бывает, что исполнитель волнуется и горячится вовсю, а слушатель „внимает равнодушно“.

Гилельс, наоборот, сдержан и сосредоточен, но волны его подъемов чуть не смывают слушателей с места».

Его концерты вызывали бурные восторги у публики. Он находился в центре всеобщего внимания. Но не все было так благополучно. «В его исполнении появилась какая-то небрежность, часто приводящая даже к очень нечистой игре… Его трактовки часто вызывают серьезные возражения… Молодой пианист стоит на опасном пути», — писал А. Громан по поводу московских концертов Гилельса в начале 1935 года. «За два года Гилельс не вырос как художник. Отдельные моменты говорят даже о некотором снижении художественного критерия. Эти симптомы настолько тревожны, что на них надо остановиться», — можно было прочесть в статье Б. Тица того же года. Кризис 1934–1935 годов Гилельс успешно преодолел В чем немалая заслуга Рейнгбальд и Г. Г. Нейгауза, к которому в 1936 году в Москву переехал молодой пианист, прервав интенсивную концертную деятельность.

Гилельса ожидал успех на Венском пианистическом конкурсе 1936 года. А в 1937 году он не по летам проникновенно исполнил вагнеровско-лис-товскую «Смерть Изольды» — произведение, которое незадолго до того могло и вовсе не привлечь его к себе.

«Биография Гилельса… — пишет Нейгауз, — замечательна своей неуклонной, последовательной линией роста и развития. Многие, даже очень талантливые пианисты застревают на какой-то точке, дальше которой особенного движения (движения вверх?) не наблюдается. Обратное — у Гилельса. Из года в год, от концерта к концерту его исполнение расцветает, обогащается, совершенствуется».

В 1938 году Гилельс получает первую премию на сложнейшем Международном конкурсе имени Эжена Изаи в Брюсселе. Успех пианиста вызвал огромное воодушевление на Родине. Пограничники на станции Негорелое, а затем публика, музыканты, руководители советского искусства и пресса встречали Гилельса как народного героя.

Наступает время тяжелых испытаний. Арам Хачатурян вспоминает: «Особо хотелось бы сказать о концертной деятельности музыканта во время Великой Отечественной войны. Тогда сценой ему служили и аэродромы, и цехи заводов. В тяжелые дни испытаний искусство Эмиля Гилельса вдохновляло и звало к победе. Оно было просто необходимо. Как необходимо нам и сейчас».

В послевоенный период пианиста ожидали нескончаемые триумфы на «Пражской весне», в Париже и Риме, в Германии и Англии, в США, Мексике, Канаде, Японии.

«Чтобы почувствовать его достоинства, не надо вооружаться лупой, — писал в 1948 году

Я.И. Милынтейн. — Это искусство крупного плана; его не подавляют ни скопление публики, ни большие размеры помещения; оно не бледнеет и не тускнеет от этого, а, напротив, становится более ярким, красочным и блистательным».

Гилельс прошел по всем ступенькам педагогической лестницы — от ассистента в классе Г. Нейгауза до профессуры — с 1954 года. Как профессор Московской консерватории он воспитал немало талантливых пианистов, много лет возглавлял пианистическое жюри Международного конкурса имени Чайковского.

На протяжении своего артистического пути Гилельс-пианист изменялся, порой весьма существенно, но интенсивность высказываний оставалась и неизменной чертой его игры.

Об этом, в частности, касаясь уже зрелого Гилельса, писал в 1960-е годы выдающийся венгерский пианист и педагог Лайош Хернади: «Как только под его руками раздаются первые звуки, первые аккорды, кажется, будто включили какую-то цепь высокого напряжения, и непрерывность в этой цепи не нарушается ни на мгновение. Что бы он ни играл, произведения старых мастеров или современных композиторов, медленную или быструю музыку, — эта интенсивность, эта непрерывность потока мыслей… всегда захватывает слушателей».

Действительно, игра Гилельса не знает пустот Буквально каждый звук весом и осмыслен, каждый мелодический оборот преисполнен внутренним содержанием.

Музыканту всегда удается создать целостный художественный образ благодаря, главным образом, непрерывности потока музыки, темпу, ритму и мастерскому распределению разного уровня кульминационных точек.

«Звук Гилельса! — восклицает Л.А. Баренбойм. — Палитра фортепианных красок у каждого большого пианиста своя, личная, индивидуальная, подобно тому как свой колорит есть у каждого большого живописца. Непередаваемый и невыразимо очаровательный фортепианный „голос“ Гилельса не раз прославляли в печати, но прославляли чуть ли не как некий его природный дар. Какое заблуждение! Разумеется, его анатомо-физиологический аппарат, строение его рук в какой-то мере помогли его звуковому мастерству. Но не это — главное во все периоды своей жизни он с величайшим упорством работал над звучностью и искал оттенки фортепианных красок. Вот его слова:

Вопросы звучания, градации звука всегда меня увлекали. Я любил вслушиваться в длящееся звучание. Любил по-разному брать одновременно извлекаемые звуки. Любил играть аккорды, освобождая по очереди каждую клавишу и вслушиваясь в угасающие тона. Впрочем, это довольно известный прием Но он важен не сам по себе, а тем, как его использовать в живой практике.

Любил добиваться нужного legato в звуковой линии — самое трудное в фортепианной игре, особенно в залах с сухой акустикой. Любил искать разные звуковые краски, не нагромождая звучности, не гипертрофируя возможности рояля, следя за благородством звучания. Немалое число играющих на фортепиано неуважительно относятся к своему инструменту, что-то на нем нашептывают или, напротив, набрасываются на него, размахивая руками как дровосек топорищем. И рояль не отвечает им благодарностью, не отвечает „благодарным“, то есть „благородным звуком“».

Мастерством пианиста восхищался и Г.М. Цыпин: «Особой филигранностью выработки отличаются у него мелодические рельефы и контуры. Каждая интонация изящно и точно очерчена, предельно заострена в своих гранях, каждая со всей отчетливостью „видна“ публике; мельчайшие мотивные изгибы, ячейки, звенья — все напоено выразительностью». «Уже того, как Гилельс преподнес эту первую фразу, достаточно, чтобы поставить его в число крупнейших пианистов нашего времени», — написал как-то один из зарубежных критиков. Имелась в виду начальная фраза одной из моцартовских сонат, сыгранной пианистом в Зальцбурге в 1970 году; с

тем же основанием рецензент мог бы сослаться на фразировку в любом из произведений, значащихся ныне в перечне исполняемого Гилельсом.

Творчество Гилельса, любимое и близкое многомиллионным аудиториям, — творчество глубоко органичное, обладающее огромной силой художественного внушения и убеждения. И главное, правдивое всегда и во всем. Да и может ли быть иным настоящее искусство? Ведь оно, говоря чудесными чеховскими словами, «тем особенно и хорошо, что в нем нельзя лгать… Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого Господа Бога… — но в искусстве обмануть нельзя…»

Почетный член Королевской академии музыки в Лондоне, почетный академик римской академии «Санта-Чечилия», золотая медаль города Парижа, бельгийский орден Леопольда I — все эти звания и награды напоминают о повсеместном признании, которое получил Гилельс.

Умер он в 1985 году.

АРТУРО БЕНЕДЕТТИ МИКЕЛАНДЖЕЛИ /1920-1995/

Ни о ком из заметных музыкантов XX столетия не складывалось такое количество легенд, не рассказывалось столько невероятных историй. Микеланджели получил титулы «Человек-загадка», «Клубок тайн», «Самый непостижимый артист современности». «Бенедетти Микеланджели — выдающийся пианист XX века, одна из крупнейших фигур в мировом исполнительском искусстве, — пишет А. Меркулов. — Ярчайшую творческую индивидуальность музыканта обусловливает уникальный сплав разнородных, подчас как будто даже взаимоисключающих черт: с одной стороны, удивительная проникновенность и эмоциональность высказывания, с другой — редкостная интеллектуальная наполненность замыслов.

Причем каждое из этих основных качеств, внутренне многосоставных, доведено в искусстве итальянского пианиста до новых степеней проявления. Так, границы эмоциональной сферы в игре Бенедетти простираются от обжигающей открытости, пронзительной трепетности и импульсивности до исключительной утонченности, рафинированности, изысканности, изощренности. Интеллектуальность же проявляется и в создании глубоких философских исполнительских концепций, и в безупречной логической выстроенности трактовок, и в некоторой отстраненности, холодноватой созерцательности ряда его интерпретаций, и в сведении к минимуму импровизационного элемента в игре на сцене».

Артуро Бенедетти Микеланджели родился 5 января 1920 года в городе Брешиа, что в Северной Италии. Первые уроки музыки он получил в четыре года. Сначала он обучался игре на скрипке, а затем стал заниматься на фортепиано. Но поскольку в детстве Артуро переболел воспалением легких, которое перешло в туберкулез, скрипку пришлось оставить. Слабое здоровье юного музыканта не позволяло ему нести двойную нагрузку.

Первым наставником Микеланджели стал Пауло Кемери. В четырнадцать лет Артуро окончил миланскую консерваторию по классу известного пианиста Джованни Анфосси. Казалось, будущее Микеланджели определилось. Но вдруг он уходит в монастырь францисканцев, где около года работает органистом. В монахи Микеланджели не пошел. Вместе с тем окружение повлияло на мировоззрение музыканта.

В 1938 году Микеланджели участвует в Международном конкурсе пианистов в Брюсселе, где занял лишь седьмое место. Член жюри конкурса С. Е. Фейнберг, имея в виду, вероятно, салонно-романтические вольности лучших итальянских конкурсантов, писал тогда, что они играют «с внешним блеском, но очень манерно», и что их исполнение «отличает полная безыдейность трактовки произведения».

Известность пришла к Микеланджели после победы на конкурсе в Женеве в 1939 году.

«Родился новый Лист», — писали музыкальные критики. Восторженную оценку игре молодого итальянца дал А. Корто и другие члены жюри. Казалось, теперь-то уж ничто не помешает Микеланджели развить успех, но вскоре началась Вторая мировая война.

«Биография Микеланджели в начале сороковых годов напоминает скорее приключенческий сюжет из какого-нибудь кинофильма, нежели биографию служителя муз, — пишет Г.М. Цыбин. — Он принимает участие в движении Сопротивления, осваивая профессию летчика, воюя против фашистов. Его ранят в руку, арестовывают, сажают в тюрьму, где он проводит около 8 месяцев; улучив удобный момент, он бежит из заключения — и как бежит! — на похищенном вражеском самолете… Трудно сказать, где правда, а где вымысел о военной юности Микеланджели. Сам он крайне неохотно касался этой темы в своих беседах с

журналистами. Но даже если тут есть хотя бы половина правды, и то остается лишь поражаться — такого в мире ни до Микеланджели, ни после него не было…»

По окончании войны Микеланджели наконец-то возвращается к музыке. Пианист выступает на самых престижных сценах Европы и США. Но он не был бы Микеланджели, если бы делал все, как другие.

«Я никогда не играю для других людей, — сказал однажды Микеланджели, — я играю для себя. И для меня, в общем, безразлично — есть в зале слушатели или нет.

Когда я нахожусь за клавиатурой рояля, все вокруг меня исчезает. Существует одна только музыка и ничего кроме музыки».

На сцену пианист выходил лишь тогда, когда чувствовал себя в форме и был в настроении. Музыканта должны были также полностью устроить акустические и прочие условия, связанные с предстоящим выступлением. Неудивительно, что часто все факторы не совпадали, и концерт отменялся. Такого большого количества объявленных и несостоявшихся концертов, как у Микеланджели, наверное, не было ни у кого. Недоброжелатели даже утверждали, что пианист больше отменил концертов, нежели дал их! Однажды Микеланджели отказался от выступления в самом Карнеги-холл! Ему не понравился рояль, а может, его настройка…

Справедливости ради надо сказать, что подобные отказы нельзя отнести на счет каприза. Можно привести пример, когда Микеланджели попал в автомобильную катастрофу и сломал ребро, а уже через несколько часов вышел на сцену. После этого он год пролежал в госпитале!

Репертуар пианиста состоял из небольшого количества сочинений разных авторов: Скарлатти, Баха, Бузони, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Шумана, Брамса, Рахманинова, Дебюсси, Равеля и других.

Микеланджели мог годами разучивать новое произведение, прежде чемвключить его в свои концертные программы. Но и позднее он не раз возвращался к этому произведению, находя в нем новые краски, эмоциональные нюансы. «Обращаясь к музыке, которую я играл, может быть, десятки и сотни раз, я всегда начинаю с начала, — говорил он. — Словно это совершенно новая для меня музыка. Всякий раз я начинаю с идей, которые занимают меня в данный момент».

Стиль музыканта полностью исключал субъективистский подход к произведению: «Моя задача состоит в том, чтобы выразить замысел автора, волю автора, воплотить дух и букву исполняемой мною музыки, — говорил он. — Я стараюсь правильно прочитать текст музыкального произведения. Там все есть, все обозначено…»

Микеланджели стремился к одному — к совершенству. Именно поэтому он долгое время гастролировал по городам Европы со своим роялем и настройщиком, несмотря на то, что расходы в этом случае часто превышали гонорары за его выступления.

«В пианизме XX столетия можно назвать от силы еще несколько мастеров, которые могли бы сравниться с Микеланджели по части искусности и тончайшей выделки звуковых „изделий“», — отмечает Цыбин.

Известный московский критик Д.А. Рабинович писал в 1964 году, после гастролей пианиста в СССР: «Техника Микеланджели принадлежит к самым поразительным среди когда-либо существовавших. Доведенная до пределов возможного, она прекрасна. Она вызывает восторг, чувство восхищения гармоничной красотой „абсолютного пианизма“».

Тогда же появилась статья Г.Г. Нейгауза «Пианист Артуро Бенедетти-Микеланджели», в которой говорилось: «Впервые приехал в СССР всемирно известный пианист Артуро Бенедетти-Микеланджели. Первые его концерты в Большом зале консерватории сразу же доказали, что громкая слава этого пианиста — заслуженная, что огромный интерес и нетерпеливое ожидание, проявленные заполнившей до отказа концертный зал публикой были оправданы — и получили полнейшее удовлетворение… Бенедетти-Микеланджели оказался действительно пианистом

высшего, наивысшего класса, рядом с которым могут быть поставлены лишь редкие, считанные единицы. Трудно в краткой рецензии перечислить все, чем он так пленяет слушателя; о нем хочется говорить много и детально, но пусть и так, хоть кратко, мне будет позволено отметить главное.

Прежде всего, надо упомянуть неслыханное совершенство его исполнения, совершенство, недопускающее никаких случайностей, колебаний минуты, никаких уклонений от раз признанного им, установленного и выработанного огромным подвижническим трудом — идеала исполнения. Совершенство, гармония во всем — в общей концепции произведения, в технике, в звуке, в малейшей детали, как и в целом…

Его музыка напоминает мраморное изваяние, ослепительно совершенное, призванное стоять столетиями без изменения, как бы неподчиненное законам времени, его противоречиям и превратностям. Если так можно выразиться, его исполнение некая „стандартизация“ чрезвычайно высокого и трудно осуществимого идеала, вещь чрезвычайно редкая, почти недостижимая, если применять к понятию „идеал“ тот критерий, который применял к нему П.И. Чайковский, считавший, что во всей мировой музыке почти нет совершенных произведений, что совершенство достигается только в редчайших случаях, урывками, несмотря на множество прекрасных, превосходных, талантливых, гениальных сочинений.

Как всякий очень большой пианист, Бенедетти-Микеланджели обладает невообразимо богатой звуковой палитрой: основа музыки — время-звук — у него разработана и использована до предела. Вот пианист, который умеет воспроизвести первое рождение звука и все его изменения и градации вплоть до fortissimo, оставаясь всегда в пределах изящного и прекрасного. Изумительна пластичность его игры, пластичность глубокого барельефа, дающего пленительную игру светотеней. Не только исполнение Дебюсси, величайшего живописца в музыке, но и Скарлатти и Бетховена изобиловало тонкостями и очарованиями звуковой ткани, ее расчлененностью и ясностью, которые чрезвычайно редко приходится услышать в таком совершенстве.

Бенедетти-Микеланджели не только идеально слушает и слышит себя, — у вас впечатление, что он мыслит музыку во время игры, вы присутствуете при акте музыкального мышления, и потому, мне кажется, его музыка так неотразимо действует на слушателя. Он просто заставляет мыслить вместе с ним. Именно это заставляет так слушать и чувствовать музыку на его концертах. И еще одно свойство, чрезвычайно характерное для современного пианиста, в высшей степени присуще ему: он никогда не играет себя, он играет автора, и как играет! Мы слышали Скарлатти, Баха (Чакону), Бетховена (и раннего — Третья соната, и позднего — 32-я соната), и Шопена, и Дебюсси, и каждый автор предстал перед нами в своем неповторимом индивидуальном своеобразии. Так играть может только исполнитель, до глубины постигший умом и сердцем законы музыки и искусства. Нечего и говорить, что для этого нужны (кроме ума и сердца) совершеннейшие технические средства (выработка дви-гательно-мышечного аппарата, идеальный симбиоз пианиста с инструментом). У Бенедетти-Микеланджели он выработан так, что, слушая его, восхищаешься не только его огромным талантом, но и огромностью труда, требовавшегося для того, чтобы довести свои намерения и свои возможности до такого совершенства».

Наряду с исполнительской деятельностью, Микеланджели успешно занимался и педагогикой. Начинал он еще в довоенные годы, но всерьез преподаванием занялся во второй половине 1940-х годов. Микеланджели вел классы рояля в консерваториях Болоньи и Венеции и некоторых других итальянских городов. Музыкант основал и собственную школу в Боль-цано. Помимо этого летом он организовывал международные курсы для молодых пианистов в Ареццо, неподалеку от Флоренции. Финансовые возможности ученика интересовали Микеланджели

едва ли не в последнюю очередь.

Более того, он даже сам готов помочь талантливым людям. Главное, чтобы с учеником было интересно.

«В таком русле, более или менее благополучно — внешне во всяком случае, — текла жизнь Микеланджели до конца шестидесятых годов, — пишет Цыбин. — Он работал, свободное время отдавал альпинизму, лыжам или своему давнишнему увлечению — автомобильным гонкам; он был, между прочим, почти профессиональным автогонщиком, получал призы на соревнованиях. Жил Микеланджели скромно, непритязательно, ходил почти всегда в своем любимом черном свитере, жилище его мало чем отличалось по убранству от монастырской кельи. На рояле он занимался чаще всего ночами, когда мог полностью отключиться от всего постороннего, от внешней среды. „Очень важно не потерять контакта с собственным 'я', — сказал он однажды. — Прежде чем выйти к публике, артист должен найти дорогу к самому себе“. Рассказывают, что норма работы за инструментом у Микеланджели была довольно высокой: 7–8 часов в сутки.

Впрочем, когда с ним заговаривали на эту тему, он несколько раздраженно отвечал, что работает все 24 часа, только часть этой работы проходит за клавиатурой рояля, а часть вне ее».

В 1967–1968 годах неожиданно разорилась фирма грамзаписи, с которой Микеланджели был связан некоторыми финансовыми обязательствами. На имущество музыканта судебный исполнитель наложил арест.

«Микеланджели рискует остаться без крова над головой, — писала в эти дни итальянская пресса. — Рояли, на которых он продолжает драматическую погоню за совершенством, больше не принадлежат ему. Арест распространяется и на доходы от его будущих концертов».

Микеланджели с горечью, не дождавшись помощи, покидает Италию и поселяется в Швейцарии в Лугано. Там он и прожил до самой смерти 12 июня 1995 года. Концерты он в последнее время давал все реже. Выступая в различных странах Европы, он никогда больше не играл в Италии.

ИСААК СТЕРН
/1920/

Стерн — выдающийся художник-музыкант. Скрипка для него — это средство общения с людьми. Совершеннейшее владение всеми ресурсами инструмента — это счастливая возможность для передачи тончайших психологических нюансов, мыслей, чувств и настроений — всего, чем богата духовная жизнь человека.

Родился Исаак Стерн 21 июля 1920 года на Украине, в городе Кременце-на-Волыни. Уже в грудном возрасте оказался вместе с родителями в США. «Мне было около семи лет, когда один соседский мальчишка, мой приятель, уже начал играть на скрипке. Это воодушевило и меня. Сейчас этот человек служит в системе страхования, а я — скрипач…» — вспоминал Стерн.

Исаак сначала учился играть на фортепиано под руководством матери, а затем занимался скрипкой в консерватории Сан-Франциско по классу известного педагога Н. Блиндера. Юноша развивался нормально, постепенно, отнюдь не как вундеркинд, хотя и дебютировал с оркестром уже в 11 лет, сыграв со своим учителем двойной концерт Баха.

Много позднее он так ответил на вопрос, какие факторы сыграли решающую роль в его творческом развитии: «На первое место я бы поставил своего учителя Наума Блиндера. Он никогда не указывал мне, как надо играть, говорил только — как не надо, а следовательно, вынуждал меня самостоятельно искать соответствующие выразительные средства и приемы. Конечно, и многие другие верили в меня, поддерживали…

Первый самостоятельный концерт я дал в пятнадцатилетнем возрасте в Сан-Франциско и едва ли был похож на вундеркинда. Это было неплохо… Я играл Концерт Эрнста — невероятно трудный, и поэтому с тех пор никогда его больше не исполнял».

В Сан-Франциско о Стерне заговорили как о новой восходящей звезде на скрипичном небосводе. Известность в городе открыла ему дорогу в Нью-Йорк, и 11 октября 1937 год Стерн дебютировал в зале Таун-холла. Однако концерт не стал сенсацией.

«Мой нью-йоркский дебют в 1937 году не был блестящим. Чуть ли не катастрофа. Думаю, я играл хорошо, но критики оказались неприветливы. Короче, я вскочил в какой-то междугородний автобус и проехал, не сходя, целых пять часов от Манхэттена до последней остановки, раздумывая над дилеммой: продолжать или отказаться. Спустя год снова появился там на эстраде и играл уже не так хорошо, но критика приняла меня с энтузиазмом».

На фоне блистательных мастеров Америки Стерн в ту пору проигрывал и не мог еще конкурировать с Хейфецем, Менухиным и другими «скрипичными королями». Исаак возвращается в Сан-Франциско, где продолжает работать, пользуясь советами Луиса Персингера, в прошлом одного из учителей Менухина.

Война прерывает его занятия. Он совершает многочисленные поездки по американским военным базам Тихого океана и дает концерты в войсках.

«Многочисленные концертные выступления, продолжавшиеся и в годы второй мировой войны, — пишет В. Руденко, — помогли ищущему художнику обрести себя, найти собственный „голос“, манеру искреннего, непосредственного эмоционального выражения. Сенсацией стал его второй нью-йоркский концерт в „Карнеги-холле“ (1943), после которого о Стерне заговорили как об одном из выдающихся скрипачей мира».

Стерна осаждают импресарио, он развивает грандиозную концертную деятельность, давая до 90 концертов в год. Решающее влияние на формирование Стерна как художника оказало общение с выдающимся испанским виолончелистом Казальсом. В 1950 году скрипач впервые приехал на фестиваль Пабло Казальса в город Прад на юге Франции. Встреча с Казальсом

перевернула все представления молодого музыканта. Позднее он признался, что ни один из скрипачей не оказал на него такого влияния. «Казальс подтвердил многое из того, что я смутно чувствовал и к чему всегда стремился, — говорит Стерн. — Мой основной девиз — скрипка. Для музыки, а не музыка для скрипки. Чтобы осуществить этот девиз, необходимо преодолеть барьеры интерпретации. А для Казальса они не существуют. Его пример доказывает, что даже выйдя за установленные границы вкуса, не обязательно захлебнуться в свободе экспрессии. Все, что дал мне Казальс, носило общий, а не конкретный характер.

Великому артисту подражать нельзя, но от него можно научиться подходу к исполнению». Позднее на фестивалях Прада Стерн участвовал 4 раза.

Расцвет исполнительской деятельности Стерна относится к 1950-м годам. Тогда с его искусством познакомились слушатели самых разных стран и континентов. Так, в 1953 году скрипач совершил турне, охватившее почти весь мир: Шотландия, Гонолулу, Япония, Филиппины, Гонконг, Калькутта, Бомбей, Израиль, Италия, Швейцария, Англия. Путешествие было завершено 20 декабря 1953 года в Лондоне выступлением с Королевским оркестром.

«Как и у каждого концертанта, в бесконечных скитаниях со Стерном не раз случались забавные истории или приключения, — пишет Л.Н. Раабен. — Так, во время выступления в Майями-Бич, в 1958 году, он обнаружил нежелательного почитателя, присутствовавшего на концерте. Э был шумливый сверчок, мешавший исполнению концерта Брамса. Сыграв первую фразу, скрипач повернулся к аудитории и сказал: „Когда я заключал контракт, то считал, что буду единственным солистом в этом концерте, но, по-видимому, у меня появился соперник“. С этими словами Стерн указал на три пальмы, стоявшие на сцене в горшках. Тут же появились три служителя и внимательно прислушались к пальмам. Ничего! Не вдохновляемый музыкой сверчок умолк. Но… стоило артисту возобновить игру, как сейчас же дуэт со сверчком возобновился. Пришлось непрошеного „исполнителя“ эвакуировать. Пальмы вынесли, и Стерн спокойно закончил концерт, как всегда под бурные аплодисменты».

В 1955 году Стерн женился на бывшей служащей ООН. На следующий год у них родилась дочь. Вера Стерн часто сопровождает мужа в его гастрольных поездках.

Какими только качествами не наделяли Стерна рецензенты: «тонкий артистизм, эмоциональность, сочетаемая с благородной сдержанностью изысканного вкуса, феноменальное владение смычком. В его игре поражает ровность, легкость, „бесконечность“ смычка, неограниченный диапазон звучаний, великолепные, мужественные аккорды, наконец неисчислимое богатство чудесных штрихов, от широкого detache до эффектного staccato… Поразительно искусство Стерна разнообразить тон инструмента. Он умеет находить своеобразное звучание не только для сочинений разных эпох и авторов; и в пределах одного произведения звук его скрипки „перевоплощается“ до неузнаваемости».

Стерн в первую очередь лирик, но его игре не чужд был и драматизм. Он поражал диапазоном исполнительского творчества, одинаково прекрасного в тонком изяществе интерпретации Моцарта, в патетической «готике» Баха и в драматических коллизиях Брамса. «Я люблю музыку разных стран, — говорит он, — классику, потому что она велика и универсальна, современных авторов, потому что они говорят что-то и мне и нашему времени; я люблю также и так называемые „избитые“ произведения, вроде концертов Мендельсона и Чайковского».

В. Руденко пишет: «Удивительная способность творческого перевоплощения дает возможность Стерну-художнику не просто „изображать“ стиль, а образно мыслить в нем, не „показывать“ чувства, а выражать в музыке полнокровные подлинные переживания. В этом секрет современности артиста, в исполнительской манере которого как бы слились воедино искусство представления и искусство художественного переживания. Органичное ощущение инструментальной специфики, природы скрипки и возникающий на этой основе дух свободной

поэтической импровизации позволяют музыканту полностью отдаваться полету фантазии. Это всегда увлекает, захватывает слушателей, рождает то особое волнение, творческую сопричастность публики и артиста, которые царят на концертах И. Стерна».

Даже внешне игра Стерна была исключительно гармонична: без резких движений, без угловатости и «дерганых» переходов Можно было залюбоваться правой рукой скрипача. «Хватка» смычка спокойная и уверенная, со своеобразной манерой ведения смычка. Она основана на активных движениях предплечья и экономном использовании плеча.

«Музыкальные образы отражают в его трактовке почти осязаемую скульптурную рельефность», — пишет Фихтенгольц, — но подчас и романтическую зыбкость, неуловимое богатство оттенков, «переливов» интонаций. Казалось бы, что такая характеристика уводит Стерна от современности и от того «особенного», что ей свойственно и чего не было в прошлом. «Открытость» эмоций, непосредственность их передачи, отсутствие ироничности и скептицизма скорее были свойственны ушедшему поколению скрипачей-романтиков, еще доносивших до нас дыхание XIX века. Однако это не так: «Искусству Стерна в высшей степени свойственно чувство современности. Для него музыка — живой язык страстей, что не мешает в этом искусстве царить и той равномерности, о которой писал Гейне, — равномерности, существующей „между энтузиазмом и артистической законченностью“».

В 1956 году Стерн впервые приехал в СССР. Затем артист еще несколько раз посетил нашу страну. О гастролях маэстро в России в 1992 году ярко рассказывал К. Огиевский: «Исаак Стерн играет превосходно! Четверть века миновало со времени его последних гастролей в нашей стране. Сейчас маэстро более семидесяти… а скрипка в его чародейских руках поет все так же молодо, лаская слух изысканностью звучания динамические узоры исполняемых им произведений поражают изяществом и масштабностью, контрастностью нюансировки и магической „полетностью“ звука, беспрепятственно проникающего даже в „глухие“ уголки концертных залов.

Его техника все так же безупречна. К примеру, „бисерные“ фигурациш в Концерте Моцарта (G-dur) или грандиозные пассажи бетховенского Концерта Стерн исполняет с безукоризненной чистотой и филигранны^ блеском, а координации движений его рук можно только позавидовать. Неподражаемая правая рука маэстро, особая гибкость которой позволяет сохранять целостность звуковой линии при смене смычка и смене струн, по-прежнему точна и уверенна. Помню, фантастическая незаметность стерновских „смен“, вызвавшая восторг профессионалов уже во время его прошлых приездов, заставила преподавателей не только музыкальных школ и училищ, но и Московской консерватории удвоить внимание к этому сложнейшему элементу скрипичной техники.

Но самое удивительное и, казалось бы, невероятное — состояние стерновского vibrato. Как известно, скрипичная вибрация — дело тонкое, напоминающее чудодейственную приправу, добавляемую исполнителем в „музыкальные яства“ по своему вкусу. Не секрет, что у скрипачей, как и у вокалистов, в годы, близкие к закату концертной деятельности, часто происходят необратимые изменения в качестве vibrato. Оно становится плохо управляемым, его амплитуда непроизвольно увеличивается, частота снижается. Левая рука скрипача, как и голосовые связки певцов, начинает терять эластичность и перестает подчиняться эстетическому „я“ артиста. Вибрация как бы стандартизируется, теряет живость, и слушатель ощущает монотонность звучания. Если верить, что красивая вибрация даруется Богом, — выходит, со временем Всевышнему угодно забирать свои дары обратно.

К счастью, все это к игре знаменитого гастролера не имеет отношения: божий дар остается при нем. Более того, создается впечатление, что стерновский звук расцветает. Слушая эту игру, вспоминаешь легенду о сказочном напитке, вкушение которого настолько приятно, настолько

душист запах и сладок вкус, что пить хочется еще и еще, а жажда только, усиливается. Те, кто слышал Стерна в прошлые годы (автору этих строк, посчастливилось побывать на всех его московских концертах), не грешат, перед истиной, говоря о мощном развороте стерновского таланта. Его игра, щедро овеянная обаянием личности и беспримерной искренностью, его звук, как бы сотканный из душевного трепета, действуют гипнотически.

И слушатель получает поразительный заряд духовной энергии, целебные инъекции истинного благородства, испытывает феномен соучастия в творческом процессе, радость бытия…»

Музыкант дважды снимался в кино. Первый раз он сыграл роль привидения в фильме Джона Гарфельда «Юмореска», вторично — роль Эжена Цзаи в фильме «Сегодня мы поем» (1952) об известном американском импресарио Юроке.

Стерна отличают простота в обращении с людьми, доброта и отзывчивость. Большой любитель бейсбола, он следит за новостями в спорте так же ревниво, как и за новинками в музыке. Не имея возможности посмотреть игру любимой команды, он просит немедленно сообщать результат даже на концертах.

«Никогда не забываю одно: нет исполнителя, который выше музыки — говорит маэстро. — Она всегда содержит больше возможностей, чем самые одаренные артисты.

Вот почему случается, что пять виртуозов могут трактовать совершенно различным образом одну и ту же страницу музыки — и все они оказываются равноценными в художественном отношении.

Бывают случаи, когда тебя охватывает осязаемая радость, что ты совершил что-то, это великое восхищение музыкой. Чтобы испытать его, исполнитель должен беречь силы, не перерасходовать их в бесконечных выступлениях».

ЛЕОНИД БОРИСОВИЧ КОГАН /1924-1982/

Леонид Коган родился в Днепропетровске 14 ноября 1924 года. «Заниматься на скрипке я стал совершенно случайно, — рассказывал музыкант. — Мои родители не были музыкантами. Отец был фотографом, он играл на скрипке. В детстве она привлекала меня необычностью формы и удивительными звуками. Когда мне было три года, я не ложился вечером спать, если рядом со мной не клали скрипку. В пять лет я уже пробовал сам играть на ней, но дотянуться левой рукой до шейки инструмента, как это делал отец, не удавалось. И это меня страшно злило. После долгих моих просьб родные купили мне маленькую скрипку, что было для меня огромной радостью. Вскоре я начал заниматься. Однако мои радужные мечтания быстро научиться играть вскоре рассеялись. Оказалось, что это очень трудно.

Помню, к третьему уроку мне уже настолько не хотелось заниматься, что я отказался идти к педагогу. Но тут уже решительно запротестовали родители и настояли, чтобы я продолжил учебу. Первые два месяца я мог играть подряд не более пяти минут, руки наливались свинцом, голова была еще тяжелее».

Большую роль в развитии таланта мальчика сыграл А. И. Ямпольский, прививший ему любовь к труду, к сложному искусству игры на скрипке.

Ямпольский, будучи замечательным скрипачом, дал Когану хорошую основу. «После первого публичного выступления в Харькове, — говорил в одном из интервью Коган, — которое, как говорят, прошло с успехом, родители решили продолжить мое образование в Москве. В девять лет я был принят в Особую детскую группу при Московской консерватории в класс профессора Абрама Ильича Ямпольского. Я занимался у него и в Центральной детской музыкальной школе, и в консерватории. Абрам Ильич сформировал меня как музыканта.

Самое яркое впечатление моего детства — приезд в 1934 годув Москву скрипача Яши Хейфеца. Ученик Леопольда Ауэра, он до революции уехал из России в Америку. Там он сделал головокружительную, заслуженную карьеру и стал одним из лучших скрипачей нашего времени. И вот он приехал в Москву. Я был на всех его концертах, помню до сих пор каждую сыгранную им ноту, хотя мне тогда было только девять лет. Его игра запечатлелась в моей памяти на всю жизнь. Яша Хейфец стал для меня с тех пор идеалом».

Ему не было еще тринадцати лет, когда о нем заговорила Москва. В шестнадцать лет 16 марта 1941 года он блестяще сыграл скрипичный Концерт Брамса. В 1943 году Коган поступил в Московскую консерваторию, по окончании ее был оставлен в аспирантуре. И тут же поразил музыкантов виртуознейшим исполнением труднейших 24 каприсов Паганини, который на долгие годы стал любимым автором Когана. Даже тяготы военных лет не смогли помешать упорной до одержимости работе скрипача, блестящему расцвету его дарования.

В 1947 году Коган участвовал в пражском международном конкурсе и завоевал там первую премию. Начинается его регулярная концертная деятельность. Блистательная победа на международном конкурсе скрипачей имени королевы Елизаветы в Брюсселе стала ярким свидетельством того, что для Когана наступает период творческой зрелости.

Географические рамки его концертных гастролей быстро расширяются. В 1953 году концертами в Канаде начинаются триумфальные выступления скрипача за рубежом, довольно скоро принявшие поистине глобальный размах. Скрипача слушают во Франции и Швеции, Польше и Болгарии, Англии и ГДР, США и Аргентине, Японии и Новой Зеландии, и всюду его встречает восторженный прием.

В Сантьяго, в Чили, к Когану после концерта пришел неизвестный молодой человек и с

необыкновенным искусством начал играть на гитаре Бетховена, Гранадоса и Альбениса… Только потом выяснилось, что это был выдающийся гитарист Чили — Аллан, который захотел отблагодарить Когана за его блистательную игру.

В сезоне 1956–1957 года в Москве Коган сыграл цикл концертов, охватывающий едва ли не всю историю скрипичной музыки. Коган достигает самых высоких вершин признания. Его игра восхищает профессионалов и любителей музыки своей страны, а также зарубежных слушателей.

Вот несколько отзывов о мастере.

А. Хачатурян: «Дарование Леонида Когана раскрывалось и раскрывается бурно и интересно. Он всегда находится в таком, я бы сказал, интенсивном движении, артистическом, творческом развитии, которое свойственно лишь молодой энергии.

Это не застывший художник, который достиг высот и остановился. Он всегда ставит перед собой невероятно трудные артистические цели и добивается осуществления своих замыслов.

Хочется отметить его необычайно живой, деятельный ум. Это исключительно тонкий, проницательный человек. Он может удивительно легко и точно разобраться во многих вопросах, в том числе не только музыки, но даже и техники. Я думаю, если бы он не был скрипачом, то мог бы стать выдающимся инженером-изобретателем».

Т. Гайдамович: «Магия искусства Когана! О ней неизменно думаешь, вспоминая одну из многочисленных премьер артиста — исполнение им Концерта Альбана Берга.

Празднично взволнованная атмосфера царила в этот вечер в Большом зале консерватории, до отказа переполненном слушателями. К обычной радости встречи с Коганом на этот раз прибавилась и некоторая настороженность, впрочем, легко объяснимая. Сочинение австрийского композитора XX века слушали далеко не все, а о сложности его слышали почти все… И вот на эстраде Леонид Коган. Он вышел на нее, как выходил в течение всей жизни на эстрады крупнейших кон-Цертных залов мира: сосредоточенно-сдержанно, внешне спокойно. Всем своим существом погруженный в мир музыки, мир, раскрыть который призывал его высокий долг творчества.

Взволнованно и страстно „говорила“ скрипка Когана. Она искренне и вдохновенно рассказывала о трагических коллизиях человеческой жизни, о надеждах и утратах, мечтах и разочарованиях. Забыты были всения. Слушатели, подчиняясь магии искусства Леонида Когана, постигали сочинение, восхищаясь оригинальностью композиторского замысла».

Е. Светланов: «Меня всегда пленял когановский звук. Сочный, богатый, объемный, исключительно теплый, согретый сердечностью и широтой души, он был подобен голосу Обуховой в нижнем регистре, а в верхнем — напоминал незабываемый кристальный тембр Неждановой. Да простят мне эти аналогии, но я не знаю ничего более прекрасного и по-этому позволил себе это сравнение. О виртуозности Когана говорить много не приходится. Для него не существовало никаких проблем. Все самое, наитруднейшее в скрипичной мировой литературе исполнялось им с блеском и стихийной мощью. Беспредельными техническими возможностями, он покорял слушателей еще будучи ребенком. С годами он пошел, как говорится, вглубь, и весь технический арсенал его был подчинен решению высоких задач художественной интерпретации».

В 1960-е -1970-е годы Коган получает все возможные звания и награды. Ему присваивается звание профессора и народного артиста РСФСР и СССР, присуждается Ленинская премия. В 1969 году музыкант назначается заведующим кафедрой скрипки Московской консерватории. О скрипаче снимается несколько фильмов.

Последние два года жизни Леонида Борисовича Когана были особенно насыщенными выступлениями. Он жаловался, что не успевает отдыхать.

В 1982 году состоялась премьера последней работы Когана «Времена года» А. Вивальди. В

этом же году маэстро возглавляет жюри скрипачей на VII Международном конкурсе имени П.И. Чайковского. Он участвует в съемках фильма о Паганини. Коган избирается Почетным академиком Национальной итальянской академии «Санта-Чечилия». Он гастролирует по Чехословакии, Италии, Югославии, Греции, Франции.

11-15 декабря прошли последние концерты скрипача в Вене, где он исполнил Концерт Бетховена. 17 декабря Леонид Борисович Коган скоропостижно скончался по дороге из Москвы на концерты в Ярославль.

Мастер оставил много учеников — лауреатов всесоюзных и международных конкурсов, известных исполнителей и педагогов: В. Жук, Н. Яшвили, С. Кравченко, А. Корсаков, Э. Татевосян, И. Медведева, И. Калер и другие. Занимались у Когана иностранные скрипачи: Е. Сато, М. Фудзикава, И. Флори, А. Шестакова.

Композитор Р. Щедрин писал: «Леонид Коган был редкостно добрым человеком, сердечным, отзывчивым, я бы даже сказал, сердобольным. Он принимал деятельное участие не только в судьбах своих учеников, но и многих музыкантов, жизнь которых не всегда складывается просто. И неизменно делал это скромно, мягко, не афишируя своего благородства как часто случается. Здесь не было позы, просто такова была сущность еГо натуры.

В любом деле, если шла борьба за правду, восстановление справедливости, истины, на Когана можно было смело положиться. Тут он не жалел ни сил, ни нервов, ни времени. Несмотря на бесконечную занятость, несмотря на суетную жизнь (а другой у большого артиста и быть не может), Коган оставался человеком доступным, контактным, как сейчас принято говорить. И очень обязательным (качество, встречающееся все реже и реже). Общение с ним доставляло окружающим радость. Приятно было бывать в шумном и приветливом доме Коганов, где почти всегда можно было встретить интересных людей, где сама семейная атмосфера вызывала душевную симпатию. Приятно было видеть его отношение к детям, в котором совмещались строгая нежность и нежная строгость. Неоднократно, и у нас в стране, и за рубежом, мне доводилось наблюдать, как само имя этого артиста сближало даже незнакомых между собой людей, становилось своеобразным паролем, открывающим сердца».

МСТИСЛАВ ЛЕОПОЛЬДОВИЧ РОСТРОПОВИЧ /1927/

27 марта 1927 года в Баку у супругов Ростроповичей родился сын Мстислав. Его отец был преподавателем Бакинской консерватории, поэтому Леопольд Витольдович, рано заметивший музыкальные способности сына, и стал его первым учителем. Вскоре перед Ростроповичем встал вопрос серьезного обучения детей. Вероника играла на скрипке, а Слава, чей музыкальный талант открылся очень рано, уже в четыре года подбирал на рояле по слуху довольно сложные произведения и к тому же обнаружил тягу к композиции. Стремление дать детям лучшее образование и побудило отца переехать в Москву.

Музыкальное дарование мальчика становилось все более очевидным. В первых выступлениях Слава исполнял на рояле свои маленькие пьески. К виолончели его потянуло в возрасте восьми-девяти лет. Подумывали о том, чтобы нанять для него учителя, но мальчик воспротивился этому. Он любил отца всем сердцем, восхищался им, подражал его повадкам, Речи, мог часами слушать его игру. Отец отождествлялся для него с самой музыкой. Ни у кого другого он учиться не хотел.

Поэтому Слава обучался там, где преподавал отец, и в другие учебные заведения не шел. Сначала — с 1934 по 1937 год — он числился учеником музыкальной школы имени Гнесиных, а с 1937 по 1941 год — музыкальной школы Свердловского района Москвы. Незадолго до войны отец настоял, чтобы Слава, увлекавшийся сочинением музыки, приступил к систематическому композиторскому образованию. Для этого выбрали музыкальное училище при Московской консерватории, класс опытного педагога Е. Месснера, который смог быстро привить юному ученику начальные навыки композиторского профессионализма.

Во время войны Ростроповичи переехали в Оренбург. 31 июля 1942 года Леопольд Витольдович Ростропович в полном сознании, чувствуя, что умирает, сказал склонившимся над ним жене и детям о своей предсмертной воле: виолончель и рояль, как ни будет трудно, не продавать, а Славе учиться у Семена Козолупова.

Только после окончания войны Ростропович смог поступить в Московскую консерваторию, которую блестяще закончил в 1946 году. Его имя было занесено на мраморную Доску Почета.

«Необычайные качества музыкального и исполнительского дарования Ростроповича обращают на себя внимание его учителей, — пишет Л.Н. Раабен. — Их поражает исключительная легкость, с которой он преодолевает любые технические трудности.

Пятую сюиту Баха для виолончели соло, по словам С. Козолупова, он выучил в полтора месяца, виолончельный концерт Мясковского — за 3 недели. Способность в кратчайший срок, буквально за несколько дней, овладеть произведением предельной трудности остается и дальше отличительной стороной дарования Ростроповича, что и позволяет ему осуществлять грандиозные циклы, вроде цикла истории виолончельного концерта, а также быть первым исполнителем колоссального количества новых концертов и сонат, написанных советскими и зарубежными композиторами.

Вторая черта исполнительского облика Ростроповича, также ярко выявившаяся уже в студенческие годы, — универсализм музыкальных интересов, соединенных с поразительным чутьем каждого стиля, от Баха до современных композиторов включительно».

Во второй половине 1940-х годов Ростропович дал свои первые большие концерты, помимо Москвы, в Ленинграде, Киеве, Риге, Свердловске, Таллинне, Вильнюсе, Каунасе, Минске и других городах страны.

Первым для Ростроповича стал конкурс, устроенный на Всемирном фестивале молодежи и

студентов в Праге. На конкурсе Ростропович занял первое место, и газета «Млада фронта» назвала его «сенсацией соревнования».

Вместе с ленинградским виолончелистом Д. Шафраном он участвовал в 1949 году в конкурсе на фестивале молодежи и студентов в Будапеште. Вновь первая премия, разделенная с Д. Шафраном, который с тех пор надолго стал достойным соперником Ростроповича. Заседавший в жюри Д. Ойстрах писал, что «их легкой и грациозной технике могут позавидовать многие скрипачи». Последовали гастроли в Венгрии, Чехословакии, Польше.

А в 1950 году Слава вновь оказался в Праге, уже на специальном Международном конкурсе имени великого чешского виолончелиста Гануша Вигана, в котором участвовали виолончелисты из двенадцати стран. И вновь Ростропович разделил победу с Д. Шафраном. После конкурса имени Вигана Ростропович побывал в Болгарии, ГДР, Румынии, Польше, Австрии. Его имя стало известным, его наперебой приглашали выступать. В двадцать три года добившись известности на концертной эстраде, он больше не участвовал в конкурсах. В этом не было необходимости.

К началу 1950-х годов материальное положение Ростроповича упрочилось. Концерты приносили доход, вполне достаточный для того скромного существования, к которому он привык. В семье не было страсти к дорогим вещам, нарядной одежде, изысканной еде. Как и при жизни отца, двери дома Ростроповичей были широко открыты для многочисленных гостей. На диване часто ночевали друзья, приезжавшие из разных городов.

Рано созревший Слава был влюбчив. Унаследовав от отца богатое воображение, великодушие и причудливую аритмию характера, он нуждался в женском обществе, но понимал, что не может считать себя неотразимым.

Мысли о семейном очаге появились у него к середине 1950-х годов, когда он твердо уверовал, что стал хозяином своей судьбы. Дружба с Прокофьевым, помимо многих творческих открытий, убедила его также в том, как нужна творцу семейная опора.

Имел значение и пример родительской любви, возвышавшейся над всем преходящим. В 1955 году Ростроповичу исполнилось двадцать восемь лет, он уже сделал в жизни так много, что считал себя зрелым человеком, психологически готовым к браку, к семейным узам.

Думая о браке, он не стремился, подобно отцу, к сочетанию противоположностей.

Ему требовалось все: и внешняя привлекательность, и ум, и талант. Отсюда его дружба с Майей Плисецкой, Зарой Долухановой, Аллой Шелест.

Галина Вишневская появилась на его горизонте весной 1955 года. Их близкое знакомство произошло в Праге. Обратив внимание на Вишневскую, Слава сел за трапезой с ней рядом, оттеснив ее коллегу и спутника, и полностью завладел ее вниманием, как он это умел делать, когда хотел. Эта женщина понравилась ему сразу естественной прямолинейностью, эмоциональной притягательностью. Не имело значения то, что он не знал ничего о ее прошлом, не видел ее на сцене, — это можно было назвать любовью с первого взгляда, и он сразу решил, что она станет его женой. В 1956 году у них родилась дочь Ольга. Ростропович чувствовал себя счастливым отцом, ребенка обожал, помогал пеленать, купать, из зарубежных поездок привозил диковинные питательные смеси.

В 1960-е годы Ростропович вступил в пору своего расцвета. Он много концертирует, становится мощным катализатором для творчества других композиторов, воспитывает молодую виолончельную смену.

Его концертная деятельность достигает максимального размаха, не имеющего аналогов в музыкальном исполнительском искусстве XX века. В течение сезона он дает от ста тридцати до двухсот концертов. Они охватывают почти весь тогдашний Советский Союз и многие страны Европы, Америку, Латинскую Америку.

В июне 1962 состоялось его блестящее выступление в столице Австрии, где проходила «Венская неделя». «Должен признаться, — писал венский критик, — что до сих пор я не любил концерта Шумана… но научился понимать и любить это произведение после того, как услышал его в исполнении Мстислава Ростроповича…

Этот советский виолончелист, пожалуй, самый значительный, самый вдохновенный мастер своего инструмента со времени Казальса. Ему свойственны не только звук несравненной одухотворенности, не только техника (исполнение головоломных пассажей не представляет для него каких-либо трудностей), но и особенно интенсивность музыкальной декламации…»

Успех и резонанс концертов Ростроповича в 1960-е годы нарастали стремительно и повсеместно. Рецензии на его концерты появлялись во многих номерах журнала «Советская музыка», и всегда хвалебные.

В 1964 году за выдающиеся заслуги в развитии музыкального искусства Ростропович был удостоен Ленинской премии. Во время выдвижения его кандидатуры Шостакович писал: «Я не могу не восхищаться его небывалой одаренностью, энтузиазмом, широтой художественной, артистической и человеческой. Я приравниваю труд Ростроповича к самому высокому созиданию, к труду выдающегося ученого, или собирателя, или поэта… Слушая его игру, мы знакомимся с интереснейшей и глубокой лич-ностью, с художником, раскрывающим перед нами поистине беспредельный мир.

Увлекательное, полное жизни, богатое красками исполнение Ростроповича доставляет людям радость. Его горячая влюбленность в музыку охватывает самые различные стили и эпохи… Но, что бы он ни играл — Баха или Прокофьева, Гайдна или Хиндемита, — мы слышим в его игре напряженный ритм современности, ясную, мужественную интонацию художника наших дней, нашей жизни».

Казалось, судьба Ростроповича складывается вполне благополучно. Ему сопутствовал успех, он не был обделен наградами. Но скоро Ростропович почувствовал, что его личная свобода достаточно ограничена. После того как в начале 1970-х годов он приютил у себя известного писателя А Солженицына, отношение властей к нему резко изменилось.

Позднее музыкант скажет: «Именно ей, Галине Вишневской, ее духовной силе я обязан тем, что мы уехали из СССР тогда, когда во мне уже не оставалось сил для борьбы, и я начал медленно угасать, близко подходя к трагической развязке… Галина Вишневская в это время своей решительностью спасла меня».

26 мая Галина, Ирина Шостакович и несколько близких учеников и друзей проводили Ростроповича в аэропорт.

Хотя Ростропович и Вишневская официально не считались изгнанными из страны, их имена в советских средствах массовой информации не упоминались, записи их игры и пения убирались в дальние углы архивов, а то и уничтожались.

Американцы, издавна привечавшие русских артистов, умевшие ставить их таланты на службу американской культуре, обратили внимание на странника Ростроповича с целью привлечь его к работе американских оркестров.

Контакт с Вашингтонским симфоническим оркестром, называвшимся Национальным симфоническим оркестром США, наладился, и вскоре Ростроповичу предложили место его художественного руководителя.

Ростропович задал оркестру невиданный творческий темп: за сезон давалось около двухсот концертов и, кроме того, — музыкально-образовательные концерты для сорока тысяч учащихся, отдельные программы для музыкально одаренных школьников, для слушателей из национальных меньшинств, несколько циклов лекций-концертов.

После того как в марте 1978 года Ростроповича и Вишневскую лишили советского

гражданства, многие страны предлагали гонимым музыкантам принять их подданство, но они решили никакого гражданства не оформлять. Взяли лишь паспорта маленького княжества Монако, где когда-то дали первый концерт. Эти паспорта гражданство не определяли.

Семья прочно обживалась за границей. В то время как многие другие семьи не выдерживали испытания эмиграцией и распадались из-за обострявшихся противоречий, союз Ростроповича и Вишневской трудности, наоборот, укрепляли.

Как развивалась в это время творческая деятельность Ростроповича? Это тот же великий мастер, который, по мнению М. Вайнберга, сломал представление о том, «что виолончель — инструмент „одной струны“ — ярко звучащего „ля“», а по Б. Чайковскому, тот, кто «заставил посмотреть совершенно другими глазами на виолончель как сольный инструмент».

Гастроли Ростроповича охватывают многие страны, за исключением СССР и всего блока зависимых от него государств Восточной Европы. Таким образом, «география» его концертных поездок, с одной стороны, была ограничена, но с другой стороны — она расширялась за счет азиатских стран — регионов, где виолончельное искусство еще не было в распространении. Особенно много делала в этом направлении Япония, где Ростропович стал очень популярен. Он летал туда через Москву настолько часто, что авиакомпания, опасаясь, как бы не случилось на московском аэродроме инцидента, незаметно сажала в самолет для него охрану-сопровождение.

В марте 1987 года Ростропович отметил свое шестидесятилетие. В Вашингтоне на торжества собрался цвет американской интеллигенции, светила музыкального мира, выдающиеся писатели, общественные деятели. В то время как его родная Россия, несмотря на происходившие там перемены, продолжала о нем молчать, Америка и Европа состязались в знаках признания и восхищения. В его честь в Вашингтоне состоялся Первый всемирный конгресс виолончелистов. Ростроповича назвали «музыкантом года», и президент США Р. Рейган, вручая ему в Белом доме медаль Свободы, сказал: «Президент США — я, но слава Америки — это Ростропович».

Английская королева посвятила его в Рыцари Ордена Британской империи, Франция наградила орденом Почетного легиона, Германия — Офицерским крестом за заслуги. Инициатору перестройки М.С. Горбачеву Ростропович все-таки симпатизировал как человеку, позволившему стране вздохнуть свободнее, сбросив страх арестов и ссылок. Беды родной страны его волновали, вызывали сочувствие, что особенно проявилось после постигшего Армению землетрясения с человеческими жертвами. Тут же без рассуждений и оглядки Ростропович бросился на помощь. Отложив отъезд из Англии в Индию, он организовал в Лондоне благотворительный концерт, на котором играл сам, а Вишневская пела романсы Чайковского.

В начале 1989 года была достигнута договоренность о гастролях в Москве и Ленинграде Вашингтонского оркестра под управлением Ростроповича. В январе 1990 года Ростроповичу и Вишневской вернули российское гражданство.

Установив в парижской квартире спутниковую антенну, чтобы смотреть телепередачи из Москвы, он утром 19 августа 1991 года узнал об антиправительственном путче в СССР и сразу решил ехать в Москву. Жену и детей предупреждать не стал — в час дня он был уже в самолете. Виолончель с собой не взял: не до игры было в Москве, да и не знал, как развернутся события, останется ли в живых.

Он провел в Белом доме без малого трое суток, и когда напряжение спало, возвратился к своим делам, концертам, к семье с мыслью, что должен помогать России более активно, реально, быстро. Пережитое отразилось и на его внешности, что отметила вдова А. Сахарова Е. Боннэр — он стал похож на Сахарова: «Действительно стал похож на Андрюшу — душа становится похожей, а за ней и лицо».

Впоследствии Ростропович привез на гастроли в Россию Национальный симфонический

оркестр США, который под его управлением давал концерты на Красной площади и в храме Христа Спасителя.

Свое 70-летие музыкант встретил в Париже. В театре Champs-Elysees, где собрались лучшие музыканты и композиторы со всего мира.

Чествование 75-летия Ростроповича началось еще в декабре 2001 года в сердце музыкального Рима, концертном зале Санта-Чечилия, а завершилось в Лондоне.

Газеты писали: «Ростропович — гений», «Ростропович — волшебник». Публика шепчет «Фантастико!» и т. д.

В дни юбилея на родине маэстро в Баку открылся дом-музей отца и сына Ростроповичей — Леопольда и Мстислава.

ВАН КЛИБЕРН
/1934/

Харви Леван Клиберн (Клайберн) родился в 1934 году в маленьком городке Шривпорте, что на юге США в штате Луизиана. Его отец был инженером-нефтяником, поэтому семья часто переезжала с места на место. Детство Харви Левана прошло на крайнем юге страны, в Техасе, куда семья перебралась вскоре после его рождения. Уже к четырем годам мальчик, которого сокращенно звали Ван, начал демонстрировать свои музыкальные способности. На уникальную одаренность мальчика обратила его мать — Рильдия Клиберн. Она была пианисткой, ученицей Артура Фридгейма, немецкого пианиста, педагогом которого был Ф. Лист. Однако после замужества она не выступала и посвятила свою жизнь преподаванию музыки.

Спустя всего какой-нибудь год он уже умел бегло читать с листа и от ученического репертуара (Черни, Клементи, Ст. Геллер и т. п.) перешел к изучению классики. Как раз в это время произошло событие, оставившее неизгладимый след в его памяти: в родном городке Клиберна Шривпорте дал один из своих последних в жизни концертов великий Рахманинов. С тех пор он навсегда стал кумиром юного музыканта.

Прошло еще несколько лет, и игру мальчика услышал знаменитый пианист Хосе Итурби. Он одобрил педагогический метод его матери и посоветовал подольше не менять учителя.

Тем временем юный Клиберн делал значительные успехи. В 1947 году он стал победителем пианистического конкурса в штате Техас и получил право сыграть в сопровождении Хьюстонского оркестра.

Для юного пианиста этот успех был очень важен, поскольку только на эстраде он впервые смог осознать себя настоящим музыкантом. Однако сразу продолжить музыкальное образование юноше не удалось. Он так много и усердно занимался, что подорвал здоровье, поэтому учебу пришлось на некоторое время отложить.

Только через год врачи разрешили Клиберну продолжить занятия, и он отправился в Нью-Йорк, чтобы поступить в Джульярдскую школу музыки. Выбор этого учебного заведения оказался вполне осознанным. Основатель школы — американский промышленник А. Джульярд — установил несколько стипендий, которые получали самые талантливые студенты.

Клиберн блестяще сдал вступительные экзамены и был принят в класс, которым руководила известная пианистка Розина Левина, выпускница Московской консерватории, которую она закончила практически одновременно с Рахманиновым.

Левина не только совершенствовала технику Клиберна, но и расширила его репертуар. Ван превратился в пианиста, которому прекрасно удавалось передавать особенности таких разных произведений, как прелюдии и фуги Баха и фортепианные сонаты Прокофьева.

Однако ни выдающиеся способности, ни диплом первой степени, полученный об окончании школы, еще не гарантировали блестящей карьеры. Клиберн почувствовал это сразу же после окончания школы. Чтобы завоевать прочное положение в музыкальных кругах, он начинает систематически выступать на различных музыкальных конкурсах.

Наиболее престижной оказалась награда, которую он завоевал на весьма представительном конкурсе имени Э. Левентритта в 1954 году. Именно конкурс вызвал повышенный интерес музыкальной общественности. В первую очередь это было связано с авторитетным и строгим жюри.

«В течение недели, — писал после конкурса критик Чайсинс, — мы услышали несколько ярких талантов и много выдающихся интерпретаций, но когда кончил играть Ван, ни у кого не оставалось сомнений относительно имени победителя».

После блестящего выступления в финальном туре конкурса Клиберн получил право выступить с концертом в самом крупном концертном зале Америки — Карнеги-холле.

Его концерт прошел с большим успехом и принес пианисту ряд выгодных контрактов. Однако в течение трех лет Ван напрасно пытался получить постоянный контракт на выступления. Вдобавок ко всему внезапно тяжело заболела его мать, и Клиберну пришлось заменить ее, став преподавателем музыкальной школы.

Наступил 1957 год. Как обычно, у Вана было мало денег и много надежд. Ни одна концертная фирма больше не предлагала ему контрактов. Казалось, с карьерой пианиста было покончено. Все изменил телефонный звонок Левиной. Она сообщила Клиберну о том, что в Москве решено провести международный конкурс музыкантов, и сказала, что ему стоит поехать туда. Кроме того, она предложила свои услуги по его подготовке. Чтобы получить необходимые для поездки деньги, Левина обратилась в Рокфеллеровский фонд, который и предоставил Клиберну именную стипендию для поездки в Москву.

Правда, сам пианист об этих событиях рассказывает по-иному: «Впервые я услышал о Конкурсе Чайковского от Александра Грейнера, импресарио фирмы „Стейнвей“. Он получил брошюру с условиями конкурса и написал мне письмо в Техас, где жила моя семья. Потом он позвонил и сказал: „Ты должен это сделать!“ Меня сразу захватила идея поехать в Москву, потому что мне очень хотелось увидеть церковь Василия Блаженного. Это была мечта всей моей жизни с шести лет, когда родители подарили мне детскую книжку с картинками по истории. Там было две картинки, которые приводили меня в огромное волнение: одна — церковь Василия Блаженного, и другая — лондонский парламент с Биг Беном. Я так страстно хотел увидеть их собственными глазами, что спрашивал родителей: „Вы возьмете меня с собой туда?“ Они, не придавая значения детским разговорам, отвечали согласием.

Итак, я сперва полетел в Прагу, а из Праги в Москву на советском реактивном лайнере Ту-104. В то время у нас в Соединенных Штатах еще не было пассажирских реактивных самолетов, так что это было просто захватывающее путешествие. Мы прибыли поздно вечером, часов около десяти. Земля была покрыта снегом, и все выглядело очень романтично. Все было так, как мне мечталось. Меня встретила очень милая женщина из Министерства культуры. Я спросил: „Нельзя ли по дороге в гостиницу проехать мимо Василия Блаженного?“ Она ответила: „Конечно можно!“

Словом, мы поехали туда. И когда я оказался на Красной площади, я почувствовал, что у меня вот-вот остановится сердце от волнения. Главная цель моего путешествия была уже достигнута…»

Конкурс Чайковского стал переломным моментом в биографии Клиберна. Вся жизнь этого артиста поделилась на две части: первая, проведенная в безвестности, и вторая — пора мировой славы, которую принесла ему именно советская столица.

Клиберн уже на первых турах конкурса имел успех. Но только после его выступления с концертами Чайковского и Рахманинова на третьем туре стало ясно, какого огромного масштаба дарование заключено в молодом музыканте.

Решение жюри было единодушным. Вану Клиберну было присуждено первое место На торжественном заседании Д. Шостакович вручил лауреатам медали и премии. Крупнейшие мастера советского и зарубежного искусства выступили в эти дни в печати с восторженными оценками американского пианиста. «Вэн Клайберн — двадцатитрехлетний американский пианист — показал себя большим артистом, музыкантом редкого дарования и поистине неограниченных возможностей», — писал Э. Гилельс. «Это исключительно одаренный музыкант, чье искусство привлекает глубокой содержательностью, технической свободой, гармоническим сочетанием всех качеств, присущих самым большим художникам

фортепиано», — отметил П. Владигеров. «Я считаю Вэна Клайберна гениально одаренным пианистом Его победа на таком трудном конкурсе по праву может быть названа блистательной», — заявил С. Рихтер.

А вот что написал замечательный пианист и педагог Г. Г. Нейгауз: «Итак, наивность покоряет прежде всего сердца миллионов слушателей Вана Клиберна. К ней надо прибавить все то, что видно невооруженным глазом, вернее, слышно невооруженным слухом в его игре: выразительность, сердечность, грандиозное пианистическое мастерство, предельная мощность, а также мягкость и задушевность звука, способность перевоплощаться, правда, еще не достигшая своего предела (вероятно, по молодости лет), широкое дыхание, „крупный план“. Его музицирование не позволяет ему никогда (не в пример многим молодым пианистам) брать преувеличенно быстрые темпы, „загонять“ произведение. Ясность и пластичность фразы, превосходная полифония, чувство целого — не перечесть всего, что радует в игре Клиберна мне представляется (и думаю, что это не только мое личное ощущение), что он — самый настоящий яркий последователь Рахманинова, испытавший с детских лет все очарование и поистине демоническое влияние игры великого русского пианиста».

Триумф Клиберна в Москве, на первом в истории Международном конкурсе им. Чайковского, как громом поразил американских любителей музыки и специалистов, которым оставалось лишь сетовать на свою собственную глухоту и слепоту. «Русские не открыли Вана Клиберна, — написал в журнале „Репортер“ Чайсинс. — Они только с энтузиазмом приняли то, на что мы как нация смотрим равнодушно, то, что их народ ценит, а наш — игнорирует».

Да, искусство молодого американского пианиста, воспитанника русской фортепианной школы, оказалось необычайно близко, созвучно сердцам советских слушателей своей искренностью и непосредственностью, широтой фразировки, мощью и проникновенной выразительностью, певучим звуком. Клиберн стал любимцем москвичей, а затем и слушателей других городов страны. Эхо его конкурсной победы во мгновение ока облетело мир, донеслось до его родины. Буквально в считанные часы он стал знаменит. Когда пианист вернулся в Нью-Йорк, его встречали как национального героя…

Следующие годы стали для Вана Клиберна цепью непрерывных концертных выступлений по всему миру, нескончаемых триумфов, но вместе с тем и временем суровых испытаний. Как заметил еще в 1965 году один из критиков, «Ван Клиберн стоит перед почти неразрешимой задачей — угнаться за собственной славой». Эта борьба с самим собой далеко не всегда оказывалась успешной.

География его концертных поездок расширялась, а Клиберн жил в беспрерывном напряжении. Однажды он дал больше 150 концертов за год! Молодой пианист зависел от концертной конъюнктуры и должен был все время подтверждать свое право на достигнутую им известность. Его исполнительские возможности искусственно ограничивались. В сущности, он становился рабом своей славы.

В музыканте боролись два чувства: боязнь потерять свое место в концертном мире и стремление к совершенствованию, связанное с необходимостью уединенных занятий.

Ощущая симптомы спада своего искусства, Клайберн завершает концертную деятельность. Он возвращается вместе с матерью на постоянное жительство в родной Техас. Город Форт-Уорт вскоре становится знаменит благодаря музыкальному конкурсу имени Вана Клиберна.

Только в декабре 1987 года Клиберн снова выступил с концертом во время визита президента СССР М. Горбачева в Америку. Затем Клиберн совершил еще одно турне в СССР, где выступил с несколькими концертами.

В то время Ямпольская писала о нем: «Помимо непременного участия в подготовке конкурсов и организации концертов его имени в Форт-Уор-те и других городах Техаса, помощи

музыкальному факультету Христианского университета, он много времени уделяет своей большой музыкальной страсти-опере: досконально изучает ее и содействует оперному исполнительству в США.

Усердно занимается Клайберн сочинением музыки. Теперь это уже не неприхотливые пьесы, вроде „Грустного воспоминания“: он обращается к крупным формам, вырабатывает свой индивидуальный стиль. Закончены фортепианная соната и другие сочинения, которые Клайберн, однако, не торопится обнародовать.

Ежедневно он много читает: среди его книжных пристрастий — Лев Толстой, Достоевский, стихи советских и американских поэтов, книги по истории, философии. Результаты длительной творческой самоизоляции оказываются неоднозначными.

Внешне жизнь Клайберна лишена драматизма. В ней нет препятствий, преодолений, но нет и разнообразия впечатлений, необходимых художнику. Сужен повседневный поток его жизни. Между ним и людьми стоит деловой Родзинский, регулирующий почту, общение, связи. В дом заходят немногие друзья. Нет у Клайберна и семьи, детей, и ничто их заменить не может.

Замкнутость на себе лишает Клайберна прежнего идеализма, безоглядной отзывчивости и, как следствие, не может не отражаться на нравственном авторитете.

Человек одинок. Так же одинок, как гениальный шахматист Роберт Фишер, уже в разгар славы отказавшийся от блистательной спортивной карьеры. Видимо, есть нечто в самой атмосфере американской жизни, что побуждает творцов уходить в самоизоляцию как форму самосохранения».

В тридцатый юбилей Первого конкурса имени Чайковского Ван Клиберн по телевидению обратился с приветствием к советским людям: «Я часто вспоминаю Москву. Вспоминаю Подмосковье. Я люблю вас…»

ВАНЕССА МЭЙ
/1978/

Ванесса Мэй — блистательный музыкальный феномен конца XX столетия. Дитя-вундеркинд, девочка-загадка, сумевшая соединить философию классической музыки со свежестью и темпераментом юности.

Судьба отметила Ванессу уже при появлении на свет — она родилась в 1978 году 27 октября, в день рождения гениального Паганини. Место ее рождения — Сингапур — глобальный мегаполис, вобравший энергию сплавленных воедино различных рас и национальностей, культур и религий, сумасшедший ритм западных столиц и нетронутую экзотику Юго-Восточной Азии. Мать Ванессы — Памела Мэй-Николсон — китаянка, отец — таиландец.

Фортуна обласкала эту девочку с первых ее шагов. После второго брака Памелы семья в 1982 году переезжает в Великобританию. Здесь, в Лондоне, четырехлетняя Ванесса начинает учиться музыке по классу фортепиано и скрипки. «Ее музыкальное детство точь-в-точь повторяет детские годы Моцарта», — говорит один из ее педагогов.

В семилетнем возрасте она уже играет наравне со взрослыми музыкантами. Еще через год Ванесса становится лауреатом конкурса среди английских юных пианистов. В десятилетнем Ванесса дебютирует в Лондоне, выступая соло с оркестром.

Позже Ванесса становится самой молодой студенткой в классе профессора Линь Яоджи в Центральной Пекинской консерватории, а такжеу профессора Феликса Андриевского в Королевском Лондонском музыкальном колледже.

С двенадцати лет юная исполнительница участвует в международных турне. Тогда же она записывает два альбома классической музыки и приступает к третьему, которому суждено было стать своеобразным мировым рекордом. Ванесса Мэй становится самым молодым исполнителем, записавшим скрипичные концерты Чайковского и Бетховена.

В 13 лет Ванесса — «ветеран» классических концертов и студийных записей. А в 14 она резко меняет свое творческое направление и начинает работать в новой, альтернативной манере скрипичной музыки, комбинируя необычную — в стиле поп и рок — манеру исполнения с традиционной акустической скрипкой.

В «живых» выступлениях Ванесса Мэй сразу же проявила свои уникальные способности — ей оказалось по силам завоевать как классическую аудиторию, так и публику, обычно посещающую поп- и рок-концерты.

В 1994 году юная скрипачка записывает отмеченный впоследствии ЭМИ, одной из наиболее престижных мировых премий, альбом, в котором соединены классичесская и популярная музыка.

Здесь юная скрипачка продемонстрировала свое специфическое понимание инструмента, манеру игры, умение синтезировать акустические звуки с электрическими. Характеризуя свою работу, Мэй отметила, что это был эксперимент с синтезом стилей, который можно назвать техно-акустикой. Это — смесь звуков акустических и электрических гитар, электроскрипок под влиянием таких стилей, как джаз, поп, классика и реггей.

Альбом «The Violin Players», продажи которого на сегодня превысили два миллиона копий, вместе с первым поп-синглом «Токката и Фуга» в течение нескольких месяцев оставались на верхней строчке британских чартов. Ставший и мультиплатиновым, этот альбом побил все известные рекорды по продажам: было продано более двух миллионов копий — и стал бестселлером 1995 и 1996 годов. В США с начала выхода он полтора года держался в первой

двадцатке.

Для британской музыкальной индустрии Ванесса Май стала символом сенсационного успеха. В январе 1996-го на «BRIT Awards» ее признают лучшей солисткой года среди женщин и одновременно первой среди иностранных исполнительниц. Ванесса Мэй получила также почетное звание самой молодой среди номинанток, когда-либо отмеченных столь престижными наградами.

Тогда же Ванесса Мэй совершает грандиозное мировое турне «Red Hot World Tour» no 33 странам. В ходе турне Ванесса выступает в «живую» на концертах и по телевидению. «Она завораживает уже одним своим появлением, — делится впечатлением один из критиков. — Это хрупкая девочка с лицом цвета слоновой кости и миндалевидными глазами, сияющими, как черные агаты. Поначалу она кажется студенткой, каких можно встретить на городской улице. Но вот она поднимает смычок, и все стихии мира встают у нее за спиной. Музыка композиторов прошлых веков предстает в ее исполнении полной жизненной силы, мощной и необыкновенно сексуальной — она приводит вас в состояние подлинного экстаза».

«Музыкальная игра — своеобразный физический акт, — говорит сама исполнительница.

— Ты подключаешься к этой огромной энергетике и становишься обладательницей невероятной мощи…»

«Я был потрясен одним из ее музыкальных клипов, — рассказывает поклонник Ванессы Мэй. — Она кажется смесью взрывного огня и трогательной невинности, когда появляется из морской пены в намокшем белом платье… Ее музыка вызывает у меня слезы и одновременно заряжает энергией…»

Мэй участвовала в наиболее известных рок-фестивалях в Италии, Дании и Швейцарии. И везде аудитория стоя аплодировала ее игре. В Цюрихе молодая скрипачка играла между выступлениями группы «Статус Кво» и Рода Стюарта и была награждена 20-минутной овацией 50-тысячной аудитории. «В результате выступление самого Рода Стюарта было задержано на 10 минут, — рассказывает один из организаторов концерта. — Это все равно, что задержать громадный „Боинг“, стоящий с работающими двигателями в аэропорту Кеннеди…»

Ванесса Мэй подтвердила свою репутацию взрывной, темпераментной исполнительницы, когда на одном из старейших европейских фестивалей в Сопоте разделила успех с Энни Ленокс в «живом» концерте. По требованию публики Ванесса Мэй неоднократно выходила на сцену во время концерта, который транслировался по национальному телевидению в прайм-тайм — самое дорогое эфирное время. В Польше ее мультиплатиновый альбом стал событием исторического масштаба, никогда до этого не выпадавшим на долю ни одного из зарубежных артистов.

В октябре 1996 года Ванесса Мэй осуществила свое желание вернуться к классической музыке. Она делает первую из серии записей, собранных в «The Classical Album 1», тут же влетевший на вершины мировых классических чартов. За две недели было продано 250 тысяч копий альбома. То была самая быстрая одновременная продажа самого большого тиража классического альбома. Этот проект положил конец представлениям о Ванессе Мэй как об исполнительнице, тяготеющей только к альтернативной, техноакустической музыке. И сегодня Ванесса Мэй поровну делит свою популярность между поклонниками классической музыки и теми, кто принял и понял классику через альтернативную классическую музыку.

В 1997 году увидел свет второй альбом талантливой скрипачки «China Girl» — «The Classical Album 2» с записью сугубо классической музыки. Первый альбом «The Classical Album 1» посвящался немецкой музыке, второй — китайской.

В 1998 году Ванесса записала новый поп-альбом «Storm» и одноименный сингл. В альбом вошли несколько кавер-версий, среди которых песня «I Feel Love» Донны Саммер.

В апреле 1998 года Ванесса впервые отправилась в турне под названием «Storm On» по всему земному шару. Первый концерт этого турне состоялся в городе Дубай. Для ее выступления было выстроено некое подобие вулкана, использовано 5 тысяч гигантских воздушных шаров и огромное количество пиротехники. Несмотря на классический репертуар, Ванесса уделяет внимание и современной поп-музыке, особенно в области аранжировок (ее очень впечатляет версия «Желтой подлодки» и других популярных песен).

В конце XX столетия Ванесса Мэй в очередной раз привела в волнение своих многочисленных почитателей. Выдающаяся скрипачка вновь проявила свой характер — взрывной, независимый и как всегда непредсказуемый. Только на этот раз причиной стала не творческая, а личная жизнь звезды. После долгих лет опеки и заботы со стороны матери, являющейся также ее официальным менеджером, Ванесса, по словам прессы, «вырвалась из-под ее контроля и решила заявить о себе не только как творческая личность, но и как человек, обладающий правом самостоятельно определять свою судьбу». Ванесса, которой исполнился 21 год, якобы отстранила от дел свою мать, 42-летнюю Памелу Мэй-Николсон, и даже уволила ее.

Причиной случившегося называли знакомство Ванессы с Дайонелом Кателаном, 31-летним французским бизнесменом. Они встретились восемь месяцев назад на одном из горнолыжных французских курортов. По словам самой Ванессы, знакомство с самого начала произвело на нее «ошеломляющее впечатление».

До этого, как известно, у Ванессы были дружеские отношения со знаменитым гонщиком «Формулы-1» Жаком Вильневом.

По некоторым сообщениям, Ванесса после знакомства с Кателаном переехала из дома в Кенсингтоне, где она проживала вместе с матерью и отчимом, в свой собственный дом, расположенный в этом же районе. На очередной концерт в Швейцарии она полетела также без матери.

Сама Ванесса так прокомментировала эти события: «Я думаю, пришло время расправить собственные крылья Мне надо становиться более самостоятельной. Но это не значит, что я должна порвать со своими родителями. Я слишком много времени и сил уделяла музыке. Теперь мне хотелось бы просто пожить для себя…»

ДЖАЗ И РОК-МУЗЫКА

СИДНЕЙ БЕШЕ /1897-1959/

Беше был для джаза фигурой нетипичной. Как правило, настоящий джазовый музыкант — это «коллективист», а Беше был одиноким странником. Его отличала вечное стремление быть первым. В любой музыкальной ситуации Беше хотел быть в центре внимания, и, как правило, ему это удавалось. Придирчивый и требовательный, неистовый и в жизни, и в искусстве, он был одним из самых ярких исполнителей в истории джаза. Дюк Эллингтон, горячо любивший музыканта, считал его «самым уникальным человеком в джазе».

Сидней Беше родился в 1897 году в обычной креольской семье. Он начал учиться музыке с шести лет, а в четырнадцать ушел из дома и стал бродяжничать. В 1916 году Сидней уже выступал с оркестром «Кинга» Оливера. В 1918 году он переезжает в Чикаго, где работает в оркестрах Ф. Кеппарда и Т. Джексона. В Чикаго Сиднея услышал Уилл Мэрион Кук, известный негритянский композитор и дирижер. Кук, возглавлявший «Southern Syncopated Orchestra», пригласил Беше к себе. В 1919 году оркестр выехал в Европу, где Беше пользовался большим успехом. В частности, привлек к себе внимание видного дирижера Э. Ансерме, посвятившего ему восторженную статью в «Ja Revue Romande»: «В „Southern Syncopated Orchestra“ есть выдающийся виртуоз — кларнетист, который, как мне кажется, первым среди негров сумел сыграть на кларнете превосходные блюзы… Я хочу, чтобы все запомнили имя этого гениального исполнителя, сам же я не забуду его никогда — его зовут Сидней Беше».

В Европе он играл не только у Кука, но и в других группах, гастролировавших в Лондоне и Париже. Однажды в Лондоне он случайно увидел инструмент, на котором ему еще не приходилось играть, — сопрано-саксофон. В то время подобный инструмент еще был в диковинку — джазмены только начинали его осваивать. Из двух видов сопрано-саксофона к музыканту попал прямой, напоминающий по виду утолщенный металлический кларнет. Быстро освоив его, Беше стал первым известным саксофонистом джаза. Все чаще он играл на саксофоне и все реже возвращался к кларнету. Вскоре он совсем перешел на этот полюбившийся ему инструмент.

Беше вернулся в США в начале 1920-х годов. Свою первую пластинку Беше записал в 1923 году после возвращения из поездки по Европе с группой «Clarence Williams Blue Five». Одной из первых таких пластинок стала «Shreveport Blues».

«В этой записи игра Беше резко вьщеляется среди исполнения его коллег, — пишет Д. Коллиер. — Его плавная мелодическая линия течет сквозь громоздкие аккорды медной группы, словно чистая родниковая вода меж скал. Изобретательность Беше неистощима: он едва успевал брать дыхание, чтобы поспеть за пальцами, за бесконечной причудливой вязью музыкального рисунка. Эти качества Беше раскрываются уже в „Shreveport Blues“. Однако в этой записи он еще не предстает зрелым джазовым музыкантом. Временами в его игре заметна чистая метрическая регулярность регтайма: то он акцентирует сильную долю, то делит ее на две ровные восьмые».

В записях 1923 года заметна попытка Беше избавиться от влияния регтайма. И вскоре он сумел это сделать. Свидетельством тому может служить запись пьесы «Cake Walkin Babies», сделанная Беше с группой «Red Onion Jazz Babies». Ко времени этой записи он в совершенстве овладел джазовым ритмом. Несмотря на впечатляющую игру Армстронга, его друга по Новому Орлеану, в этой записи все же доминирует Беше. Можно утверждать, что в тот период он был лучшим исполнителем джаза на духовых инструментах.

Как отмечает Коллиер: «Здесь его талант проявляется во всем блеске: бесконечный поток мелодии, насыщенный звук с резкими обрывами в концах фраз как бы пронизывает весь

ансамбль, подчиняя себе всю музыку, граул-эффекты и, конечно, бесподобный свинг его игры, парящей над основной метрической пульсацией.

Аранжировка включала в себя несколько „брейков“ для корнета, тромбона и сопрано-саксофона. (Брейк — типичный прием новоорлеанского стиля, при котором оркестр замолкает, а один из инструментов солирует, как правило, в течение двух тактов в конце музыкального эпизода.) Брейк Беше в последнем хору се (гармоническом квадрате) — наглядный пример того, как джазовый музыкант „отрывает“ мелодию от граунд-бита. Брейк состоит из четырех частей, в каждой из которых по два такта. В первой из них Беше играет повторяющуюся триоль — три тона на две доли, в которых первый из равных по длительности тонов чуть дольше и акцентированнее других. Во второй части он играет триоли более строго. В третьей он сочетает триоли с дуолью, состоящей из восьмой с точкой и шестнадцатой, а в четвертой — в основном повторяет предыдущее сочетание. Такое ритмическое разнообразие брейков — одна из отличительных черт лучших образцов джазового исполнения».

В дальнейшем Беше продолжает записываться на пластинки. Так, для фирмы «Victor» он сделал много записей с небольшим составом. Вместе с Томми Лэдниер и пианистом Хенком Дунканом, с которыми в тот пе- риод Беше часто работал, и группой «New Orleans Feetwarmers» он записал одну из лучших пластинок этой серии — «Maple Leaf Rag». Он сыграл этот классический регтайм Скотта Джоплина с такой захватывающей силой, что превзошел самого автора! Игру его коллег на этом фоне просто не замечаешь. Большей частью слышен один Беше с его вихревыми пассажами, особенно в последних шести хорусах, которые он играет практически на одном дыхании.

В конце 1920-х годов Беше вновь выезжает на гастроли в Европу. Он побывал в Польше. В 1929 году он гастролировал в Париже с оркестром Нобла Сиссла, а в 1932–1933 годах со своим ансамблем «New Orleans Feetwarmers». В начале 1930-х годов вместе с трубачом Томми Лэдниером Беше побывал в Германии и России.

В 1933–1934 годах в период экономического кризиса Беше был вынужден прервать музыкальную деятельность. Ему пришлось работать портным. В 1934–1938 годах он возобновил выступления в коммерческом оркестре Сиссла.

В 1938 году Беше предложил крупным фирмам грампластинок записать в его исполнении классическое произведение Гершвина «Summertime». Все отказались, и только Альфред Лайон, владелец небольшой фирмы «Blue Note», специализировавшийся на записях джаза, согласился на предложение Беше. Пластинка имела сенсационный успех.

Так началось возрождение интереса к вышедшему было из моды новоорлеанскому стилю джаза В 1940-е годы Беше вновь становится знаменитостью, регулярно выступает на концертной эстраде, на радио, он частый гость в студиях звукозаписи В 1944 году вышла пластинка с записью одного из шедевров Беше — соло на кларнете «Blue Horizon».

«Это обычный блюз в тональности ми-бемоль мажор, исполняемый в темпе 70 ударов метронома, — пишет Коллиер, — то есть медленнее, чем обычно было принято в джазе. Беше постоянно варьирует высоту звуков, и прежде всего блюзовых тонов.

Его исполнение насыщено большими длительностями, некоторые звуки он растягивает на целый такт (что в этом темпе равно по времени трем или четырем секундам).

Каждый звук извлекается с восходящим или нисходящим глиссандо. Например, в третьем такте есть блюзовая терция, которая начинается на соль-бемоль, постепенно глиссандирует на полтона вверх, а затем резко падает. Эта музыка, полная раздумий, чистоты и печали, рождает в воображении образ вольно вьющейся лозы. Так, спустя почти двадцать лет после звездного часа новоорлеанского стиля возник его непревзойденный образец».

С 1947 года Беше обосновался в Париже, продолжая время от времени концертировать в

США и Европе. Французы, хорошо знавшие музыканта, приняли его с распростертыми объятиями — ведь в жилах Беше текла французская кровь. Умер Беше во Франции в 1959 году, окруженный почетом и славой.

Трудно переоценить влияние Беше на джаз. Никто не мог сравниться с ним в игре на сопрано-саксофоне, да и редко кто пытался копировать его стиль. В 1920-1930-е годы многие джазмены испытывали на себе его влияние. Будучи одним из родоначальников джаза, он оставил нам замечательные образцы этой музыки.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН /1899-1974/

Дюк Эллингтон — негритянский пианист, композитор, аранжировщик, руководитель оркестра — один из немногих джазовых музыкантов, имя которого известно всему культурному человечеству. Таких джазовых гениев можно пересчитать по пальцам.

Но Эллингтон занимает в истории джаза совершенно особое место. Именно ему первому выпала роль доказать своим искусством, что джаз больше, чем развлекательная танцевальная музыка.

«Дюк» Эллингтон (Эдуард Кеннеди Эллингтон) родился 29 апреля 1899 года в Вашингтоне, округ Колумбия, в квартале для цветных. С раннего детства он был очень восприимчив к музыке. Слушая, как сестра играет «Четки», четырехлетний малыш повторял сквозь слезы: «Как красиво! Как красиво!». Кличку Duke, что в переводе с английского означает герцог, Эдуард получил в восемь лет от своего соседа, пианиста стиля «регтайм», за элегантный костюм, вежливые манеры и изящную походку.

Отец Дюка служил швейцаром в Белом доме, и это «высокое» социальное положение позволило ему нанять сыну Эдварду учителя. В семь лет мальчик начал учиться игре на рояле и сольфеджио. В школе маленький Эдуард был рассеянным — на уроках разыгрывал гаммы на воображаемой клавиатуре, барабаня пальцами по парте.

В 1914 году Эллингтон поступил в Высшую школу Армстронга. По вечерам он садился дома за рояль и часами, охваченный интересом к гармонии, перебирал аккорды. Соседи начали жаловаться. Однажды, когда Дюк спускался по лестнице, один из них заметил: «Дюк, это невыносимо… — О чем вы, сударь? — Да о вашем рояле! — Что? Ах да, о моем рояле… Ну конечно! Но должен вам сказать, сударь, что в один такой день я стану знаменитым».

В 1917 году Дюка зачислили стипендиатом в «Pratts Institute of Applied Arts» в Бруклине, где он занимался живописью. Но чем более обнадеживающими были успехи художника, тем больше влекла его… музыка. Получив в том же 1917 году первую премию на конкурсе плакатов, Эллингтон окончательно решил посвятить себя фортепиано.

В юности Дюк очень любил пианистов стиля «регтайм» и часто ходил слушать их на «квартплатные вечеринки». Он купил перфоролик со знаменитой «Carolina Shout» Джеймса П. Джонсона и ставил на пианоле до тех пор, пока не выучил. По этому поводу Барри Уланов рассказывает интересный случай. «Когда Джеймс П. Джонсон приехал в Вашингтон, Дюкбросился слушать прославленную „Carolina Shout“ в исполнении автора. После того как под аплодисменты публики Джеймс П. Джонсон кончил, Дюк сел к роялю и в честь старшего коллеги заиграл „Carolina Shout“. Так как он очень много слушал ragtimers и хорошо изучил их манеру свинга и приемы, его игра была столь впечатляющей, что ошеломленный великий Джеймс П. Джонсон не нашел ничего лучше, как ретироваться, оставив Дюка Эллингтона победителем этого дружеского состязания».

Дюк впервые выступил в кабачке случайно. Когда однажды он сидел в «Пуделе», пианист сильно подвыпил и был не в состоянии играть. Дюк сел за фортепиано и сыграл свой регтайм «Soda Fountain Rag». Постепенно он приобрел известность, и его стали приглашать в кабачки и на танцевальные вечера.

В конце 1918 года Дюк решил с друзьями создать маленький любительский ансамбль «The Washingtonians». Но поскольку «Вашингтонцы» играли исключительно для собственного удовольствия, Дюк продолжал работать пианистом в профессиональных, более или менее коммерческих оркестрах: у Сэма Вудинга, Дока Перри и в других.

В 1922 году ударник «Вашингтонцев» Сонни Грир получил предложение от руководителя нью-йоркского оркестра Уилбера Свитмена. Однако, не желая расставаться с друзьями, Грир предложил им поехать вместе. «Вашингтонцы» — Эллингтон (фортепиано), Отто Хардвик (кларнет и саксофон), Артур Уэтсел (труба), Элмер Сноуден (банджо) и Грир отправились попытать счастья в Нью-Йорк. Однако вскоре им пришлось подтянуть пояса и вернуться в Вашингтон.

Но в памяти навсегда осталось несколько дней, проведенных в бурлящем музыкой и танцами Гарлеме. В то время в «Капитале» на Ленокс-Авеню давал прекрасные вечера Вилли Смит Лев, который произвел колоссальное впечатление на Эллингтона. Он слушал его ночи напролет и следовал за ним повсюду, куда бы Лев ни отправился после работы посвин-говать в обществе Джеймса П. Джонсона и Фэтса Уоллера.

В 1923 году Дюк снова приехал в Нью-Йорк, твердо решив сделать здесь себе имя. На этот раз «Вашингтонцы» получают ангажементы. Сначала ансамблем руководил Элмер Сноуден, потом его заменил Дюк.

Постепенно Дюк увеличил число музыкантов, некоторых заменил. В 1927 году оркестр начал выступать в прославленном Коттон-Клубе. Для того чтобы полнее раскрыть возможности своих великолепных оркестровок, Эллингтон пригласил еще несколько инструменталистов. Таким образом, в начале 1929 года состав оркестра был следующим: Арт Уэтсел, Кути Уильяме, Фредди Дженкинс (труба), Трики Сэм, Хуан Тизол (тромбон), Джонни Ходжес, Гарри Карни, Барни Бигард (саксофон-кларнет) и прежняя ритмическая группа. Этот состав практически сохранялся до 1935 года.

Об Эллингтоне мало сказать, что это великий аранжировщик, — он величайший аранжировщик за все время существования джаза. Впрочем, слово «аранжировщик» не совсем здесь подходит, потому что Дюк сочиняет много прекрасных пьес, мелодическая линия которых кажется созданной при аранжировке, и, слушая музыку Дюка, иногда невозможно отличить, где кончается тема и начинается аранжировка. И даже тогда, когда Эллингтон аранжировал темы других авторов, он вносил в них столько своего, эллингтоновского, что вся музыка, включая тему, звучит как его собственная.

Ю. Панасье пишет: «Обычно джазовые аранжировщики приспосабливаются к возможностям того оркестра, для которого работают; Эллингтон, наоборот, добивается от оркестра того, что требует идея. Стремление выразить себя с помощью средств всего оркестра вполне естественно для Дюка, ибо он скорее „человек-оркестр“, чем руководитель оркестра: его идеи, чувства реализуются в виде сочетания партий различных инструментов, в виде ансамблевых связей. В музыке Эллингтона тема, аранжировка и инструментовка являются результатом хода одной мысли и образуют единое целое. С удивительным искусством, вкусом и безукоризненным музыкальным тактом пользуется Дюк тембровой палитрой, тонко и оригинально сочетая — по сходству или контрасту — звуковые краски».

Необычен колорит его оркестровок в стиле «jungle», когда трубы и тромбоны применяют growl (ворчание) и сурдины «уа-уа», — «Black and Tan Fantasy», «Echoes of the Jungle», например. Иной тип выразительности воплотился у Эллингтона в «стиле настроения» (mood style), отличающемся утонченностью и изысканностью оркестрового колорита, мягкой лиричностью мелодики, блюзовой окрашенностью звучания. Влияние академической музыки, тяготение к пышной красочности оркестра, виртуозности солистов, монументальности и усложненности форм ощущается в композициях «концертного стиля» (concert style).

«В фортепианной игре Дюка чувствуется его индивидуальность композитора-аранжировщика, — отмечает Панасье. — Когда он солирует, создается впечатление, будто он играет фортепианное переложение оркестровой партитуры. А когда аккомпанирует, сочиняет

прелестные аккордовые ходы и фразы, с большим свингом расставляет акценты, чем прекрасно дополняет импровизацию солистов или ансамблевую игру. Роялем он ведет весь оркестр. Что не менее замечательно и даже несколько таинственно у Дюка Эллингтона, так это насыщенное и вместе с тем нежное и мягкое, тающее звучание уникальной окраски и бархатистости. Поначалу эту особенность объясняли составом исполнителей. Однако позднее, когда большинство музыкантов первого состава было заменено музыкантами, сформировавшимися не у Дюка, к общему изумлению оказалось, что звучание оркестра ничуть не изменилось. Тогда стали считать, что оно — творение самого Дюка, сумевшего добиться от музыкантов, чтобы звучание их инструментов всегда одинаково растворялось в ансамблевой игре, а в соло сохраняло свою индивидуальность. Поистине можно сказать, что это неповторимое звучание оркестра — голос самого Дюка».

Начиная с 1930 года влияние оркестра Дюка Эллингтона было очень велико и распространялось почти на все большие оркестры. С 1933 года он неоднократно гастролировал в Европе.

В январе 1943 года оркестр Эллингтона открыл серию концертов в нью-йоркском Карнеги-холле исполнением четырехчастной композиции «Black, Brown and Beige» (анонсированной как «Первая симфония Дюка Эллингтона»).

Начав свою карьеру как исполнитель регтаймов, Эллингтон в последние десятилетия создавал и сложные, масштабные произведения, пронизанные подлинным симфонизмом, отмеченные бесконечным богатством оркестровых красок, изысканностью палитры, глубиной мысли.

В 1951 году состоялся концерт в театре Метрополитен-опера, на котором прозвучала эллингтоновская «Harlem Suite». В 1955 году была исполнена композиция «Night Creature» в Карнеги-холле, а в 1957-м прошла премьера совместного сочинения Эллингтона и Б. Стрэйхорна «Such Sweet Thunder» в Таун-холле.

1950–1960-е годы — период интенсивной концертной деятельности оркестра Эллингтона, участия в радиопрограммах, фильмах, джазовых фестивалях, многочисленных гастролей по США, Европе, Азии и Латинской Америке.

Дюк Эллингтон не был политиком, не участвовал в демонстрациях, в политической борьбе негритянского народа США против расовой дискриминации. И было время — особенно на рубеже 1950-х- 1960-х годов, когда кое-кто вслух бросал ему обвинение в политической пассивности, в «непростительном молчании». Музыкант болезненно воспринимал такие упреки. Он говорил: «Те, кто рассуждает подобным образом, не дают себе труда вслушиваться в нашу музыку. Главной темой в том, что мы пели и играли за последние 25 лет, была тема социального протеста и гордости своим народом, его историей». И вся карьера Эллингтона, все его наследие подтверждают эти слова. Голос его искусства стал мощным при-зывом, воспитывал самосознание темнокожих американцев, пробуждал в них гордость за свой народ…

Эллингтон был неутомимым, страстным путешественником. Маршруты его гастролей прочертили весь мир. «Дорога — мой дом, — любил говорить он, — и только в движении я спокоен». В 1971 году великий музыкант и его оркестр совершили последнее и самое длительное свое путешествие, во время которого выступали в десятках стран, в том числе в Москве, Ленинграде, других городах нашей страны.

«Москвичи имели счастье соприкоснуться с личностью и творчеством этого уникального артиста во время его гастролей в СССР, — вспоминает Ю. Чугунов. — Это было незабываемо. Он был великим и „своим“, наивным и мудрым, с бездной обаяния и любви к людям, которым он всю жизнь дарил столько радости своей музыкой. Ему было за 70, а он казался молодым человеком, которому не сидится на месте: надо и играть на рояле, и дирижировать оркестром, и

напутствовать на импровизацию очередного солиста, и заинтересованно, с удовольствием внимать ему, и поговорить с публикой, и пококетничать с симпатичной молодой переводчицей, ведущей концерт, произнеся в микрофон по-русски ей вслед: „Прекрасно!“ И все это настолько естественно и мило, что не покидала мысль, что этот человек прожил счастливую жизнь и всегда щедро делился своим счастьем со всеми. Он был обречен до конца оставаться молодым. Да он и сам это говорил: „Я чувствую, что достиг максимальной степени зрелости. Хронологически же у меня нет никакой реакции на это вообще. Мой сын уже пожилой человек. Вероятно, я буду на него похож, когда подрасту“».

После той поездки музыкант продолжал работать, но болезнь уже подтачивала его силы. Заслуги его были отмечены множеством наград, почетных званий, орденов. Колумбийский университет, некогда отказавший ему в Пулитцеровской премии, избрал его в 1973 году своим почетным доктором. Во Франции он стал первым джазовым музыкантом, удостоенным ордена Почетного легиона, а в далеком Того его образ был запечатлен на почтовой марке.

Крупнейшие музыканты мира — от Стоковского до Стравинского — ставили его в один ряд с классиками современной музыки. В апреле 1974 года, когда Америка чествовала его 75-летие, на Бродвее этот юбилей был ознаменован грандиозным концертом-марафоном, длившимся 12 часов. Тридцать пять лучших джазов Америки играли музыку Эллингтона. Но сам музыкант уже не смог присутствовать на торжестве: он находился в больнице, где скончался спустя месяц.

Наследие, оставленное Дюком Эллингтоном, велико и разнообразно.

Но, пожалуй, главной его заслугой стало само возвышение искусства джаза, для которого он сделал, как никто, много. А выдающийся английский журналист и знаток джаза Алистер Кук так выразил чувства всех почитателей музыканта: «Дюк Эллингтон делает честь своей расе — человеческой расе».

ЛУИ АРМСТРОНГ
/1901-1971/

Р. Гоффэн, автор одной из первых книг о джазе в 1930 году писал: «Армстронг не просто „король джаза“, он душа этой музыки… Он являет собою тот уровень, на который в джазовой музыке равняется все. Он — единственный неоспоримый гений, которым обладает американская музыка».

Луи Даниел Армстронг родился 4 июля 1901 года. Вероятно, ему самой судьбой было уготовано стать джазовым музыкантом: ведь он родился в Новом Орлеане, на родине американского джаза. Детство его прошло в одном из бедных кварталов города, где царили свои законы, далеко не всегда совпадавшие с официальными. Отец Армстронга, истопник на скипидарной фабрике, бросил семью, когда Луи был еще младенцем. Поэтому мальчик практически вырос на улице, зарабатывая на жизнь чем придется: разгружал суда в порту, развозил уголь, продавал газеты.

«Уже в пятилетнем возрасте, — находясь в церкви или бегая за шествиями, я напрягал слух, стараясь различить инструменты, узнать произведения», — вспоминал впоследствии сам Армстронг в книге «Мой Нью-Орлеан».

Из-за глупой выходки, когда Луи ради баловства выстрелил из пистолета на улице, его задержали и отправили в Новоорлеанский негритянский приют для беспризорных детей, где он провел восемнадцать месяцев.

В колонии был духовой оркестр. Спустя какое-то время Армстронг стал осваивать альтгорн — оркестровый инструмент, похожий на корнет, но с более низким тоном звучания. Позднее он писал: «Я пел уже многие годы, и инстинкт подсказывал мне, что альтгорн столь же неотъемлемая часть оркестра, сколь баритон или тенор — квартета. Партия альтгорна мне удавалась очень хорошо».

Освободившись в шестнадцать лет, Армстронг продолжал зарабатывать себе на жизнь музыкой. Такой путь прошли практически все негритянские джазисты. Вначале он играл в составе духовых оркестров в барах и на речных пароходах, плававших по Миссисипи, в спортивных залах, на танцах и праздниках.

В 1917 году Армстронг уже сам руководил одним из джаз-бэндов. Его судьба изменилась, когда он встретил своего первого наставника, Джо Оливера, ведущего джазмена в Новом Орлеане. В 1922 году он пригласил Армстронга вторым корнетистом в свой чикагский оркестр. Здесь Луи впервые начал играть на трубе.

Оливер проявлял трогательную отеческую заботу о молодом музыканте. Луи Армстронг до конца своих дней считал этого, по его выражению, «великого мастера» раннего джаза человеком, которому он больше, чем кому бы то ни было, обязан всеми своими профессиональными достижениями. Большое влияние оказала на него и пианистка из ансамбля Оливера, Лил Хардин, получившая, в отличие от большинства джазовых музыкантов того времени, классическое музыкальное образование. Впоследствии (в 1925 году) Лил стала женой Армстронга и вошла в состав его знаменитой «Горячей пятерки».

В 1920-е годы Армстронг попытался организовать свою группу, но это у него получилось не сразу. Не успев собраться, группы распадались, хотя некоторые из них стали известными, как, например, «Горячая пятерка» и «Горячая семерка». Армстронг привлекал всех своей задушевной и чистой игрой на трубе, своими импровизациями и сиплым голосом. Вскоре он окончательно переходит на сольные выступления с большим джаз-оркестром.

Полагают, что именно Армстронг разработал особую манеру исполнения, пение «скатом»

— род джазового пения, когда мелодия импровизировалась, к ней добавлялся бессмысленный набор слов, и она служила как бы своеобразным дополнительным инструментом.

Глуховато-гортанный голос Армстронга-певца вызывал неоднозначную реакцию: его сравнивали то с железными опилками, то с растительным маслом на наждачной бумаге, то с грохочущей коробкой передач автомобиля, полной арахисового масла.

Но главным было иное — ярко эмоциональная манера исполнения Армстронга, сопровождаемая его белоснежной улыбкой.

В 1925 году Армстронг возвращается в Чикаго, где записывает ряд завоевавших огромную популярность пластинок «Хот файв» и «Хот севн» («Горячая пятерка» и «Горячая семерка»). Армстронг записывает первую пластинку, где использует «скат». Эту манеру исполнения вскоре перенимают многие джазовые музыканты, так что возникает своеобразное модное поветрие. Однако коллекционеры и любители джазового пения выделяют только записи Армстронга 1920-х-1930-х годов. Для него это было время поиска и совершенствования исполнительской манеры. Он окончательно узаконивает свое право быть солистом, варьируя ритмический рисунок мелодии, используя великолепные сочетания разнообразных вибрато и трелей.

Среди остальных записей музыканта выделяется «West End Blues» 1928 года. «Многие историки раннего джаза считают ее величайшим произведением, — пишет Д. Коллиер. — Оно открывается длинной бравурной каденцией Армстронга, которая уже сама по себе могла бы сделать грамзапись бессмертной. Небольшие сольные фразы, колебания и ускорения создают впечатление, что с нами разговаривает человек. В музыке слышится спокойствие, даже смирение; последующее соло на тромбоне не играет особой роли и не нарушает общего настроения. Затем следует хорус типа „вопрос — ответ“ между кларнетом и пением Армстронга в чуть ускоренном темпе. Армстронг здесь отказывается от хриплых, гортанных звуков, характерных для его пения. Следует соло на фортепиано, а далее Армстронг приступает к последнему хорусу тоном, выдерживаемым в течение полных четырех тактов. Напряжение нарастает и наконец прерывается стремительно ниспадающей фигурой, повторенной пять раз, — это кульминация пьесы. Затем фортепиано делает паузу, и Армстронг заканчивает пьесу простой, затухающей кодой, которая восстанавливает начальное настроение».

В конце 1920-х годов Армстронг окончательно отказывается от корнета и отдает предпочтение трубе. В 1929 году Армстронг переехал из Чикаго в Нью-Йорк. Здесь его ожидал еще больший успех, особенно после его выступления в бродвейском ревю «Горячий шоколад».

Гарлем боготворил Армстронга. В своей книге «Жажда жить» Мезз Меззров рассказывает о том, как почитатели подражали всему, что делал Армстронг: «Луи всегда держал в руке платок, потому что на сцене и на улице сильно потел. Это породило настоящую моду — в знак симпатии к нему все юнцы ходили с платком в руке. Луи имел обыкновение с добродушной непринужденностью складывать руки на животе. Вскоре молодежь тоже стала скрещивать руки на животе, нога чуть впереди, белый платок между пальцами. Луи всегда был аккуратно одет, и самые неряшливые начали заботиться об одежде…»

В 1933 году он совершает большие триумфальные гастроли по странам Европы, удивляясь тому, что его прекрасно знают и что джаз имеет популярность за пределами Америки.

В начале 1930-х годов брак с Лилиан потерпел крушение, Армстронг женился вновь и вновь неудачно, и, наконец, его женой стала Люсилл Уилсон, с которой он прожил до конца своих дней. Период с 1935 года до начала войны был самым успешным в жизни Армстронга, это был подлинный взлет творчества. Помимо концертной деятельности он успешно снимался в многочисленных голливудских кинофильмах, принимал участие в различных шоу и ревю.

В то время Армстронг пишет в своей книге «Моя жизнь в музыке»: «Джаз и я родились вместе и росли бок о бок в бедности и безвестности. Я знал джаз еще до того, как он сделался

мягким и податливым после слишком большого и слишком раннего успеха. Я видел, как он ходил босиком по заплеванным тротуарам, прежде чем начал носить ботинки, и я думаю, что подобные вещи мало приятны для любого молодого человека и любого молодого искусства. Я. видел, как он начал свое путешествие в блестящей компании и много лет провел в дурном обществе. Лишь немногие из нас, старых друзей, помнят хорошего парня, которого мы знавали в хонки-тонкс Нью-Орлеана, на пароходах Миссисипи и в танцевальных залах чикагского Саут-Сайда.

Сегодня, когда мне уже тридцать шесть, появился свинг. Я думаю, что еще увижу его великое будущее. Я верю, что идея и душа джаза несут в себе правду и это подлинное высокое искусство Я хотел бы, чтобы наши молодые джазмены разделяли мои чувства. И я говорю им и всем моим друзьям и всем любителям джаза: „Надеюсь, Гавриилу понравится наша музыка“».

В 1946 году Армстронг создает ансамбль «Олл Старз» («Все звезды»), с которым гастролирует по всему миру как трубач и певец. Особенно запомнился любителям джаза замечательный дуэт — Луи Армстронг и Элла Фитцжеральд. Среди наиболее популярных записей этих лет — «Мэкки-Нож», «Хелло, Долли», «Этот удивительный мир».

В течение двадцати пяти лет после 1946 года, когда большинство биг-бэндов уже распалось, Луи Армстронг продолжал записываться на пластинки как со своим оркестром «Олл Старз», так и с другими. Он снялся примерно в пятидесяти фильмах.

Продюсер Джо Глейзер поставил творчество Армстронга на коммерческую основу, вынуждая его исполнять банальные песенки, сниматься в фильмах коммерческого плана. Но Армстронг и сам себя считал эстрадным артистом и не был отягощен представлением об образе гениального художника, не потворствующего вкусам недалекой толпы. Тем более что его мастерство никогда не теряло своей силы и самобытности.

Скончался Армстронг 6 июля 1971 года.

Свое отношение к творчеству он выразил так: «Быть настоящим мастером джаза значит быть одновременно композитором и виртуозом-исполнителем. Джазовый музыкант должен творить, а не имитировать». И Луи Армстронг был подлинным творцом, посвятив свою жизнь служению джазовому искусству.

Ни у кого не было такой объемности в крайнем верхнем, среднем и низком регистрах, такого мощного звука, как у Луи Армстронга. «Это не у тебя труба, — имел обыкновение говорить Кинг Оливер, — а ты у трубы». А Майлс Дэвис как-то сказал «Невозможно сыграть на трубе что-нибудь, чего Луи уже не сыграл до вас».

Один из горячих его поклонников высказался еще более категорично: «Мелодическая концепция Армстронга была почти совершенной, а его ритм — абсолютно безупречным. Никогда прежде в истории негритянской музыки один человек не царил столь безраздельно в любой области музыкального искусства, как великий мастер Дэниел Луи Армстронг. Не будь его, не было бы и никого из нас».

Коллиер пишет: «В чем же неповторимость игры Армстронга? Прежде всего в виртуозном владении инструментом. Его тон во всех регистрах был теплым и насыщенным, как мед. Его атака — мощной и чистой. Там, где многие джазовые музыканты, играющие на духовых инструментах, демонстрировали на фоне легато нечеткое, расплывчатое стаккато, Армстронг мгновенно извлекал звук острый как бритва. Его вибрато было широким и более замедленным, чем несколько нервное вибрато Оливера и других музыкантов Нового Орлеана. Хотя, по нынешним меркам, его владение верхним регистром вряд ли кого-нибудь удивит, следует помнить, что именно Армстронг впервые привнес в джаз игру в высоком регистре и в этом далеко опередил своих современников. Короче говоря, Армстронг обогатил палитру джаза уникальными звуками. Яркие и теплые, они узнаются мгновенно».

«…Его возвышает над всеми остальными прежде всего сила его личности», — писал И.Э. Берендт и, можно было бы добавить, его редкостная, покоряющая человечность.

БИКС БЕЙДЕРБЕК
/1903-1931/

Бейдербек вошел в историю джаза как первый выдающийся белый музыкант. Им восхищались, перед ним преклонялись его коллеги — белые и негры. Бейдербеку подражали, копируя по нотам его лучшие соло. Емуне было равных среди джазменов его времени, за исключением Луи Армстронга.

Влияние Бикса на современников было огромным, по всей стране сотни корнетистов пытались ему подражать.

Леон Бикс (Бисмарк) Бейдербек родился в Давенпорте, штат Айова, 10 марта 1903 года. Он был сыном угольного предпринимателя и внуком банкира. Бикс воспитывался в семье, где строго соблюдались аристократические традиции в поздне-викторианском духе. Мальчик, следуя таким традициям, должен был стать врачом, юристом или дипломатом, но не музыкантом. Всю жизньродители Бейдербека стыдились профессии своего сына и тщательно скрывали ее от друзей и знакомых.

Еще ребенком Бикс начал одним пальцем подбирать мелодии на фортепиано. Будучи подростком, он продолжал «баловаться» игрой на фортепиано, какое-то время даже брал частные уроки музыки, но всерьез учиться не захотел.

Биксу исполнилось пятнадцать лет, когда он впервые познакомился с джазом, слушая записи оркестра «Original Dixieland Jazz Band». Юноша пленился новой музыкой и особенно звучанием корнета Ника Ла Рокки. Раздобыв корнет, Бикс кропотливо, нота за нотой, стал изучать игру Ла Рокки. Бейдербек научился сам, методом проб и ошибок. Но отсутствие профессионального образования не помешало ему со временем извлекать на корнете удивительные звуки: безупречной чистоты, теплого, обворожительного тембра, резкие в атаке и с великолепно контролируемым вибрато.

Освоив элементарные музыкальные приемы, Бейдербек стал играть в школьных оркестрах.

К несчастью, уже тогда у него начали проявляться первые симптомы душевной неуравновешенности, преследовавшей его всю жизнь. Бикс не мог преодолевать обычные жизненные трудности. Он так и не сказал родителям о намерении посвятить себя популярной музыке.

Родители определили Бикса в «Лейк форест академи» — школу-панси-1 онат с военным уклоном, находившуюся неподалеку от Чикаго. Однако^ скоро Бейдербек сошелся с группой мальчиков — любителей джаза. Они тайком по вечерам выбирались в город, чтобы послушать оркестр «NewOrleans Rhythm Kings». Тогда же Бикса стало тянуть к спиртному, и он быстро к нему пристрастился. Именно из-за алкоголя его отчислили из школы еще до окончания первого курса. В 1922 году Бикс становится музыкантом.

В то время Бейдербека нельзя еще считать сформировавшимся исполнителем, хотя за четыре года игры у него выработались хорошая техника, прекрасный слух и джазовая интуиция. Познакомившись с другими молодыми белыми джазменами, он порою вместе с ними импровизировал. Потом они начали регулярно ездить с концертами по Среднему Западу. В 1924 году эти ребята создали оркестр «Wolverines». Бикс в составе оркестра играет в колледжах и театрах. Неплохие деньги приносят продолжительные контракты с владельцами танцзалов в Огайо и Индиане.

В феврале 1924 года «Wolverines» сделали первую серию записей для фирмы «Gennett». Хотя в коммерческом отношении записи имели небольшой успех, они оказали значительное влияние на джазменов. В первую очередь речь шла о влиянии игры Бикса, поскольку другие

музыканты «Wolverines» не внесли особого вклада в развитие джаза. В двадцать один год Бикс стал признанной фигурой в джазовом мире.

К сожалению, он все больше и больше привыкал к спиртному. Но пристрастие к алкоголю не мешало Биксу играть. В конце 1924 года он покинул «Wolverines» и поступил в оркестр Фрэнки Трамбауэра. Вместе с Трамбауэром Бейдербек долгое время играл в различных оркестрах. Стиль Трамбауэра и его уверенное музицирование оказали известное влияние на Бикса. Когда Трамбауэр возглавил оркестр Жана Голдкетта, он перевел туда и Бикса.

Осенью 1927 года оркестр Голдкетта обанкротился. Бейдербек, Трамбауэр вместе с некоторыми другими музыкантами ушли в оркестр Пола Уайтмена. Здесь Бикс проработал до конца своих дней. Об оркестре Уайт-мена, пользовавшемся в то время огромной популярностью, хорошо сказал Гюнтер Шуллер:

«Отличное интонирование, прекрасный звуковой баланс и чистые атаки отнюдь не означают поверхностный подход к джазу. В лучших композициях оркестра Уайтмена есть чувство, есть настроение, по-своему столь же прекрасные, как у Эллингтона или Бейси. И хотя эта музыка не имеет джазовой природы, мы не вправе бездумно отвергать ее».

Именно в оркестре Уайтмена Бейдербек достиг вершины своей карьеры. Он был в числе лучших американских музыкантов — и ему больше нравилось положение солиста, «звезды» у Уайтмена, чем скромное существование в непризнанном мире джаза.

У Уайтмена Бикс много времени проводил за фортепиано, интересуясь в том числе сочинениями Дебюсси, Равеля и других новаторов. У этих композиторов музыкант научился некоторым приемам гармонии, созданию богатой гаммы оттенков. Благодаря своей фантазии Бейдербек сплетал звуковые оттенки в причудливые комбинации, некоторые из которых воплотил в серии свободных композиций «Candlelights», «Flashes», «In the Dark» и «In a Mist».

Бикс играл в оркестре Уайтмена до осени 1929 года. С этим коллективом он сделал десятки записей. Соло Бикса немногочисленны и, как правило, коротки. Некоторые из них — просто маленькие шедевры. Более существенные грамзаписи сделаны Биксом в 1927–1930 годах с группами, собранными специально с этой целью. Жаль, что Бейдербек не сделал записи с большими мастерами, такими как Тигарден или Расселл. Они могли бы стать событием.

Чрезмерное пристрастие к алкоголю быстро погубило Бейдербека, несмотря на его крепкое от природы здоровье. Осенью 1929 года, после перенесенной нервной болезни, музыкант возвратился в Давенпорт. Его определили в санаторий и стали лечить. Увы, помочь ему так и не смогли. Заболев пневмонией в тяжелой форме, усугубившейся белой горячкой, он скончался в муках в пансионате Саннисайд в 1931 году.

А ведь перед артистом открывалось блестящее будущее.

«Что же приводило в восторг музыкантов 20-х годов, что сегодня восхищает нас? — спрашивает Д. Коллиер и сам же отвечает. — Во-первых, изумительно красивый тон, которым отличалась игра Бикса. О Биксе, как и о многих джазменах, говорят, что „в реальной жизни они играли гораздо лучше, чем мы слышим на грамзаписях“. Подобные утверждения следует принимать с известной долей сомнения. Конечно, студия грамзаписи не дает артисту вдохновения, которое посещает его перед настоящей аудиторией, однако игра в студии дает известные преимущества исполнителю, у которого есть возможность собраться и внимательно все продумать. В те времена, когда записывали Бикса, электрическое воспроизведение звука только зарождалось, и можно лишь гадать о том, что именно утеряно из его игры, которую современники сравнивали со звоном колокольчиков. Его атака была острой и твердой, интонация безупречной, а тон отличался одновременно и теплотой, и неким металлическим резонансом, в котором действительно было что-то от звона.

Единственным дефектом его тона был легкий хрип, временами появлявшийся в форшлаге.

Это свойственно многим джазменам и связано либо с отсутствием практики, либо с мгновенным, неуловимым колебанием — какой звук следует взять.

Но дар Бикса — это нечто большее. Его понимание мелодического принципа в джазе с годами росло, усиливалось. Задолго до других джазовых музыкантов он понял, что в мелодии решающее значение имеет переход от диссонанса к гармонии. Он также часто использовал высокие звуки, повышенные и пониженные ступени звукоряда, и он использовал эти звуки не экспериментально, не для случайного эффекта, а как неотъемлемый и оправданный элемент музицирования. Бикс был тонко чувствующим исполнителем Даже во время игры он помнил о том, что надо подготовиться к переходу от диссонансного фа-диез к соль.

Бикс Бейдербек был мыслящим музыкантом, это выделяло его среди современников и джазменов последующих поколений Бикс не умел играть бездумно, не имея заранее концепции игры. Он всегда точно знал, что делает и что будет делать. Он мыслил логически, упорядоченно — можно сказать, с немецкой педантичностью. Вот как он играет пары восьмых: первый звук в паре чуть длиннее второго; второй звук предваряется ощущением легкого колебания, что позволяет слушателю точнее ощутить метр. Он всегда экономен, никогда не играет случайных тонов; но его арсенал не скуден. Его отличает поразительное чувство меры. В игре Бикса словно присутствует его застенчивость, ощущение собственной незначительности перед лицом высокого искусства. Кажется, он говорит: я не хочу быть назойливым, позвольте мне только показать вам вот это чудо. И его музыка — это именно чудо».

АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ ЦФАСМАН /1906 -1971/

А. Медведев пишет в своей книге: «Александр Цфасман — личность в советском джазе почти легендарная. Артистический облик его многогранен: пианист, композитор, дирижер, аранжировщик, руководитель оркестра. И в каждой ипостаси он выразил себя глубоко и полно. Наследие А. Цфасмана не утратило значения по сей день. Его музыка звучит так же свежо, как двадцать, тридцать, сорок лет назад. Завидное качество! В легкой музыке и джазе достичь этого совсем не просто, новые веяния и художественные ориентиры меняются здесь особенно часто.

С творчеством А. Цфасмана связаны значительные завоевания советского джаза с середины 20-х годов и до конца 60-х. Талантливый музыкант и организатор, он многое сделал, многое открыл в любимом жанре».

Александр Наумович Цфасман родился 14 декабря 1906 года в городе Александровск, ныне Запорожье, в семье парикмахера. С семи лет Саша обучался игре на скрипке и фортепиано, а когда его семья переехала вНижний Новгород, двенадцатилетнего мальчика приняли на фортепианное отделение Музыкального техникума.

В эти же годы начинается и его профессиональная деятельность. В 1920 году студент второго курса становится ударником Нижегородского симфонического оркестра. Тогда же, вспоминал Александр Наумович, «состоялось мое первое публичное выступление в качестве пианиста: на областной олимпиаде я исполнял Одиннадцатую рапсодию Листа и получил первую премию».

Окончив техникум, Цфасман решил продолжить образование. Его манила карьера пианиста, концертирующего со сложными произведениями русской и мировой классики. Успешно сдав экзамены в Московскую консерваторию, он стал учеником одного из знаменитых педагогов — профессора Феликса Михайловича Блуменфельда.

Но именно в эту пору Цфасман знакомится с джазом. Молодой музыкант буквально заболевает его ритмами, необычным звучанием, богатыми возможностями для эксперимента в сфере, советскими музыкантами еще не освоенной.

Восемнадцатилетний студент класса фортепиано неожиданно обращается к композиции. И также неожиданно его танцевальные пьесы становятся популярными.

В конце 1926 года Цфасман создает свой джазовый ансамбль, первый профессиональный джазовый коллектив в Москве. Четыре месяца ежедневных напряженных репетиций не прошли даром. Премьера ансамбля состоялась в марте 1927 года в Артистическом клубе. Успех оркестра превзошел все ожидания. Сад «Эрмитаж», законодатель тогдашней эстрадной моды, тотчас пригласил «АМА-джаз» для выступлений.

В сезоне 1927–1928 годов ансамбль играл в ресторане «Казино». Слушатели особенно выделяли барабанщика Ивана Бачеева и самого Цфасмана, пианиста-виртуоза.

В 1928 году впервые услышал «АМА-джаз» Кнушевицкий и был захвачен новой для него музыкой, высоким профессионализмом ее исполнения: «До сих пор не могу забыть своего впечатления, — вспоминал Виктор Николаевич. — Мне казалось, что все это недосягаемо для меня, я просто не знал, как это делается».

Играли цфасмановцы с большим энтузиазмом, вдохновенно, их воодушевлял успех, многое в биографии ансамбля не имело прецедентов в истории советского джаза. В 1928 году «АМА-джаз» выступил по радио — впервые советский джаз зазвучал в эфире!

Несколько позже он записывается на пластинки, и это были одни из первых джазовых советских записей в истории.

Пластинки «АМА-джаза» свидетельствовали об исполнительском уровне ансамбля, который был достаточно высок, особенно в сольных фортепианных партиях, сыгранных его руководителем. Произведения «АМА-джаза» привлекали, прежде всего, яркой мелодичностью, инструментовкой, отмеченной богатством выдумки, четким ритмическим рисунком. А достоинства эти связаны в основном с именем Александра Цфасмана, определявшего лицо коллектива, его эстетическую программу.

В конце 1920-х годов «АМА-джаз» часто гастролирует в крупнейших городах нашей страны. В Москве он выступает на концертных эстрадах, фойе кинотеатров, в лучших ресторанах. Большой успех имеют выступления Александра Цфасмана в дуэте с пианистом Евгением Петуниным. Сольная концертная деятельность Цфасмана постоянно расширяется.

В 1930 году Цфасман окончил Московскую консерваторию и стал первым в стране джазовым музыкантом-профессионалом, получившим консерваторское образование. То, что его коллеги-музыканты познавали в порядке «самоучения», Цфасман обрел в рамках классической системы образования и в практической деятельности концертирующего эстрадного артиста. В то время подобный путь к джазу был редкостью.

В начале 1930-х годов Цфасман некоторое время работал концертмейстером в Хореографическом училище Большого театра, где произошла его встреча с молодым Игорем Моисеевым, делавшим первые шаги на поприще балетмейстера. В 1931 году общество «Отель» заключило договор с Цфасманом. После этого в течение двух лет музыкант с успехом выступал вместе с октетом «Московские ребята» на эстрадах лучших столичных ресторанов. По своему составу и манере октет был ближе всего к традиционному джазу, или диксиленду. В начале 1933 года Цфасман решает увеличить духовые группы. Так, первым трубачом становится М. Фрумкин, вторым — Н. Бучкин. В оркестр включается также тромбонист И. Ключинский.

В 1936 году оркестр Цфасмана увеличивается, а его программа становится более разнообразной, более эстрадной.

«Осенью 1938 года, — рассказывал Цфасман, — поняв, что мои устремления находятся в полном противоречии с требованиями эстрады, на которой мы уже прочно обосновались, я решил оставить свой постоянный оркестр и работать только для грамзаписей, собирая для этих целей любой необходимый мне состав. Многие коллеги по эстраде сочли мой уход чудачеством, даже безумием. Немалую роль в таком решении сыграло и то, что мне надоело зависеть от вокалистов, которые стали „центром“ в джазе. Возвращаться же в ресторан я уже не хотел».

В течение 1938 и 1939 годов сборными оркестрами Цфасмана были наиграны такие популярные пластинки, как «Хлопок», «Джозеф» и «Мерцающие звезды» с великолепным соло специально приглашенного ленинградского трубача Георгия Иванова.

Цфасман создал самобытный, присущий только ему стиль исполнения, в котором острая ритмичность сочетается с ярким пианистическим мастерством.

«Меня неизменно восхищает в нем неистощимый запас энергии, творческой выдумки, изобретательности, — писал позже композитор Андрей Эшпай. — Причем Цфасман всегда остается Цфасманом, ни на кого не похожим, самобытным исполнителем. Здесь сказывается и большая культура, и блестящее мастерство (еще бы, школа Блуменфельда!), и увлеченность искусством».

С 1939 по 1946 год Цфасман возглавлял джаз-оркестр Всесоюзною радиокомитета, куда «влились» многие его музыканты. И сегодня, слушая записи этого коллектива, отмечаешь не только чистоту и слаженность ансамблевой игры, мастерство солистов, но, прежде всего, глубинное чувство джаза, чисто джазовую специфику.

В дальнейшем творчество А. Цфасмана развивалось по двум направлениям он возглавлял ряд московских оркестров и, одновременно, продолжал выступать в концертах как солист-

пианист.

Во время войны джаз-оркестр Цфасмана продолжал свои выступления. «Наш оркестр, как и весь радиокомитет, был эвакуирован в Куйбышев, — вспоминал Цфасман. — Именно оттуда в то грозное время раздавалась традиционная фраза: „Говорит Москва“. У нас при этом всегда с болью сжималось сердце… Наконец, весной 1942 года мы узнали, что едем на фронт. Мы старательно готовились к этой поездке. В нашей программе было много новых песен, среди них „Землянка“ К. Листова, для которой я сам писал аранжировку, „Моя любимая“ М. Блантера, „Маленькая Валенька“ Б Фомина. Какие хорошие песни рождались в военные годы — чистые, благородные, мужественные, в них не было и намека на пошлость!»

Летом 1942 года джаз-оркестр ВРК дал в действующих частях более! 100 концертов. Исполнял он и чисто джазовую музыку, и рапсодии, и песни, и сатирические «Окна РОСТА». Осенью оркестр ВРК вернулся в Москву. Начались регулярные выступления по радио, продолжались концерты в воинских частях и госпиталях, а также в ЦДРИ и в домах культуры.

После войны Цфасман продолжил активную концертную деятельность.

Он часто играл с симфоническим оркестром «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина. Дирижеры были знаменитые — Николай Голованов, Натан Рахлин, Николай Аносов. Все они считались с Цфасманом, прислушивались к его мнению.

Александр Наумович внимательно следил за развитием оркестрового джаза, изучал достижения западных джазовых музыкантов. Вначале он увлекался оркестрами Гарри Роя и Генри Холла. С распространением стиля свинг Цфасман особый интерес проявил к оркестру Бенни Гудмена. Но, конечно, любовью всей его жизни был Дюк Эллингтон.

А. Медведев пишет: «Те, кто когда-нибудь слышал игру А. Цфасмана, навсегда сохранят в памяти искусство этого пианиста-виртуоза. Его ослепительный пианизм, сочетавший экспрессию и изящество, действовал на слушателей магически». Несомненно, в игре А. Цфасмана ощущались классические традиции, прежде всего традиция Листа. Но как джазовый пианист Александр Цфасман никому не подражал. Он сумел выработать свой, неповторимый фортепианный стиль, который узнается мгновенно. Его отличительные черты — энергия и мужественность тона, красочность звуковой палитры, филигранная техника, упругий, крепкий ритм, строгая логика голосоведения и гармонии, тончайшая отделка фактуры.

Пианистический талант А. Цфасмана вызывал восхищение многих выдающихся музыкантов. Мне рассказывали: когда на художественном совете радио прослушивались записи А. Цфасмана, такие прославленные пианисты и педагоги, как Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, неизменно ставили высшие оценки своему джазовому «собрату».

Пианизм и композиторское творчество слиты в искусстве Цфасмана воедино. Подавляющее число созданных им произведений предназначено для фортепиано. В основном это миниатюры; танцы, песни, фантазии, попурри, обработки популярных мелодий.

Есть у А. Цфасмана несколько произведений крупной формы. Среди них два концерта для фортепиано — с джаз-оркестром (1941) и с эстрадно-симфоническим оркестром (1967), балетная сюита «Рот-фронт» для оркестра (1931), «Спортивная сюита» для симфоджаза (1965). Цфасман написал немало музыки к театральным постановкам и кинофильмам. Он сотрудничал с Сергеем Образцовым, Николаем Акимовым, Натальей Сац, Григорием Александровым. Его музыка и сегодня поражает неистощимой фантазией, безупречным вкусом.

Умер Александр Наумович 20 ноября 1971 года в Москве.

Артистическая слава преходяща. Важна идея, воплотившаяся в дело, которое живет и развивается во времени, даже после смерти человека. Сущность того, что сделал в джазе Цфасман, наглядно проявляется в творчестве многих современных музыкантов.

Можно сказать, что главное дело его жизни оказалось выше его собственной прижизненной

громкой славы эстрадного пианиста.

«Он любил музыку истово, — говорили о Цфасмане музыканты, игравшие вместе с ним. — И от нас того же требовал. Волевой, строгий, предельно взыскательный в работе.

Знал джаз досконально. Мог делать в нем абсолютно все. Мастер! — Ум, эрудиция, внутренняя культура. Мы — как мальчики перед ним. Цфасман не возрастом был старше, а знаниями, опытом, уровнем профессионализма.

Музыканты тянулись к нему. Он был примером во всем: в отношении к делу и к людям, в суждениях о музыке, театре, литературе. Даже в одежде мы стремились походить на него, всегда подтянутого, элегантного.

Цфасман, как никто другой из музыкантов, умел насыщать музыку дыханием джаза. Он противостоял дилетантизму и любительщине, которых немало было в нашей среде».

БЕННИ ГУДМЕН
/1909-1986/

Между джазовой лихорадкой 1920-х годов и бумом рока 1960-х был период, известный как «эра свинга», отличавшаяся своей модой, своими танцами, своим сленгом. Самой большой ценностью стали искренность, честность, готовность выразить свои истинные чувства.

То поколение жаждало искусства открытого, эмоционального и, конечно, чувственного. На джазовой сцене такое искусство явилось в 1934 году — в лице молодого неизвестного кларнетиста Бенни Гудмена.

«Долгое время Гудмен не пользовался расположением джазовых композиторов, — пишет Д. Коллиер. — Во-первых, в отличие от большинства белых музыкантов, выходцев из среднего класса, он происходил из рабочей семьи. Он не считал себя, как многие его белые коллеги, жрецом святого искусства, а был профессионалом, готовым, если удастся, сделать карьеру. Во-вторых, Гудмен не отличался общительностью и не искал дружбы. В-третьих, он был требователен, а зачастую просто нетерпим к менее способным музыкантам. Работать с ним было нелегко — ошибок он не прощал. Его сторонники — а таких немало — утверждают, что его высокомерие было следствием увлеченности музыкой и что для близких друзей он был добрым и сердечным человеком. Как бы ни относились к нему музыканты, он, несомненно, был одним из лучших исполнителей в истории джаза».

Бенни Гудмен родился в Чикаго в 1909 году в семье эмигранта из России Его отец работал на швейной фабрике, и семья жила крайне бедно, почти на грани нищеты. С десяти лет Бенни занимался в небольшом ансамбле при синагоге. Позднее он становится учеником Франца Шеппа. Последний был весьма уважаем в Чикаго. В свое время он обучал игре на кларнете Бастера Бэйли и Джимми Нуна. В двенадцать лет Бенни начал выступать перед публикой, а в пятнадцать уже работал профессионально.

Познакомившись с музыкантами из ансамбля «New Orleans Rhythm Kings», Гудмен многому научился у кларнетистов этого ансамбля Леона Рапполо и Джимми Нуна. Ему удалось не понаслышке узнать, что такое новоорлеанский стиль джаза. Чуть позже от Тешемахера и Пи Ви Расселла, которые были всего на три года старше его, Бенни перенял прием «скрежетание» звука, ставший характерной особенностью его исполнения.

В 1927 году появляются первые записи Гудмена. Через год он с оркестром Поллака приехал в Нью-Йорк. Здесь на протяжении нескольких лет Гудман выступал как самостоятельно, так и поочередно то с Поллаком, то с Редом Николсом. Время от времени Гудмен играл не только на кларнете, но также на альтовом и баритоновом саксофонах, корнете Бенни не стремился связывать себя контрактами на длительный срок. Он работает и на радио, и в студиях звукозаписи, и играет в танцзалах, зарабатывая по тем временам очень много.

В 1933 году Гудмен захотел создать собственный ансамбль. Ему повезло. Вскоре Джон Хэммонд предложил ему контракт с фирмой «English Columbia» на выпуск тридцати джазовых пластинок для Англии.

Хэммонд сыграл большую роль в судьбе Гудмена и вообще в истории джаза Потомок богатейшего семейства Вандербильтов имел достаточно денег и обширные связи.

После окончания колледжа он вошел в контакт с фирмой грамзаписи «Columbia Records», быстро познакомился с ее агентами, менеджерами, администраторами, сошелся с владельцами клубов и со временем стал влиятельной фигурой в музыкальном бизнесе Джаз пользовался его особым расположением, и он старался всячески помогать своим любимцам-джазменам.

Для Гудмена он стал настоящим музыкальным наставником. Узнав о решении Гудмена

создать свой ансамбль, Хэммонд, имевший контакт санглийской фирмой, посоветовал ему собрать оркестр с джазовой ориентацией. Надо сказать, что незадолго до этого Гудмен при содействии Хэммонда уже сделал несколько записей с разными исполнителями.

В марте 1934 года Гудмен вместе с братом Гарри, игравшем на тубе и контрабасе, собрали оркестр из тринадцати высокопрофессиональных музыкантов. К концу года биг-бэнд постоянно выступал на радио в регулярной вечерней передаче «Давайте танцевать». Тогда же Хэммонд сделал еще один верный ход, имевший важные последствия. Он договорился о том, что Гудмен купит у Флетчера Хендерсона, находившегося в тот момент в трудном финансовом положении, несколько партитур.

Среди них были мелодии, которые уже играл оркестр Хендерсона, и те, что еще не исполнялись. По словам Нэта Шапиро, Хэммонд рассказывал, что «Бенни заказал Флетчеру аранжировки популярных мелодий, но они звучали настолько дерзко, что Флетчер не решался их играть со своим оркестром. Я убежден, что именно они определили стиль оркестра Гудмена и позволили ему вскоре покорить всю страну».

Однако, несмотря на высокий уровень аранжировок Хендерсона, публика их не оценила должным образом. Вот что говорит Д. Коллиер: «Это были годы депрессии, и те, у кого хватало денег на пластинки или на поход в танцзал, хотели слышать более нежную и благозвучную музыку. И все же на оркестр Гудмена публика обратила внимание. Вдохновленные первым успехом, Гудмен и Хэммонд решились на гастрольную поездку, которая должна была закончиться в Калифорнии. Но в других городах публика отнеслась к оркестру более чем холодно».

Она не принимала быстрого свинга и требовала слащавых популярных мелодий, играть которые оркестр не был готов. Менеджеры злились. В Денвере посетители танцзала настаивали на возврате стоимости билетов. Позднее Гудмен назвал это «самым унизительным случаем в своей жизни».

Музыканты были подавлены. Они прибыли в Окленд с чувством облегчения от того, что гастроли подходили к концу. И неожиданно в этом городе они встретили теплый прием. А в Голливуде у дансинга «Паломар», самого знаменитого на Западном побережье, их уже поджидала огромная очередь. Музыканты не верили своим глазам. Выступление начали с популярных мелодий, но публика осталась к ним равнодушной. И тогда Гудмен решил: умирать — так с музыкой, но с той, которую они хотели играть. И грянул настоящий джаз. Толпа неистовствовала. Оркестр попал в точку.

Разгадка этой истории, по-видимому, заключалась в следующем. В радиопрограмме «Давайте танцевать» Гудмен всегда выступал последним, так как режиссер считал, что к этому времени пожилые слушатели, предпочитающие более спокойную музыку, ложатся спать. Но на Востоке Соединенных Штатов к этому времени укладывались спать и молодые. А на Западном побережье из-за разницы во времени выступления Гудмена с удовольствием слушали подростки и молодежь. У оркестра появились поклонники в Калифорнии. Несколько месяцев оркестр с успехом играл в зале «Паломар».

Так начался свинговый бум. Очень скоро другие музыканты рассудили, что если удача сопутствовала Гудмену, то повезет и им. Новые, «свинговые», как их стали называть, оркестры вырастали как грибы после дождя.

С 1935 года Гудмен начал концертировать с малыми ансамблями (трио, квартетом, секстетом), организованными им из членов биг-бэнда. Вместе с оркестром участвовал в создании целого ряда кинофильмов, несколько раз гастролировал в Европе, в том числе и в СССР в 1962 году.

С 1938 года Гудмен выступал и как исполнитель академической музыки, записался на

пластинки с Будапештским квартетом, с Сигети. Специально для Гудмена сочинены «Контрасты» Б. Бартока, концерты для кларнета с оркестром А. Копленда и П. Хиндемита. В 1940-е годы Гудмен был приглашен в Институт Джульярда в качестве преподавателя по классу кларнета.

Роль Гудмена в истории джаза трудно переоценить: он помог многим негритянским музыкантам добиться общественного признания, расширил сферу сольной импровизации в биг-бэнде, в большой мере способствовал сохранению и развитию традиций хот-джаза в рамках свингового стиля, обогащению выразительных ресурсов биг-бэнда и камерного джазового ансамбля. За свои заслуги Гудмен удостоился прозвища «король свинга» («King of Swing»).

АРТУР ТЕЙТУМ
/1910-1956/

Артур Тейтум родился в 1910 году в Толидо (штат Огайо) в семье механика. У Тейтума была врожденная катаракта на обоих глазах. Как сообщает Рекс Стюарт, серия операций несколько восстановила зрение одного глаза. Артур мог различать цвета, контуры предметов. Он прилагал много усилий, чтобы не казаться слепым, но фактически был им.

Существуют несколько версий о том, как Тейтум начал играть на фортепиано. Тот же Стюарт пишет, что уже в три года он подбирал по слуху религиозные гимны. Как бы там ни было, он освоил фортепиано очень рано, потому что уже подростком играл на вечеринках. Уже в то время Тейтум обладал великолепной техникой.

С семнадцати лет он стал штатным пианистом на радиостанции в Толидо. По местному радио начали регулярно передавать его пятнадцатиминутные выступления, которые стали так популярны, что позднее транслировались и по национальной радиосети.

Кроме того, он аккомпанировал Аделаиде Холл, знаменитой в то время певице кабаре.

В конце 1920-х годов Тейтум штурмом взял джазовый Нью-Йорк. Местных пианистов он повергал в благоговейный ужас, многие из них просто отказывались играт при его появлении. О почитании Тейтума свидетельствует следующий случай.

Рассказывают, что Фэтс Уоллер, выступая в одном из клубов, неожиданно увидел Тейтума. Тогда Уоллер встал из-за рояля и объявил: «Как же я могу играть, когда сам господь бог сегодня сидит среди нас!»

Следующие десять лет ушли у музыканта на постепенное завоевание признания у публики. При этом Тейтум весьма неохотно играл в оркестрах, выступал главным образом с сольными программами. Исполнительская манера Тейтума не слишком подходила для оркестровой игры. Поэтому большую часть жизни он проработал как сольный исполнитель или выступал в сопровождении простой ритм-группы. Хотя при желании мог быть и прекрасным оркестровым пианистом.

Записывался он в 1930-е годы довольно редко — первые его пластинки вышли в 1933 году. Пианист всегда был желанным гостем джазовых клубов в любом уголке Соединенных Штатов и в Лондоне, где он некоторое время гастролировал. А его выступления стали одними из самых ярких страниц джазовой истории 52-й улицы. В 1943 году Тейтум организовал трио с контрабасистом Слэмом Стюартом и гитаристом Тини Граймсом, бывшими в то время ведущими инструменталистами.

Музыкальная слаженность этого коллектива столь импонировала публике, что уже в 1940-е годы мало кто сомневался, что Тейтум станет крупнейшей звездой джаза. Но с утверждением на джазовой сцене бопа Тейтум отошел на некоторое время в тень.

В начале 1950-х годов он снова появился на джазовом небосклоне. Между декабрем 1953 и январем 1955 года по заказу Нормана Гранца Тейтум записал более ста сольных номеров, которые вышли затем на одиннадцати долгоиграющих пластинках.

Когда Арт начинал свою карьеру, он, естественно, не мог обойти стороной манеру страйд, что признавал и сам: «Фэтс — вот мой учитель. И вряд ли есть лучший образец, чем его игра». Страйд явно наложил отпечаток на его ранние записи. В частности, он прослеживается в четырех сольных пьесах, записанных в 1953 году.

Но вместе с тем, отмечает Коллиер, «он уже использует арпеджио и другие пассажи, стремительно перекатывающиеся вверх и вниз по клавиатуре и ставшие потом отличительной чертой его стиля. Встречаются, правда, и угловатые фразы, неожиданно прерываемые на

полпути совершенно другой, встречной фигурой. Эти „рваные“ фигуры не столь фрагментарны, как у Эрла Хайнса. Там, где Хайнс прерывал фразу новой фигурой, а затем, не закончив ее, начинал третью, Тейтум обычно давал новой фигуре развиться до конца. Это существенно отличает его стиль от стиля Хайнса, влияния которого Тейтум не мог избежать в юности».

Пианизм Тейтума последовательно развивался в одном — от страйда к собственному стилю, для которого характерны эксцентричные пассажи, арпеджио и неожиданные переходы в отдаленные тональности.

«Со временем Тейтум, — пишет Коллиер, — в своей игре все чаще и чаще внезапно переносил мелодическую линию в другую тональность, иногда лишь на полтона отличавшуюся от начальной. Иногда он менял тональность даже в пределах одного такта.

Смена тональности — это яркий прием. Теоретически он призван подчеркнуть новый музыкальный период. Но частые короткие модуляции Тейтума служат иной цели. Они усиливают колорит музыки, удивляют, заставляют на какой-то момент вспыхивать ярким блеском фрагмент музыкальной ткани. Кроме того, Тейтуму нравилось подменять стандартные аккорды, к которым привыкли исполнители на духовых инструментах, аккордами новыми, непривычными. (Следует отметить, что во многих произведениях аккорды, традиционно используемые музыкантами, могут отличаться от тех, что обозначены в нотах.) Порой он исполнял целую серию аккордов, полностью отличавшихся от первоначальной гармонической структуры композиции, но логически связанных друг с другом и в определенный момент возвращавших его к основной мелодии.

В целом Тейтум не просто импровизировал на определенной гармонической основе, как это было принято в джазовой практике. Он перекраивал всю гармоническую структуру мелодии. Способность Тейтума обрамлять мелодию последовательностями нестандартных аккордов без искажения мелодической линии изумляла его коллег. К 1933 году, когда Тейтумсделал свои первые записи, он был непревзойденным мастером джазовой гармонии.

Но совершенное владение гармонией — это лишь часть его возможностей. Он обладал фантастической техникой, повергавшей всех в изумление. Он мог исполнять пассажи двойных тонов и сложные арпеджио в темпах, доселе неведомых в джазе, и делал это легко, элегантно, без малейшего напряжения. Среди его первых записей есть пьеса „Tiger Rag“, которая исполняется в темпе, соответствующем 370 ударам метронома в минуту. Мало кто яз джазовых пианистов мог выдержать этот темп, а Тей-тум практически не допускает отклонений от него. В 1949 году на концерте он сыграл композицию „I Know That You Know“ в темпе, равном 450 ударам метронома в минуту — это означает, что в некоторые моменты играл до тысячи тонов в минуту! И это не было для Тейтума упражнением в скорости: налицо были представлены все характерные черты его стиля. Просто он играл быстрее других джазовых пианистов.

Критику чрезвычайно сложно судить об игре ритм-группы: по достоинству оценить ее поддержку могут лишь музыканты-солисты. Я глубоко убежден, что в этих записях яркое звучание соло стало возможным благодаря мощному свингу ритм-группы, который идет от Тейтума».

Хейзел Скотт, популярная певица и пианистка, рассказывала: «Однажды вечером Арти Шоу, Владимир Горовиц и я направились в кафе „Сесайети Даун-таун“, в котором играл Тейтум. Горовиц был поражен. После „Tiger Rag“ он сказал: „Это немыслимо.

Я не верю своим ушам и глазам!“ Через пару дней Горовиц привел послушать Тейтума своего тестя, великого дирижера Артуро Тосканини. Тосканини был также изумлен».

Их потряс фейерверк пассажей. Тейтум не давал слушателям ни секунды отдыха: стоило лишь прозвучать чарующе яркой находке, как ее тут же сменял новый трюк. Слово «трюк» здесь вполне уместно. Тейтум — это непревзойденный маг и чародей джазового фортепиано.

При всей своей славе Арт был очень скрытным человеком. Даже самые близкие люди не могли похвастать, что хорошо знают его. Но коллеги любили и уважали его. Тейтум редко критиковал других, был трудолюбив, уступчив, глубоко предан музыке.

Нельзя не отметить фантастическую работоспособность музыканта. Он мог с небольшими перерывами играть два дня подряд! Даже в свои звездные 1950-е Тейтум регулярно играл гаммы и упражнения, чтобы поддерживать в рабочем состоянии свою феноменальную технику. Иными словами, для Арта Тейтума не было различия между музыкой и жизнью — для него они составляли одно целое.

К сожалению, к тому времени, когда была выпущена серия пластинок, заказанная Гранцем, Тейтум уже был серьезно болен.

Он умер в ноябре 1956 года.

ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ
/1917-1993/

Имя этого негритянского музыканта неотделимо от истории современного джаза: Диззи Гиллеспи был и остается одним из тех, кто всегда видел в джазе подлинное тонкое искусство, развивал его, отстаивал его от посягательств всевозможных модных течений.

Джон Беркс, известный как Диззи Гиллеспи, родился в Южной Каролине в 1917 году. «Я всегда был музыкантом, сколько себя помню, — вспоминал Гиллеспи, — во всяком случае лет с одиннадцати или двенадцати уже твердо решил им стать. Отец мой зарабатывал на жизнь, работая каменщиком, но в доме всегда было множество музыкальных инструментов. Он умер, когда мне исполнилось десять лет. В 1928 году наше училище получило музыкальные инструменты. Старшие ребята тут же разобрали те, которые им понравились, и остался только один тромбон. И все же я начал учиться играть на нем, так как твердо решил стать музыкантом. Успехи мои были не особенно блестящими, но у соседского мальчишки была труба, и он иногда давал мне поупражняться на ней. Чуть позже, с помощью другого товарища, который брал уроки музыки, я научился читать ноты.

В то время через наш городишко Чиро, в штате Южная Каролина, проезжали оркестры, ехавшие из южных штатов; иногда мне предлагали играть вместе с ними. Так я услышал Дока Петифорда, Джимми Брауна, „Кэпитол сити эйсис“, „Килер джаз хаунз“. А Роя Элдриджа услышал первый раз на его концерте с оркестром Тедди Хилла. Для нашего поколения Тедди Хилл был пророком, как для предыдущего — Луи Армстронг. Мы все пытались подражать ему, но я лично никогда не мог достичь в этом успеха».

В 1935 году Гиллеспи получил свой первый ангажемент в оркестр Ф. Фэйрфакса. Прозвище «Диззи» — ошеломляющий и в то же время ошеломленный — он получил в 17 лет, начав работать в Филадельфии.

Вскоре Диззи занял место Роя Элдриджа в оркестре Тэдди Хилла. Элд-ридж долго служил великолепным образцом и примером для Гиллеспи. С оркестром Тэдди Хилла летом 1937 года Гиллеспи впервые приехал в Европу. Хилл говорил «Несколько моих музыкантов угрожали покинуть оркестр, если я возьму с собой этого сумасшедшего. Но оказалось, что молодой „Диззи“ со своей эксцентричностью и постоянной способностью острить был самым надежным человеком в оркестре. Он скопил себе так много денег, что даже поощрял других брать у него взаймы, чтобы он по возвращении в Штаты имел бы с этого некоторый доход».

Диззи Гиллеспи добился успеха сразу же, как только начал играть иначе, чем другие. Один французский ударник писал тогда. «В оркестре Тедди Хилла есть очень молодой, весьма многообещающий трубач. Жаль, что ему не дают возможности сделать свои записи. Он вместе с тромбонистом Дики Уэллсом является самым талантливым музыкантом оркестра. Его зовут Диззи Гиллеспи».

В 1939 году он был приглашен в биг-бэнд К. Кэллоуэя. Здесь за короткий срок Гиллеспи проявил себя как солист, композитор и автор аранжировок.

«Именно работая у Кэллоуэя, я впервые встретился в Канзас-сити с Чарли Паркером, — продолжает Гиллеспи. — В то время я давал концерты вместе с приятелем, трубачом Бади Андерсеном. Как-то он уговорил меня послушать какого-то саксофониста, но я не проявлял особого интереса, так как слышал, как мне казалось, уже всех знаменитостей. Но когда я услышал Чарли Паркера, то был просто потрясен. Мы целый день играли вместе в одном из отелей.

Это было в конце 30-х годов. Чарли Паркер оказался настоящим творцом новой музыки. Он

знал, как перейти от одного звука к другому, тонко чувствовал стиль. До этого я мыслил преимущественно категориями ритма и гармонии… Трудно объяснить словами, как рождается его музыка. Для меня необходим был именно такой импульс, чтобы я смог и сам вполне раскрыться. Это не плагиат: каждый из нас вкладывал в исполнение то, что имел».

Так Диззи Гиллеспи пришел к тому новому стилю исполнения, который прославил его имя. Кэб Кэллоуэй, однако, не желал терпеть в своем оркестре такого стиля игры на трубе, в котором играл Гиллеспи. Ему также не нравились всегдашние проделки Диззи. Однажды в разгар выступления оркестра тот бросил в своего бэнд-лидера бумажный шарик. Как рассказывает контрабасист Милт Хинтон, «лишь в гардеробной Кэб увидел кровь на одежде и понял, что уже в следующий момент „Диззи“ пырнул его ножом». После этого они разошлись окончательно.

Диззи говорил: «Когда я рос, то все, что бы я хотел играть, было свингом. Рой Элдридж был моим идеалом — я пытался делать все, как он. Но я никогда не мог этого достигнуть, я совершенно сошел с ума, так как ничего подобного не получалось. Наконец я попытался играть иначе. Из этого получилось затем то, что теперь называют бопом».

Первая пластинка, которая ознаменовала рождение этого стиля, вышла в 1942 году; он играл с оркестром Лесса Хаита маленькую пьеску, называющуюся «Хвастун из Нью-Джерси». Но фразировка, динамический диапазон, гармоническая изобретательность, виртуозность исполнения тут были принципиально новыми для джаза. В следующие годы этот новый стиль совершенствовался и вскоре стал популярным среди музыкантов Америки. Басист Оскар Петифорд организовал тогда вместе с Гиллеспи первый оркестр «би-бопа», начавший выступать на 52-й улице в Нью-Йорке, которая в то время называлась «Свинг-стрит». За ним начали возникать новые и новые коллективы, и вскоре в полный голос заявили о себе лучшие представители нового стиля — выдающиеся негритянские музыканты.

Леонард Фезер: «У Диззи было множество безусловных почитателей на 52-й стрит, которые подражали ему даже в одежде, походке, его бородке, очкам и другим чисто внешним данным». «Диззи создал тогда то, что затем должно было распространиться на весь мир как „мода на би-боп“. Даже галантерейщики предлагали на выбор галстуки „би-боп“».

А Гиллеспи все больше входил в роль биг-бэндовского музыканта. После известного скандала с Кэллоуэем он играл у Бэнни Картера, Чарли Барнета, Лаки Миллиндера, Эрла Хайнса, затем Дюка Эллингтона и Билли Экстайна.

Билли Экстайн рассказывал: «Диззи — он как лиса. Это один из самых ловких парней, которых я знал. В музыкальном отношении он также знал наперед, что нужно делать. Все, что он слышал, он „наматывал на ус“, хотя можно было подумать, что это в одно его ухо входит, а в другое выудит. Но все входило в него и оставалось в нем. А позже, когда он придет юмой, то будет все время размышлять об этом».

Труба Диззи Гиллеспи стала самой чистой, самой победоносной и одновременно самой гибкой трубой, звучавшей когда-либо за всю историю джаза. Почти каждая фраза, которую он играл, была совершенной.

Диззи очень интересовался афро-кубинскими ритмами: он играл с музыкантами кубинского оркестра Мачито. В 1947 году он привел кубинского ударника Чано Позо в свой биг-бэнд и благодаря этому внес в современный джаз массу древнейших ударных фигур.

Леонард Фезер: «Диззи Гиллеспи никогда не занимался так серьезно собой или музыкой, которую создал, как это делали бесчисленные поклонники его музыки и музыканты, тратившие массу времени, чтобы все это исследовать, обсудить и начать подражать».

Крупные фирмы грамзаписи поначалу игнорировали этих музыкантов и их манеру исполнения. Первое турне нового большого оркестра, организованного Гиллеспи, кончилось провалом. Но постепенно он все же смог прорвать блокаду и записать свои лучшие пьесы, такие,

как «Та, которую я жду», «Эманон», «Ночь в Тунисе», «Уйди и ты», «Головокружительно высоко» и другие. В этот период музыкант сознательно обогащает свою творческую палитру ритмами афро-кубинской музыки. Чтобы привлечь к себе внимание, он всячески поддерживает репутацию комика: темные очки, короткая смешная бородка и берет превращаются в своеобразные символы «би-бопа»; едва ли они необходимы для достижения высоких художественных целей, но… в мутных волнах американской эстрады помогают выплыть на поверхность.

В дальнейшем Гиллеспи продолжал развивать латиноамериканское направление в джазе, сделав партии бонги и конга типичными для джазовой инструментовки. «В это время в игре Гиллеспи наметились некоторые изменения, — пишет Д. Коллиер. — Его стиль выровнялся, исчезла пламенность Элдриджа и некоторая угловатость. Он исполнял более длинные фразы совершенно ровными восьмыми, уже не было случайных технических срывов, которые встречались в записях 1945 года. К 1950 году его виртуозное ведение мелодической линии нередко сбивало дыхание другим исполнителям на духовых инструментах. Он играл так же быстро, как и раньше, но теперь казалось, что он может творить на своей трубе все, что хочет и как хочет, без усилий и без огрехов. Отныне он действительно был корифеем джаза! Его игра стала эталоном для молодых исполнителей».

В 1956 году Гиллеспи с К. Джонсом организовал новый биг-бэнд, с которым побывал в Югославии, Греции, на Ближнем Востоке и в Южной Америке.

В Афинах он дал свой самый триумфальный концерт. Происходило это во время апогея кипрского кризиса, и греки были в ярости на американцев. Концерт начался при явно высоком накале публики. Но когда четыре белых и десять черных музыкантов исполнили написанный Диззи незадолго перед концертом номер «Тур де Форс», публика разразилась бешеными аплодисментами. Все Афины были в восторге от оркестра Гиллеспи. Одна из афинских газет констатировала: «Диззи — самый лучший дипломат, лучше, чем все дипломаты, которых когда-либо посылали США в эту часть мира».

С тех пор на горизонте популярной музыки сменилось немало течений. Но «би-боп» сумел выжить и закрепить свою репутацию. Правда, в 1960-х годах облик его заметно изменился под влиянием нового стиля, который принесли такие талантливые исполнители, как Орнет Коулман, Джон Колтрейн, Сесиль Тейлор. Но лучшие мастера «би-бопа» сумели ассимилировать приемы этого «свободного джаза». И среди них — Гиллеспи.

В 1960-е годы он возглавлял несколько великолепных камерных коллективов, в которых обычно участвовал и саксофонист Джеймс Моуди. Они еще раз обновили язык джаза, включив в состав электрическую бас-гитару, на которой играл Френк Скифано, — нечто в те времена неслыханное. Следующие годы принесли немало разочарований: засилье рок-музыки, раскол между джазовыми музыкантами разных поколений привели к упадку джаза. Гиллеспи продолжал давать концерты, но записываться ему удавалось лишь изредка, и преимущественно в качестве солиста, а не руководителя коллектива.

Но в середине 1970-х годов неутомимый ветеран словно переживает свою вторую молодость. Ему удалось организовать великолепный квартет — сильный, отлично координированный состав, для которого он написал несколько новых и переработал ряд старых композиций. Успех этого состава знаменует собой возрождение джаза как искусства и вместе с тем — триумф его неувядаемого новатора, рыцаря и патриарха. Его имя, как и десятилетия назад, магнитом влечет в концертные залы слушателей.

Новые произведения Гиллеспи пронизаны духом спокойного созерцания. «Все у Гиллеспи, — писал один из критиков, — исходит от внутреннего огня, которым пронизаны его импровизации, все его поведение на сцене; и все доказывает, что дерзкий вызов, который

обязательно присутствует в любом новом музыкальном движении, может сохраниться и после первого порыва вдохновения Остроумие Гиллеспи, его искренность и артистичность — не менее существенные доказательства его таланта, чем властные высокие ноты или приглушенные тона, которые плачут и ласкают, упрекают и напутствуют слушателя».

В 1990 году с творчеством Гиллеспи получили возможность познакомиться и советские поклонники джаза Они смогли убедиться, что легенда порой не расходится с действительностью.

«Диззи — в Москве! Это событие масштабное, сопоставимое с гастролями Бостонского симфонического оркестра, Глена Гулда или Владимира Горовица, — писал в то время известный критик А.Е. Петров. — Мы действительно встретились с истинным королем джаза, причем важно еще раз подчеркнуть, что Гиллеспи остается на троне (вместе с лучшими своими коллегами). И это при всех стилистических зигзагах, которые вполнеестественны в таком живом явлении, как вечно молодое искусство джаза. Ведь это сам Диззи Гиллеспи любит повторять: „Музыка продолжается и і непрерывно развивается“».

Умер Гиллеспи в 1993 году.

ТЕЛОНИУС МОНК /1920-1982/

Музыкальная судьба Монка — пример целеустремленности, бескомпромиссности и веры в свою звезду. Его имя давно стало в один ряд с именами таких гениев джаза, как Армстронг, Эллингтон или Колтрэйн. Однако многие годы критики и музыканты не могли по достоинству оценить масштаб его дарования, считая музыку Монка нарочито эксцентричной. Телониус Монк родился в Роки-Маунт в штате Северная Каролина в 1920 году. Семья переехала в Нью-Йорк, когда Телониус был еще совсем маленьким.

Он вырос в пригороде, который назывался тогда Сан-Хуан Хилл. Играть на фортепиано мальчик начал примерно в шесть лет. Позже Телониус осваивал инструмент более углубленно, но в целом его следует считать самоучкой. В юности Монк также немного играл на церковном органе. Короткое время он даже путешествовал вместе с проповедником. В семнадцать лет, как и многие молодые музыканты, Монк был постоянно занят поиском работы.

С 1939 года Монк выступает в клубах Гарлема в Нью-Йорке. В 1941–1942 годах играет в ансамбле в знаменитом клубном кафе «У Минтона» с Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и другими музыкантами, родоначальниками стиля би-боп.

Об исполнительской манере Монка того времени можно судить по записям, сделанным в 1941 году в клубе Минтона. Его соло указывает на приверженность свингу.

Хотя Монк играл со знаменитыми боперами Гиллеспи, Паркером и Кларком джем-сейшн в клубе Минтона, но сам он никогда не считал себя в полной мере бопером. Уже к середине 1940-х Монк обладал индивидуальным стилем, не вписывающимся полностью в какую-либо школу. Неудивительно, что когда после 1945 года боперы стали работать вместе и регулярно записываться, они редко приглашали Монка в свои ансамбли. В результате Монк отошел от движения, одним из зачинателей которого он был. Или, правильнее сказать, движение развивалось совсем не в том направлении, которого он не разделял.

«Расхождения Монка с боперами касались в основном фразировки, — пишет Д. Коллиер. — Он не опирался, как боперы, главным образом на вторую и четвертую доли такта, ему были не по душе ураганные темпы, его фразировка была слишком необычной для того, чтобы задавать граунд-бит. Иным был и его подход к гармонии. Хотя Монк не меньше, чем боперы, использовал альтерированные аккорды, он строил их по другому принципу. Бопер обычно использовал непривычные хроматизмы в построении аккорда, то есть добавлял к основному трезвучию низкую IV и пониженную V ступень. Монк поступал по-другому: и в аккордах, и в мелодических фразах он предпочитал оставлять хроматизмы обнаженными. Иными словами, боперы включали непривычные интервалы в свои фразы таким образом, что их исполнение было гармонически однородным, с характерным колоритом. Достаточно проанализировать небольшой отрывок из соло Паркера и Бада Пауэлла, чтобы понять, что в любом другом отрывке их подход к гармонии не меняется. А Монк вставлял хроматизмы разрозненно, как сливы в пудинг. Когда вы едите такой пудинг, вам постоянно попадаются сливы, резко отличающиеся по вкусу от всего блюда. Монк особенно любил вставлять во фразы, чаще в конце пьесы, звуки, на полтона отличающиеся от тех, которые сами собой напрашивались. Манера „подшучивать“ таким образом над публикой придавала особый колорит его исполнению. В 40-х годах Монк шокировал своими приемами и публику, и музыкантов».

Яркая самобытность Монка мешала найти ему работу. Студии грамзаписи контрактов ему не предлагали. Однако музыкант не сдавался и решительно отказывался изменить свой стиль. Во многом благодаря поддержке и самопожертвованию жены, Нелли Монк, разделявшей его

взгляды на джаз, ему удалось сохранить свою независимую позицию.

Чтобы поддержать мужа, Нелли работала и прислугой. Монк верил, что публика в конце концов сама придет к нему. Во всяком случае, он не собирался потакать ее вкусам.

Еще его поддерживал Коулмен Хокинс, всегда приветствовавший новые таланты. В 1944 году Хокинс пригласил Монка в небольшой ансамбль, выступавший в клубе на 52-й улице. А уже в октябре того же года ансамбль сделал несколько записей. Монк сохранил благодарность Хокин-су до конца своих дней.

«С годами, — отмечает Коллиер, — его выразительные средства становились более скупыми. Он старался быть столь экономным, что иногда, исполняя тему, брал всего лишь несколько тонов без всякого развития. Вместо того чтобы сыграть полностью четырех- или пятизвучный аккорд, он часто брал лишь два звука, предоставляя слушателю домысливать остальное, причем делал это с таким искусством, что публика понимала недосказанное. В результате создавалось впечатление суровой простоты. Кроме того, у него проявлялось стремление все более отклоняться от метра, выдерживать большие паузы между звуками. Его мелодическая линия все же не походила на набросок мелодии, как это нередко бывало у Джона Льюиса, а сохраняла четкость и определенность. Монк набрасывает контуры мелодии не отдельными штрихами, а как бы удаляя из нее все лишнее, обнажая мелодический костяк».

В конце 1940-х годов вокруг Монка стала собираться группа последователей, представленная в основном молодыми музыкантами. В 1947 году Монк сделал серию записей по заказу менеджера Альфреда Лайона из фирмы «Blue Note». Записи отмечены своеобразной манерой Монка — кажется, будто он один исполняет все партии. Особенно ярко это видно на примере его собственных композиций, среди них «Round About Midnight», «Ruby My Dear» и «Straight No Chaser», несомненно, его самые известные мелодии.

Композиции Монка столь же своеобразны, как и его исполнительская манера. Джазовые музыканты, стараясь исполнить их так, как задумал Монк, всегда наталкивались на трудности. Перед ними стояла нелегкая задача — передать особенности гармонии и фразировки Монка, далекой от простого наложения мелодической линии на аккорды. В результате замысел, идея композиции Монка, как правило, доминируют над солистом, подчиняют его себе, что нечасто встречается в джазе.

В 1952–1955 годах музыкант сделал серию записей для фирмы «Prestige». Затем в 1955 году был продлен контракт с фирмой «Riverside Records». На этой фирме Монк записал ряд композиций Эллингтона и других известных джазовых пьес, с целью опровергнуть миф о том, что он может исполнять лишь собственные сочинения. А вот следующая пластинка 1956 года «Brilliant Corners», напротив, состоявшая только из его собственных композиций, принесла большой успех Монку. Музыкант наконец-то получил признание публики. В этом есть и заслуга благожелательной рецензии в обозрении журнала «Даун бит», написанной Нэтом Хентоффом.

В 1957 году Монка вновь пригласили выступать в клубах, и он обосновался в «Файв слот», где в то время встречались представители авангардного джаза. Монк пригласил малоизвестного в то время саксофониста Джона Колтрейна. Встречи этих двух музыкантов вошли в историю джаза.

С тех пор Монк считается не просто яркой фигурой в джазе, но одним из ведущих его мастеров. Пластинки Монка начинают продаваться большими тиражами, его выступления привлекать массу поклонников.

Монк выработал на редкость индивидуальный стиль, и мало кто был способен ему подражать. Концепции Монка были глубоки и оригинальны, и это снискало ему уважение представителей самых разных школ.

«…Органическое качество его музыки, — пишет американский джазовый критик Мартин

Уильяме, — это способность ее требовать бескомпромиссной эмоциональной реакции со стороны слушателей. В Монке нет ничего успокаивающего или развлекательного (в узком значении слова). Как в эмоциональном, так и в музыкальном отношениях его творчество во многом зависит от свойственного ему экспериментаторства. Но даже неожиданное кажется у него неизбежным…

…Второе органическое свойство его музыки — это ее доступность, очевидная (но почему-то озадачивающая) простота. Монк является виртуозом особой школы джазового исполнения с подчеркнуто своеобразным использованием акцентов, ритма, метра, темпа и таких средств музыкального выражения, как паузы и остановки с их тишиной».

А вот какую характеристику Монку-музыканту дает Ю. Чугунов: «Весьма своеобразно и свободно обращение Монка с гармонией. Здесь чувствуется явное пристрастие к диссонансам. Как остроумно заметил Леонард Фезер, известный историк и теоретик джаза, Монк „имеет почти патологическую антипатию к использованию нужных аккордов в ожидаемый момент“». Возможно, эти рискованные гармонические поиски Монка явились одной из причин его непонимания.

Импровизации Монка часто строятся непосредственно на мелодическом рисунке темы.

В процессе исполнения он как бы перекидывает простой мотив с руки на руку, смотрит на него с разных сторон, часто достигая юмористических эффектов. Но он может и так повернуть импровизационную разработку, что превращает свою шутку в пьесу, насыщенную подлинным драматизмом или трогательной печалью.

Любая его юмористическая «выходка», простейший мотив могут обернуться гротеском. Такой «второй план», подтекст, постоянно ощущается в его музыке. Здесь поистине нужно уметь «читать между строк».

Монк экономен в выборе средств, даже аскетичен, не упускает нить основного мотива, постоянно создавая новые ритмические узоры. В этом можно уловить (естественно, с оговорками) принципы симфонического развития.

Такие ограничения придают импровизациям и композициям Монка сдержанный, иногда суровый характер. Он в музыке график. Во всяком случае, в ней отсутствует «благополучие» — почти всегда он на грани гротеска, вызова, а подчас и скорби. К нему подходит слово «мятежный».

В 1959 и 1963–1964 годах Монк руководил оркестром, а с 1965-го — квартетом. Он участвовал в ансамбле «Гиганты джаза», с которым в 1970-е годы гастролировал в странах Европы.

Умер Телониус Монк в 1982 году.

ЧАРЛИ ПАРКЕР
/1920-1955/

Чарли Паркер родился 29 марта 1920 года в пригороде Канзас-Сити. Его отец, Чарлз Паркер-старший, был провинциальным певцом и танцором. Когда маленькому Чарли было восемь или девять лет, семья переехала в негритянское гетто в центральной части города.

Через год или два Паркер-старший бросил семью. Мать Чарли, Эдди Паркер, всячески опекала, баловала сына, что нелегко было сделать в бедной семье. В гетто трудно было найти более избалованного ребенка.

До сего времени непонятно, почему Чарли Паркер стал музыкантом. Альтист Жижи Грайс, один из его лучших друзей, говорил: «Паркер — гений от природы. Если бы он стал жестянщиком, я верю, что он совершил бы и в этом деле нечто значительное».

Чарли начал заниматься музыкой с 11 лет, играл в школьном оркестре на медных духовых инструментах, а с 15 лет освоил альт-саксофон. Уже через год он стал выступать в родном городе Канзас-Сити как профессиональный музыкант — в оркестрах Л. Кейса, Дж. МакШенна и Г. Леонарда.

В пятнадцать лет он женился на Ребекке Раффинг, которая была на четыре года старше его. Летом 1936 года, получив страховку после автомобильной аварии, он купил себе новый саксофон. Примерно тогда же он стал работать в оркестре Томми Дугласа, музыканта с консерваторской подготовкой. Наконец у Паркера появился наставник — Генри Смит, слывший тогда лучшим саксофонистом. В 1938 году он организовал собственный оркестр и взял к себе Паркера. «Он называл меня отцом, — вспоминает Смит, — и буквально следовал за мной по пятам. В оркестре он старался не отставать от меня. Если я играл два хоруса, он — тоже два, если я — три, то и он — три. Он всегда ждал, чтобы я первый исполнил соло. Думаю, что он хотел таким образом научиться моим приемам игры. Какое-то время Чарли подражал мне. Но вскоре он мог исполнить все, что и я, но делал это лучше меня».

В 1938 году Паркер поступил в оркестр, которым руководил пианист Джей МакШенн. В 1940 году оркестр, находясь на гастролях в городке Уичита, записал несколько пьес для местного радио. Это были первые известные нам записи с участием Паркера.

В новых записях оркестра МакШенна, сделанных в 1941 году, стиль Паркера стал более уверенным, но пока его соло не очень отличаются от игры блюзовых оркестрантов. В блюзе «Hootie Blues» он играет, по-видимому, свое лучшее соло в этом оркестре, но в нем едва ли найдется несколько тонов, которые не встречались бы в игре Джонни Ходжеса.

Паркера тяготил рутинный свинг оркестра МакШенна. Вскоре после записи «Sepian Blues» он ушел из него и стал играть в клубах Нью-Йорка, зарабатывая небольшие суммы.

Паркер рассказывает: «Я уже просто не мог переносить стереотипные гармонии, которые непрерывно употреблял каждый, и я постоянно думал, что людям надо дать нечто другое. Мне приходилось это слушать, но я не мог этого играть…»

Три месяца Паркер был мойщиком посуды за 9 долларов в неделю во второразрядном ресторане Гарлема. Часто у него не было инструмента, чтобы играть. «В своем роде я всегда был в панике, — одна из его самых известных цитат, — я должен был ночевать в гаражах. Я жил без завтрашнего дня. Самое худшее, что никто не понимал мою музыку…

В эту ночь я долго импровизировал на тему „Чероки“. И в то время как я этим занимался, я нашел, что, используя более высокие ступени аккорда в качестве мелодической линии, я могу играть то, что я все время слышал в себе. Я ожил». После того как Паркер покинул оркестр МакШенна, он почти ежедневно ходил в клуб-ресторан «У Минтона», где играл ансамбль, в

составе которого были пианист Телониус Монк, гитарист Чарли Крисчен, трубач Джо Гай, ударник Кении Кларк и контрабасист Ник Финтон. «Никто, — говорит Монк, — не сидел тут специально для того, что-бы сознательно делать что-то новое. Просто работа „У Минтона“ была работой, и мы должны были играть. Это все». Но все-таки «Минтон» стал центром кристаллизации бопа. Монк рассказывает, что тотчас же были признаны способности и авторитет Чарли Паркера. Все в «Минтоне» чувствовали его творческую, подсознательно созидающую гениальность, его индивидуальность.

Здесь снова встретились Паркер и Гиллеспи и стали неразлучны. В 1943 году они играли вместе в оркестре Эрла Хайнса, а в 1944-м — Билли Экстайна. В этом же году у них было комбо, в составе которого они играли на 52-й улице, ставшей в то время улицей бопа. В 1944-м они сделали свои первые совместные записи. Тони Скотт рассказывал: «Однажды вечером пришел Берд (как теперь стали звать Паркера) и сыграл с тенористом Доном Байесом. Они играли „Чероки“, и присутствующие были просто потрясены. Никто не мог хотя бы приблизительно играть так, как они. Наконец они записали пластинки, и это дало другим возможность имитировать их, изучая записи. В 1942 году экспериментировал каждый джазмен, но никто еще не нашел своего стиля. Это сделал Берд. Причем музыку в стиле, который он создал и развил, играли на всех инструментах, только не на его „собственном“ — не на альте. Причиной же было то, что Берд в игре на альте был вне конкуренции. Паркер нашел в форме квинтета тот состав бопа, который соответствовал его представлениям: саксофон и труба с ритм-группой. Квинтет Паркера стал таким же важным явлением для современного джаза, группа „Хот файф“ Луи Армстронга была для старого».

Альт-саксофон Чарли Паркера стал самым выразительным голосол современного джаза, в каждой своей ноте всегда идущим из глубины ег измученной души. Берд был исключительным, безусловным импровизатором, человеком «коруса» («квадрата»), ничем более не интересующимся, кроме полета импровизационных мелодических линий.

Д. Коллиер: «Трудно выделить одну или две записи для специального анализа, но, безусловно, одной из лучших и наиболее популярных его композиций является „Коко“. Она записана в ноябре 1945 года на одном из первых выступлений, положивших начало эпохе бопа. „Коко“ — программная пьеса Паркера, в ее основе лежит композиция „Cherokee“. „Коко“ ошеломила джазовых музыкантов, в первую очередь молодых, только открывавших для себя боп; она отличалась невероятной виртуозностью исполнения и ярким каскадом оригинальных находок. Чарли обладал удивительной способностью стремительно переходить от одной тональности к другой.

Конечно, это лишь вопрос техники, но в игре Паркера подкупало еще и мастерство интерпретации, способность моментально создать танцующую, витиеватую музыкальную линию, всегда полную неожиданных поворотов.

В „Коко“ раскрываются разные стороны его таланта. Главная тема „Cherokee“ довольно проста, но средняя часть (бридж) весьма длинная и охватывает четыре тональности. Темп более 300 ударов метронома были способны выдержать лишь немногие исполнители того времени. Пьеса начинается вступлением из тридцати двух тактов, которое поочередно играют Паркер и Гиллеспи — четыре брейка по восемь тактов. Затем Паркер стремительно начинает свой первый хорус из шестидесяти четырех тактов. Короткая восходящая и нисходящая начальная фраза длится три такта; за ней следует контрастная, изломанная фраза, завершая первые восемь тактов; следующий сегмент также открывается трехтактовой фразой, как бы отображающей первую; не успев завершиться, она ниспадает каскадом пассажей из восьми тактов, удлиняя таким образом всю фразу до одиннадцати тактов, и т. д. Все соло составляют фразы из трех, пяти, шести и семи тактов. Паркер больше, чем кто-либо другой, способствовал переходу к фразировке из

необычного числа тактов вместо обычных двух-, четырех- и восьмитактовых фраз, к которым привыкли джазовые исполнители.

Другая особенность манеры Паркера, так же ярко проявляющаяся в „Коко“, — это стремление избегать длинных цепочек восьмых Хроматические пассажи, состоящие из восьмых, были слабым местом боперов. Этого не избежал даже Гиллеспи. В очень быстрых темпах они были иногда единственным доступным приемом исполнения. Но у Паркера мелодическая линия гораздо разнообразнее. Хотя он тяготеет в основном к нисходящим фразам, в главной мелодической линии нередко встречаются „водовороты“. Паркер гораздо чаще, чем другие боперы, вводит в мелодическую линию быстрые фигуры шестнадцатых. Правда, его соло в „Коко“ — не самый удачный пример, ибо стремительный темп композиции не позволяет Паркеру использовать этот прием. Но в других пьесах он проявляется весьма наглядно.

Третья характерная черта его исполнения — постоянное стремление насыщать мелодическую линию акцентами, как правило, в самых неожиданных местах. Так, например, акцентируется предпоследний тон первой фразы, во второй фразе сразу четыре акцентированных тона, присутствует акцент в четвертом такте следующей фразы. В целом у Паркера шесть сильных акцентов приходится на одиннадцать тактов — довольно много для столь быстрого темпа. Но его манера расставлять акценты на самом деле гораздо тоньше и едва поддается анализу. Паркер постоянно меняетдинамическую напряженность мелодии: то она набирает силу, то стихает, то пронзительно кричит, то едва шепчет.

В целом его мелодическая линия изобилует оригинальными находками, неожиданными поворотами, которые так захватывают слушателя. Способность бесконечно развивать мелодию, даже в бешеном темпе, неизменно восхищала его коллег».

В конце 1945 года Билли Шоу, вскоре ставший менеджером Паркера, пригласил ансамбль Паркера и Гиллеспи в один из клубов Лос-Анджелеса. Наконец-то пришла удача, большие деньги. Паркер ощущал творческий подъем, молодые музыканты боготворили его. В начале 1946 года Паркер и Гиллеспи дали два концерта из цикла «Джаз в филармонии». Паркер выступал блестяще, но физические и моральные его силы были на исходе: пристрастие к алкоголю и наркотикам делало свое дело. Пути Паркера и Гиллеспи разошлись.

Вернувшись в Нью-Йорк в начале 1947 года, Паркер с помощью Билли Шоу озродил «Charlie Parker Quintet». В свой квинтет он пригласил барабанщика Макса Роуча и олодого трубача Майлса Девиса. Ансамбль записал несколько пластинок для фирм «Dial» и «Savoy». В творческом отношении это был, пожалуй, самый удачный год Паркера. В 1948 году, согласно анкете журнала «Метроном», Паркер оказался самым популярным музыкантом. Однако его характер становился все несноснее. В один из вечеров того же года от Паркера ушли Макс Роуч и Майлс Девис, не выдержавшие его высокомерия и безответственности.

Оррин Кипньоз пишет: «Нет сомнений в том, что Паркер был измученным и одиноким человеком. Часто он бодрствовал целые ночи, проводя их в бездельных поездках в надземке. Как у музыканта на сцене, у него никогда не было способности „продавать“ самого себя или свою музыку. Он просто играл».

В 1950 году он сделал запись с большими струнными оркестрами — «Берд» в Нью-Йорке. Это стало единственным крупным финансовым успехом, который Паркер имел в своей жизни.

Паркер никогда не был доволен собой, никогда не знал, что ответить на вопрос: какая из его пластинок самая лучшая? А на вопрос о его любимых музыкантах лишь на третьем месте поставил Дюка Эллингтона. Перед ним были Брамс и Шенберг, а за ним шли Хиндемит и Стравинский. Но больше всех музыкантов он любил персидского поэта Омара Хайяма.

При всем этом Чарли Паркер пил все больше и больше в безнадежной попытке воздержаться от наркотиков и уйти от ужаса трезвой действительности.

Между тем вряд ли где-нибудь в мире был тогда такой джазовый музыкант, который в той или иной мере не находился бы под влиянием Берда.

Это влияние проникло даже в танцевальную музыку, но сам Паркер играл лишь от случая к случаю.

В конце своей жизни он совсем прекратил борьбу. В 1954 году он послал своей бывшей жене Дорис стихотворение — нечто вроде своего кредо: «Слушай слова, а не доктрины. Слушай проповедь, а не теории! Смерть — крайне важное дело. Но мой огонь неугасим».

12 марта 1955 года Паркер умер, сидя перед телевизором. Музыкальный комментатор Джазбо Коллинс «открывает» альбом мемориальных пластинок, в котором представляет широкой общественности труд всей жизни Паркера в систематическом порядке следующими словами: «Я не верю, чтобы во всей истории джаза был больше признанным и меньше понятным какой-либо другой музыкант, кроме него».

ДЭЙВ БРУБЕК
/1920/

В джазе прошли времена неграмотных негритянских самоучек, которые не знали нотной грамоты и полагались в основном на свой слух и джазовое чутье. Подошла очередь джазмена — образованного музыканта, искушенного всеми премудростями европейской классической и современной музыки. Одним из таких музыкантов и стал Дэйв Брубек.

Известный советский исследователь джаза А. Баташев писал: «Сейчас совершенно ясно, что Брубек был… провозвестником в джазе новых идей, первым, с кого началась история джаза как интернационального по сути искусства. Он первым взорвал ритмические стереотипы, ввел пятидоль-ные, семипольные и девятидольные (при этом необыкновенно свингующие) метры, широко стал пользоваться полиритмией и полиметрией, а также полифонией и политональностью. Он первым ввел в джаз модальные, ладовые принципы импровизации и тем самым навел ранние мосты от прежнего джаза к другим музыкальным культурам Европы и Азии, в том числе и к музыке славянских народов».

Дэвид Уоррен Брубек родился в 1920 году в известной музыкальной семье. Его мать была пианисткой. Старший брат — Генри получил известность как педагог музыки. Средний — Говард — сумел занять заметное место в мире симфонической музыки, стал автором оркестровых, камерных, хоровых и фортепианных произведений, отмеченных оригинальностью мысли и формы. Однако именно Дэйв — младший брат получил наибольшую известность. Он уже с четырех лет начал играть на фортепиано, а с девяти — еще и на виолончели.

Круг профессиональных интересов Брубека с самого начала был очень широк. Сильнейшие впечатления были связаны в молодые годы, как сам он позже признавался, с творчеством Прокофьева и Шостаковича. Его пристальное внимание привлекала французская музыка предвоенной поры, с ее тягой к экспериментам.

В возрасте 21 года Брубек поступает на музыкальный факультет Тихоокеанского колледжа. Учебу прервала война, однако военные власти разрешили Брубеку продолжить занятия у Арнольда Шенберга. Дэйв тем не менее успел побыть руководителем военного оркестра в Европе и поработать там как аранжировщик и пианист.

Сразу после возвращения домой Дэйв продолжил занятия с выдающимися музыкантами, жившими тогда в Калифорнии. «Мийо был первым „академическим“ музыкантом, использовавшим язык джаза, — рассказывал он. — Потому-то его личность и оказалась столь привлекательной. В 1946 году, сразу после армии, мы с Биллом Смитом записались на курс композиции — Мийо его вел тогда в Мидлз-колледже, в Окленде, а Говард был у него ассистентом. Первое, что сказал маэстро, войдя в класс, было: „Желающие изучать джаз поднимите руки“. А потом: „Те, кто собирается изучать искусство фуги, контрапункта и композиции, не хотите ли написать что-либо для ваших коллег — джазовых музыкантов?“ Вот с этого и началась наша группа. А с Шенбергом у меня ничего не вышло. Я взял у него только два урока.

Для меня он оказался слишком строгим педагогом: требовал, чтобы композиции создавались с точным соблюдением всех правил. Мийо тоже был крайне строг, когда объяснял и проверял, хорошо ли мы его поняли. Контрапункт он преподавал „по Баху“, очень любил Мендельсона, и нужно было скрупулезно следовать за ним, но когда дело доходило до композиции, он предоставлял нам абсолютную свободу. А таким и должен быть джаз».

Именно в ту пору окончательно определилось направление будущих исканий Дэйва Брубека, целью которых стал именно этот «свободный джаз». Первым шагом на этом пути было

создание экспериментального октета, составленного из его коллег-студентов. А в 1949 году он начинает играть в трио, к которому со временем подключается Пол Дезмонд — один из лучших альт-саксофонистов мира, автор популярнейшей пьесы «Take Five». Удивительное слияние двух выдающихся музыкантов, чувствовавших малейшие повороты в ведении мелодической линии при совместной импровизации, а в квартете Брубека часто использовались полифонические приемы, всегда поражало слушателей.

Сила квартета была в новых музыкальных идеях. «Сама атмосфера брубековских концертов была необычной, — пишет А.Е. Петров, — после горячей, экспрессивной музыки бопа с ее взрывчатой, нервной фразировкой и стремительными ритмами Брубек предлагал известное охлаждение и упорядочение структур. Он привнес в джаз полифонию и другие элементы классического мышления».

Эта «классичность» сказывалась также в том, что Брубек играл некоторые эпизоды и вовсе без свинга, то есть без специфической для джаза упругости.

В свое время это вызвало бурную полемику: многие музыканты считали его недостаточно «джазовым» пианистом. Вот две прямо противоположные оценки: «Он просто не умеет свинговать!» (Майлс Дэвис). «Мне нравится Брубек. Он дошел до такого совершенства, до которого я смог бы добраться, лишь приложив все мыслимые и немыслимые усилия» (Чарли Паркер).

Как бы там ни было, в середине 1950-х годов этот квартет стал законодателем мод в американском импровизационном джазе. Стиль его, получивший название «кул», все более широко распространяется.

У Брубека появляются единомышленники, последователи и подражатели. Во второй половине 1950-х слава его выходит за пределы узкого круга поклонников джаза в Америке благодаря гастролям по всему миру и десяткам записей. Знаменательным событием становятся концерты, в ко-тбрых впервые исполняются сочинения Говарда Брубека. В 1956 году в Сан-Диего состоялось первое исполнение «Диалогов» для джаз-комбо и симфонического оркестра, позднее записанных Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Леонарда Бернстайна и прозвучавших также в знаменитом нью-йоркском Карнеги-холле.

Одним из первых Брубек принял участие в создании «сплавов» джаза и симфонической музыки, исполнив в 1959 году произведение своего брата Говарда «Диалоги для джаз-ансамбля и симфонического оркестра». В 1961 году он написал балет «Джазовые пуанты».

Другой приметой брубековского мышления становится интерес к неамериканским культурам — европейским, азиатским, африканским: «Я пишу музыку в основном под влиянием визуальных ощущений. Альбом „Джазовые впечатления от Японии“ был написан за неделю пребыванияв этой стране. Я чувствовал вздохи и страдания большого города, видел Фудзияму, наблюдал за японцами, как художник наблюдает за натурой… На втором месте у меня слуховые ассоциации. Как-то в Стамбуле я услышал на улице ритм. Потом на этот ритм написал свою композицию…»

Вплоть до 1967 года Квартет Дэйва Брубека оставался одним из самых популярных джазовых коллективов мира. Наряду с самим Брубеком и Полом Дезмондом в его состав входили ударник Джо Морелло и контрабасист Джин Райт. Вместе они объездили США, выступали в Европе, сделали десятки записей, увековечив многие создания Брубека, в том числе такие, как «Неквадратный танец», «Голубое рондо в турецком стиле» и многие другие…

Ю. Чугунов пишет: «Брубек — экспериментатор и новатор. Музыка его не укладывается в традиционные схемы. Ее наиболее ценное качество, на мой взгляд, — это удивительное сочетание музыкального интеллекта, за которым стоит прочная база европейской музыкальной культуры и вдохновенной джазовой импровизации, пронизывающей любое его исполнение от

начала и до конца. По мнению самого Брубека, импровизация в джазе является источником и причиной сосуществования его с камерно-симфонической музыкой.

Джаз снова вызвал к жизни забытое искусство импровизации и оказался силой, оживившей классику благодаря своей стихийности и близости к человеческим переживаниям. Брубек имеет в виду сплав элементов классической и современной академической музыки с джазом; наиболее ярко выразилась эта тенденция в джазовых стилях „кул“ и „третье течение“ (позже — „фьюжн“). Он считает, что первыми музыкантами, пытавшимися слить воедино западноевропейскую музыку с музыкой американских негров, были первые новоорлеанские джазмены.

С этого момента (то есть с начала века) джазовый музыкант открыл для себя сокровищницу классической музыки. И если бы ее не использовали, то нынешний джаз был бы очень убогим и ограниченным, просто превратился бы в музейный экспонат, хотя и весьма симпатичный (таковым фактически оказался сегодняшний диксиленд). Брубек одним из первых в джазе начинает создавать композиции в нечетных размерах: 3/4, 5/4, 7/4, 9/8, 11/8 и так далее, с переменными размерами, открыв тем самым путь к полиритмическим экспериментам в джазе. Сразу приходит на память популярный вальс Черчилля „Настанет день, мой принц придет“, сыгранный квартетом Брубека полиметрически — с одновременным сочетанием тактовых размеров 3/4 и 4/4, когда Брубек играет на 4/4, а ритм-группа на 3/4.

После ритмических экспериментов Брубека джазмены перестали бояться нечетных размеров. Эпоха глобального господства четырехдольности в джазе сдала свои позиции, хотя следует признать, что четырехдольный размер продолжает оставаться основным в джазе».

В конце 1960-х он создал новый ансамбль, получивший имя «Два поколения Брубеков»; в него вошли три сына музыканта — пианист-композитор Дариус, руководитель рок-ансамбля Крис и ударник Дэнни. Вскоре журнал «Тайм» назвал и этот коллектив «самым популярным в стране». Сам же глава семьи стал все больше времени посвящать композиции. Он написал оратории «Свет в пустыне», «Врата правосудия», «Мир миру», музыку для нескольких спектаклей и кинофильмов. Но позже выяснилось, что отход от активного музицирования был временным, и с 1982 года Брубек снова на эстраде — на сей раз с новым квартетом. Именно с ним он и посетил в 1987 году нашу страну. И советские слушатели своей реакцией подтвердили, что искусство Брубека не устарело, сохранило свою жизненность, безграничную фантазию, неотразимое обаяние.

А.Е. Петров рассказывает об этих концертах: «Конечно, осталось великолепное брубековское туше, фразировка, владение педалью, удивительная „оркестральность“ клавиатуры — вот словно бы соло валторны, вот группа саксофонистов, вот труба… Но в целом звучание стало более „классическим“ — особенно это было заметно на одном из ленинградских концертов. Утром Брубек посетил Ленинградскую филармонию и помузицировал на ее сцене перед пустым залом. Вечером все его импровизации были насыщены отзвуками этого утреннего впечатления — соло звучали „в красках“ Рахманинова, Шопена, Чайковского».

В своей «Джазовой энциклопедии» известный исследователь джаза Леонард Фезер писал о чрезвычайной гармонической сложности музыки Брубека, ее полифонии, полиритмии и политональности. Сейчас Брубек играет заметно проще. Многое из того, что мы услышали, воспринималось как инструментальные «песни без слов» — легкие, мечтательные, почти вокальные; импровизационной разработки было мало, все время выделялась и подчеркивалась именно мелодия. «Поздний» Брубек обрел античную ясность духа. Вместо живописца «бурь эпохи» мы увидели мудрого лирика, человека, о котором можно сказать: «Для него все познаваемое — музыкально!» И в преклонном возрасте музыкант остался верен своим принципам, которые он формулирует так: «Очень хорошее определение — современная музыка. Она должна быть просто продолжением вас самих. И нравиться вам — вот что самое главное.

Если она нравится и другим — еще лучше, тогда это уже коммуникация, общение. Очень важно делиться с кем-то своими чувствами, сильными эмоциями. Ненавистью, гневом, но еще лучше — любовью. Лишь бы вы что-то сильно чувствовали, и если вы артист, это всегда удается так или иначе передать. Одним нравится веселье, другим грусть, но в любом случае мы имеем дело с человеческими эмоциями. Их-то художник и должен выражать, будь он живописец, писатель или музыкант».

ДЖОН КОЛТРЭЙН
/1926-1967/

Влияние на музыкантов джаза Колтрэйн оказал огромное. Под его воздействием сформировалось целое поколение исполнителей, причем не только в джазе, но и в рок-музыке. Но Колтрэйн был больше, чем просто музыкант. Один из музыкальных критиков, Фрэнк Кофски, в 1964 году вполне серьезно предложил выдвинуть его кандидатуру на должность вице-президента США. Другой критик, Иоахим Берендт, утверждал, что Колтрэйн излучает «высшую силу любви».

Джон Колтрэйн родился в Гамлете в штате Северная Каролина в 1926 году. Вырос мальчик в другом городе этого штата — Хай-Пойнте. Отец управлял пошивочной мастерской. Отец Колтрэйна, как пишет Дж. Томас, был «общительным человеком, слыл в округе отличным семьянином и гостеприимным хозяином, а дед с отцовской стороны пользовался уважением всей негритянской общины. Отец и мать любили музыку. Несомненно, жизнь этой семьи была благополучной и, возможно, счастливой». Жили Колтрэйны в двухэтажном особняке в «приличном» черном квартале.

Другой биограф Колтрэйна, Катберг Симпкинс, сообщает, что в детстве Джон был «спокойным, вдумчивым мальчиком». Он хорошо учился в школе, и его жизнь в то время не слишком отличалась от жизни любого другого ребенка из провинциального городка в условиях сегрегации. Ничем особенным Джон не выделялся среди сверстников.

Когда Джону исполнилось двенадцать лет, умер его отец. Чтобы прокормить семью, мать после начала войны, в 1941 году, уехала в Филадельфию. Работая на военном заводе, она посылала деньги в Хай-Пойнте.

Тогда Джон уже играл в приходском и школьном оркестрах. Он начал занятия музыкой с альтгорна — оркестрового инструмента, аналогичного валторне. Первыми примерами для подражания у Джона были Джон Ходжес и Лестер Янг. Осенью 1943 года Колтрэйн начал совершенствоваться в игре на альт-саксофоне в «Ornstein Scool of Music», небольшой частной консерватории с хорошей репутацией. По словам его учителя, Колтрэйн был дисциплинированным и прилежным студентом. Он проучился в этой консерватории год, совмещая учебу с работой на сахарном заводе.

В 1945 году Джона призвали во флот и послали на Гавайские острова. Колтрэйн играл в военно-морском оркестре в основном на кларнете.

Демобилизовавшись, Джон вернулся в Филадельфию. Он возобновил занятия в консерватории. Играл на саксофоне Колтрэйн и с оркестрами «ритм-энд-блюз», с успехом исполняющими популярную негритянскую музыку.

В оркестре Винсона, по случаю, Джон перешел на тенор-саксофон. Несмотря на то что поначалу он играл на этом инструменте с большой неохотой, постепенно Колтрэйн стал отдавать ему предпочтение перед другими.

В 1949 году Колтрэйн играл в большом оркестре Диззи Гиллеспи. Показательно, что, когда из-за финансовых трудностей оркестр сократился до маленького ансамбля, Диззи оставил в нем Колтрэйна. Они выступали с Гиллеспи вместе до 1951 года, когда Джон вернулся в Филадельфию. Его мать купила там дом, и он поселился вместе с нею.

В Филадельфии Колтрэйн поступил в частную консерваторию — «Granoff Scool of Music». Здесь он занимался по классу саксофона. Кроме того, он изучал теорию музыки у Денниса Сэндоула. Последний увлекался запутанными концепциями битональности и ладовых звукорядов, предоставлявших неограниченные возможности для композиции и импровизации.

В 1952 году Колтрэйн стал работать с альт-саксофонистом в оркестре Эрла Бостика, игравшим в стилях свинг и ритм-энд-блюз. Руководителя оркестра отличала безупречная техника, особенно в верхнем регистре, и Колтрэйн многому у него научился. Затем он перешел в оркестр Джонни Ходжеса. Колтрэйну снова посчастливилось играть с крупнейшим саксофонистом.

В 1954 году Колтрэйн встретил Хуаниту Граббз, которую близкие звали просто Найму. Ей он позднее посвятил одну из своих композиций. Джон и Найма поженились в октябре 1955 года. В том же году произошло еще одно важное событие — Колтрэйн получил приглашение от Майлса Дэ-виса, который и вывел его на магистральное направление джаза.

«В основном Колтрэйн играл в стиле хард-боп, — отмечает Д. Колли-ер. — Как и многие саксофонисты его поколения, он воспитывался на игре Хокинса, и в то же время он был современником Паркера, поэтому его игра поначалу сочетала приметы обоих стилей. Позднее он не хотел и не стал играть в той текучей манере, которая отличала Хокинса, Паркера и их последователей, предпочитая отрывистый, резкий стиль, усвоенный им не без влияния Сонни Роллинса. В результате его мелодическая линия распадалась на кусочки, изобиловала непривычными, извилистыми фигурациями, которые, казалось, рождались спонтанно».

Выступая с Дэвисом в составе самого популярного джазового ансамбля тех лет, Колтрэйн обратил на себя внимание публики. К сожалению, из-за эмоциональных срывов через два года он ушел из ансамбля по просьбе Дэвиса.

Колтрэйн возвращается в Филадельфию и ждет интересных предложений. Телониус Монк приглашает его как тенор-саксофониста в клуб «Five Slot» в свой ансамбль. Они выступали вместе несколько месяцев.

«Работа с Монком дала мне возможность быть рядом с архитектором музыки высочайшего ранга, — говорил Колтрэйн. — Я беседовал с Монком о музыке, он отвечал на мои вопросы, играл на фортепиано. Он предоставил мне такую творческую свободу, которой у меня раньше никогда не было».

Манера Колтрэйна разительно отличалась от монковской: полная серьезность и стремление втиснуть в каждый такт как можно больше звуков. Но было и то, что сближало — пристрастие к нарушениям симметрии. Оба любили изломанные, угловатые линии, употребляли метрически необычные фигуры, исполненные в отрыве от граунд-бита.

Музыкант здесь демонстрирует стиль, получивший название стиля звуковых пластов.

Термин означает, что звуки извлекаются столь стремительно, что их нельзя услышать в отдельности, а только в составе сплошной звуковой линии. Колтрэйн играл не столь произвольно, как это может показаться по звучанию.

«Мы знаем, — пишет Д. Коллиер, — что начиная с 20-х годов в джазе уточнялась и совершенствовалась система аккордов. В тот период Колтрэйн довел ее до высшей степени сложности.»

Как представитель второго поколения боперов, он, конечно, владел новым гармоническим языком, разработанным пионерами бопа. Занятия с Деннисом Сэндоулом обогатили его знания гармонии, и в середине 50-х годов он был просто охвачен страстью к экспериментам, обнаружив, что любой аккорд можно заменить двумя-тремя другими. Этим приемом часто пользуются пианисты, чтобы обогатить гармоническую линию. Колтрэйн разработал систему, которая позволяла вместо одного аккорда, предусмотренного стандартной гармонией, брать четыре.

Естественно, для того, чтобы мелодическая линия вписывалась в рамки гармонии, ему приходилось играть с неимоверной скоростью. По его собственному признанию, этот метод вынуждал иногда исполнять нечетное количество звуков в сочетании с четным количеством

долей в такте. Таким образом он уходил от основной метрической пульсации.

Подобный прием он стал использовать еще во время работы с Майлсом Дэвисом.

Иногда ему приходилось играть со скоростью, приближающейся к тысяче звуков в минуту, — это не препятствие для пианиста-исполнителя классической музыки, но в джазе встречается крайне редко.

Выступление в «Five Slot» с Монком сделали Колтрэйна влиятельной фигурой в джазе, равной, к примеру, Сонни Роллинсу. Когда последний покинул Майлса Дэвиса, Колтрэйн оказался единственно возможным кандидатом на его место. Осенью 1957 года он снова оказался в квинтете Дэвиса.

Несколько ранее Колтрэйн уже подписал контракт с фирмой «Prestig». Вскоре он заключает соглашения и с рядом других компаний грамзаписи. В 1960 году, после концертного турне с Дэвисом по Европе, Колтрэйн покидает его. В последующие годы он создает несколько разных вариантов собственных ансамблей.

Стиль Колтрэйна складывался довольно медленно, и нетрудно проследить его развитие во всех деталях. Критики разделяют его творчество на несколько периодов. Наиболее очевидны четыре ранний период в стиле хард-боп, период стиля звуковых пластов, период модального (ладового) джаза и последние годы жизни, когда он играет свободный джаз. Конечно, подобная классификация в большой степени условна. Ведь осваивая новые приемы, Колтрэйн не забывал старые и все время неустанно обогащал свой творческий арсенал.

А разве можно забыть, что Колтрэйн был замечательным исполнителем баллад в духе Стэна Гетца. Музыкант и не скрывал, что подражает Гетцу. На протяжении всей своей жизни он продолжал импровизировать в этом стиле.

В конце 1959 года вышла «Giant Steps» — первая самостоятельная пластинка Колтрэйна. Диск содержит только авторские композиции, созданные согласно музыкальным принципам Колтрэйна. Особый отклик вызвала у слушателей пьеса, давшая название всему альбому, казавшаяся в то время на редкость смелым новшеством.

«В это время возникает интерес Колтрэйна к восточной музыке, в которой широко используются специфические лады, — пишет Коллиер. Он участвовал в записи долгоиграющей пластинки „Kind of blue“ Дэвиса, которая представляет собой первый опыт применения модальной системы. Большинство музыкантов воспринимает модальную систему как способ выбраться из паутины сложных аккордов и как возможность в большей степени сконцентрироваться вокруг мелодии.

Но Колтрэйн стремится к поиску новых путей. Освоив модальный принцип, он хотел найти вые способы его использования.

Так он пришел к политональности, которая уже давно использовалась в европейской симфонической музыке. Упрощенно говоря, политональность — это одновременное использование двух тональностей. Например исполнение мелодии в тональности соль минор на фоне аккомпанемент в тональности си-бемоль мажор. Политональность Колтрэйна родилась на основе перехода от одного лада к другому.

Именно Колтрэйн разработал принцип джазовой политональности внедрил его в практику. Композиторы часто его используют, и это в определенной мере усложняет восприятие музыки».

Пьеса «My Favorite Things» из мюзикла Р. Роджерса «Звуки музыки» это первая запись Колтрэйна, играющего на сопрано-саксофоне, который звучит у него так вкрадчиво и нежно. Понятно, что этот диск конца 1960 года стал бестселлером.

Успех приносит музыканту положение самого выдающегося музыканта в джазе. Творческая эволюция Колтрэйна неизбежно приводит его к свободному джазу. Он не мог обойти своим вниманием авангардистское течение Композиция «The Invisible» — это первая попытка сыграть

фри-джаз. Годом позже последовала вторая и более серьезная попытка — диск «Impressions» записи 1961 года. Правда, он вышел в свет лишь два года спустя. Композиция «Impression», давшая название альбому, представляет собой ладовую пьесу, построенную на простых звукорядах, возможности которых Колтрэйн раскрывает в серии коротких, обрубленных, угловатых фигур. Так музыкант громко заявляет о своем прорыве в стихию свободного джаза.

Но Колтрэйн продолжает записывать также баллады и работать над ладовыми формами. Запись, принесшая ему широкую известность у публики, «A love Supreme», не имела ничего общего с фри-джазом. Композиция построена на простой фигурации из четырех звуков и состоит из многократного повторения этой фигуры, чередующегося с импровизациями, главным образом Колтрэйна, на ладовой основе. Пульсация ритма постоянна, а сама пьеса, занимающая обе стороны долгоиграющей пластинки, делится примерно на четыре равные части, каждая из которых исполняется в своем ритме.

Весной 1967 года стало очевидно, что здоровье Колтрэйна пошатнулось. Жена заставила его обратиться к врачу, но после первых обследований музыкант выписался из больницы и вернулся домой.

В середине июня 1967 года он снова попал в больницу, где через месяц скончался.

Колтрэйн всегда стремился воспринимать окружающий мир так, как чувствовал его. Его музыка была не чем-то живущим вне его, а способом выражения его человеческой сущности.

МАЙЛС ДЕВИС
/1926-1991/

Майлс Девис, несомненно, личность незаурядная, сильная. С середины 1950-х годов до середины 1970-х он оставался ведущей фигурой джаза.

Каждый раз, когда новые течения в музыке грозили отодвинуть его в тень, он неизменно изыскивал способы удержаться на авансцене, переходя от одного направления к другому и оставляя за собой множество последователей и даже целые небольшие школы.

Майлс Девис родился в 1926 году в Альтоне в штате Иллинойс. Он вырос в довольно состоятельной семье и потому, в отличие от большинства джазменов-негров, провел юные годы, не зная нужды. Вскоре после рождения сына его отец, зубной врач, переехал с семьей в Сент-Луис.

Здесь Майлс начал играть в школьном оркестре, стал брать частные уроки у одного из местных трубачей. В 15 лет он зарабатывал игрой на трубе 125 баксов в неделю, ездил на отцовской машине и имел десять костюмов.

В шестнадцать лет Майлс играл с местным ансамблем «Blue Devils» и слушал эксперименты боперов. Когда в 1944 году в Сент-Луис приехал оркестр Экстайна, Девис попросил Экстайна разрешить ему сыграть с оркестром.

«Он не раз приходил с просьбой разрешить ему поиграть с оркестром. Я соглашался, щадя его самолюбие: Майлс был просто ужасен, его труба звучала отвратительно, тогда он вообще не умел играть», — рассказывал Экстайн.

Окончив школу в 1945 году, Девис, несмотря на возражения родителей, поехал в Нью-Йорк, задавшись целью стать музыкантом. Родители хотели, чтобы Майлс учился в колледже. В результате нашли компромиссное решение: Майлс поступил в музыкальный колледж «Джульярд».

Там в Нью-Йорке Майлс познакомился с Паркером и сошелся с ним. Как ему это удалось — никто не ведает. Паркер говорил ему: «Не бойся, просто играй — куда несет тебя мысль, туда и двигай. Вот блюз — ты же не учишься играть его, ты просто играешь. Если ты слышишь ноты, ты можешь и сыграть их».

Девис стал выступать с Паркером и записался с ним на первых пластинках бопа. Играл он также с Бенни Картером и в оркестре Экстайна, заняв место Фэтса Навarро. Затем в 1947 году Паркер пригласил его в свой ансамбль, и за полтора года Девис постепенно вырос в опытного исполнителя.

В 1949 году после разрыва с Паркером Девис переходит в оркестр Тор-нхилла. Вскоре он становится его руководителем. Майлс выступает в роли лидера и основного солиста. Пластинки ансамбля, ознаменовавшие собой рождение кул-джаза, укрепили репутацию Девиса в музыкальном мире.

Хотя музыкант, безусловно, соответствовал общему уровню ансамбля, но как ведущий солист был не на высоте. Он был далек от того, чтобы считаться первоклассным трубачом. Но уже тогда Майлс стал разрабатывать свой лаконичный стиль, который потом принес ему успех. Например, его соло в пьесе «Venus de Milo» звучит более естественно и просто, чем если бы его сыграли Гиллеспи или Навarро.

Общение с Паркером не прошло даром: героин входит и в жизнь Девиса. В 1951 году он впервые начинает осознавать собственную зависимость от наркотика, чем очень тяготится. В 1954 году Девис самостоятельно и жестко бросает наркотик и начинает с характерной для него целеустремленностью создавать различные небольшие ансамбли, главным образом квинтеты.

«Музыканты в его группах часто менялись, — пишет Коллиер, — некоторые пластинки Девис записал с исполнителями, специально собранными для этой цели. Но лицо всех его ансамблей определял новый стиль исполнения, который Майлс создавал после выхода пластинок кул-джаза. Этот стиль разительно контрастировал с экспрессивной, бравурной манерой Гиллеспи и его школы. Там, где Гиллеспи выплескивал каскады звуков, Майлс играл лишь несколько тонов, объединенных в короткие фразы. Он заполнял паузами (иногда длящимися до полутора тактов) даже медленные пьесы, а иногда брал звуки столь же большой длительности.

Если труба Гиллеспи славилась ясным, чистым звучанием, то Девис предпочитал мягкий тембр, часто использовал сурдину или играл еле слышно, приближаясь раструбом вплотную к микрофону, использовал дёрти-тоны и нисходящее на полтона глиссандо, придававшее тембру несколько гнусавый оттенок. Если у Гиллеспи был мощный высокий регистр, к которому он часто прибегал, то Девис, как правило, играл в среднем регистре, иногда подолгу оставаясь в пределах одной октавы. Там, где Гиллеспи и другие боперы исполняли длинные, текучие фразы, иногда продолжительностью в десять-одиннадцать тактов, Девис предпочитал обрубленные, лаконичные фигуры, накладывая их на граунд-бит. Казалось, он кладет на музыкальное полотно лишь отдельные мазки, не вырисовывая тщательно всех деталей».

Создание этого скупого стиля и стало главным вкладом Девиса в джаз, ведь в то время в джазе доминировали инструменталисты, которые любили стремительные темпы и обрушивали на слушателей настоящие звуковые бури.

«Все черты стиля Девиса наглядно представлены в композиции „Walkin'“, записанной в апреле 1954 года, которая тогда, впрочем, произвела не слишком большое впечатление на музыкантов и публику, — отмечает Коллиер. — Стиль Девиса уже можно считать зрелым: все заимствованные приемы и элементы, соединенные в одно целое, образовали уникальную творческую концепцию. Для слушателей его лаконизм был гораздо доступнее по сравнению с экспериментами композиторов или замысловатыми узорами Паркера. Настроение сдержанной нежности, запечатленное в его музыке, пришлось по вкусу молодежи, которую тогда называли „молчаливым поколением“. После „Walkin'“ и других записей, сделанных позднее, Майлс стал образцом для всех молодых трубачей».

В 1955 году в ансамбле Девиса закрепился более или менее постоянный состав: контрабасист Пол Чемберс, пианист Ред Гарланд, экспрессивный, завоевавший восхищение многих музыкантов барабанщик Фил-ли Джо Джонс и — игравшие в разное время — саксофонисты Сонни Роллинс, Джон Колтрейн и Кеннонболл Эддерли. Ансамбль сделал много записей, при этом стиль Девиса становился все более лаконичным и скупым.

Музыканты квинтета были подобраны таким образом, чтобы выразительно подчеркивать сдержанный стиль Девиса. Квинтет выступил на Нью-портском джазовом фестивале в 1955 году и имел грандиозный успех.

Способность распределять звуки неожиданным образом — сильная сторона творчества Девиса. С этой точки зрения особым мастерством отличается исполнение пьесы «Milestones», записанной фирмой «Columbia» в 1958 году.

Как пишет Коллиер: «В пятидесятые годы многие музыканты уже признавали, что аккорды стали не помогать исполнению, а сковывать его. Познакомившись с системой ладов, джазмены открыли для себя простейшую основу для импровизации — необходимо только более или менее придерживаться лада на протяжении восьми или шестнадцати тактов.

Для Девиса, целенаправленно стремившегося к простоте, это было ценной находкой. Хотя он и не первый применил на практике ладовую систему, но именно он доказал ее плодотворность. В пьесе „Milestones“ главная тема исполняется в одном ладу, а контрастная

тема (бридж) — в другом. Успех этой композиции подтолкнул Девиса работать и дальше в том же направлении. В 1959 году он и ансамбль, включавший Джона Кол-трейна и Билла Эванса, записали долгоиграющую пластинку „Kind of Blue“. Все пьесы на пластинке построены на основе различных звукорядов, предложенных Майлсом. Музыканты играют лаконично, сосредоточенно и даже меланхолично, что соответствует названию альбома. Пластинка была встречена с большим вниманием, она оказала серьезное влияние на музыкантов и до сих пор считается важной вехой в развитии джаз-рока».

Но в джазе происходили и другие не менее важные перемены. Все больше заявляло о себе новое течение — так называемый фри-джаз. На Майлса большое впечатление произвел «Аранхуэсский концерт» для гитары с оркестром Хоакино Родриго, и он попросил Гила Эванса написать что-нибудь подобное и для него. В результате появились «Sketches of Spain». Пьеса имела большой коммерческий успех, но ее трудно назвать джазом. В последующие годы Девис никак не мог нащупать свою линию. Состав его ансамбля постоянно менялся, все, что касалось музыки, было крайне неопределенно.

В середине 1960-х годов рок-музыка превратилась в нечто большее, чем музыкальное течение. В наиболее важных записях, сделанных в этот период — альбомах «Nefertiti» (1967) и «Filles de Kilimanjaro» (1968), — Майлс явно пытается заигрывать с рок-музыкой. Но пластинки имели весьма скромный коммерческий успех, и Девис почувствовал, что теряет свои позиции пионера в поисках новых музыкальных форм.

Девис продолжает поиски и в 1970 году записывает новый альбом «Bitches Brew». В нем он отдает дань рок-музыке и использует полный набор электроинструментов. Цель была достигнута: за первый год было продано полмиллиона пластинок, и Майлс стал звездой нового музыкального направления, получившего название джаз-рок, а несколько позднее — музыки фьюжн.

«По-роковому зазвучали ударные, гитары, клавишные, — отмечает А.Е. Петров. — Но сам Девис оставался прежним — если бы можно было вычленить тембр его трубы из электронного окружения, оказалось бы, что ее фразы звучат в точности так, как и тридцать лет назад. Прежним остался и мир девисовских музыкальных образов: самоуглубление, мечта о будущем как о царстве человеческого братства, и в то же время горечь, гнев, ирония, протест против насилия и несправедливости. Социальные и расовые мотивы всегда были присущи творчеству Девиса. В 80-е годы они с особенной силой проявились в его новых работах.

Достаточно назвать альбом „Вы арестованы“, в котором Майлс опирается на темброритмы сегодняшнего большого города, в частности на интонацию брейкданса. Многозначителен финал пластинки: проникновенная тема колокольчиков, на фоне которой слышны голоса играющей детворы… Звон колоколов, аккорды органа… Эта пьеса-предупреждение носит многозначительное название „И никого не осталось“».

Между 1975 и 1981 годами Девис не дал ни одного концерта, выходили лишь пластинки со старыми записями. После того как он отказался платить «отступные», рэкетиры выпустили по его машине очередь. Майлс был ранен в бедро и долго болел. Казалось, карьера великого трубача завершена.

Но в начале 1980-х он появляется в свете софитов снова. Теперь в его музыке превалирует жесткое, электрическое звучание. С ним сотрудничают новые молодые музыканты. Альбом «Decoy» становится лучшим диском 1984 года по опросу самого популярного журнала «Down Beat». Его альбомы становятся все более интересными. Девис играет поп-стандарты Синди Лаупер и Майкла Джексона, вводит в свои композиции рэперов.

Майлс очень хотел приехать в нашу страну. Переговоры о его приезде в Москву велись в течение ряда лет, причем инициатива исходила от самого Майлса. В одном из интервью 1986

года он, например, сказал: «Я всегда думал о поездке в СССР. Мои друзья-музыканты не раз говорили мне, насколько тепло их принимали в этой стране. Я тоже хотел бы показать там свою музыку…»

Увы, увидеть Россию музыканту так и не удалось. Он умер от воспаления легких 28 сентября 1991 года в Санта-Монике.

«Вообще музыка — это память, — говорил Девис. — Музыкальный талант наследуешь от родителей, позже начинает действовать как бы „банк памяти“. Когда играешь на трубе, то передаешь все, что пережил, что хранится в твоих воспоминаниях: музыку, которую когда-то слышал, воспоминания о людях, с которыми встречался. Даже какие-то краски, шумы, уличный гул… Весь этот опыт вдруг однажды всплывает и оказывает влияние на твою игру…

Я не хочу быть сегодня таким, каким был прежде. Надеюсь, что за все эти годы я продвинулся вперед — как в поисках нового звука, так и в форме своих композиций. Стравинский никогда не повторял своих прежних находок, постоянно шел вперед. Я хочу работать так, как Стравинский…»

ОРНЕТТ КОУЛМЕН
/1930/

Коулмен, один из родоначальников и главных представителей негритянской школы авангардного джаза. Он, несомненно, — одна из самых противоречивых фигур в джазе. Многие музыканты открыто отвергали его, некоторые демонстративно уходили со сцены при его появлении.

Орнетт Коулмен родился в 1930 году в Форт-Уорте, что в штате Техас. В детстве Орнетта окружали бедность и страдания — отец умер, когда мальчику исполнилось семь лет. И все-таки мать изыскала средства и купила ему альт-саксофон.

На уроки музыки, конечно, денег не было, и Коулмен стал учиться самостоятельно. Несмотря на недостаток времени, Коулмен довольно быстро освоил инструмент, чтобы играть с оркестрами в стиле ритм-энд-блюз в Форт-Уорте. Большую помощь Орнетту оказал двоюродный брат опытный саксофонист Джеймс Джордан. А сосед саксофонист Ред Коннорс давал ему слушать пластинки Паркера и других боперов.

Окончив школу, Коулмен стал разъезжать по городам с ансамблем варьете, играя тогда на тенор-саксофоне, но однажды (это случилось в городе Нетчесе) его выгнали за попытку заинтересовать других музыкантов джазом. Как сказал один из исполнителей владельцу варьете, Орнетт «старался превратить их в боперов».

В 1949 году Коулмен работал в оркестре Кларенса Сэмюэлса, игравшем в стиле итм-энд-блюз. Новая попытка научить музыкантов джазу снова закончилась неудачей.

Поселившись в Новом Орлеане, Орнетт подписал контракт с еще одним оркестром «ритм-энд-блюз», которым руководил его земляк, музыкант из Форт-Уорта по имени Пи Ви Крэйтон. Коулмен продолжал вставлять новые элементы в свои соло. Терпение Крэйтона вскоре лопнуло. Коулмена выгнали. Девять лет практически безвыездно, если не считать одной поездки в Форт-Уорт, Орнетт прожил в Лос-Анджелесе.

Музыкантам Лос-Анджелеса его игра также не нравилась. Многочисленные попытки Коулмена играть с разными оркестрами не увенчались успехом. Некоторые музыканты даже покидали свои места, когда он начинал солировать. Они утверждали, что он совершенно не знает гармонии и играет фальшиво. Не прибавлял симпатий Орнетту и его внешний вид. Он носил длинные волосы, бороду и странно одевался. Коулмена джазмены принимали за одного из тех, кто шокирует всех эксцентричной одеждой, исповедуя мистицизм, при этом считая себя гениальными музыкантом, а на самом деле не имеет понятия даже об элементарных основах музыки. Враждебность окружающих глубоко уязвляла его. «Они считали, что я не знаю гармонии и играю фальшиво, — говорил он, — но я уверен, что они не правы. В то же время мне самому казалось, что в моей игре было что-то не так. Я не знал, что именно».

В том, что музыкант в оркестре «ритм-энд-блюз» упорно исполняет нечто совершенно чуждое данному стилю, можно усмотреть либо сознательное отклонение от нормы, либо просто неведение. И спустя много лет, когда Коулмен стал видной фигурой в джазе, ему все еще не давалась нотная грамота. Поэтому логичным кажется вывод: в то время Орнетт не знал элементарных основ теории, которые были известны большинству импровизаторов-самоучек.

«Орнетта Коулмена в каком-то смысле можно считать мастером примитивизма, — пишет Коллиер. — Этот термин ничуть не принижает его творчество. Примитивист — это творческая личность, сформировавшаяся вне общей художественной традиции, разрабатывающая свой метод и свою манеру независимо от главной линии развития искусства. Известный французский художник Анри Руссо, картины которого знают многие, был примитивистом, но его полотна

хранятся в лучших музеях мира. И недостаточное знание Орнеттом Коулменом музыкальной теории никак не обедняет его творчество. Если Коулмен Хокинс знал вдоль и поперек все аккорды и мог с ходу назвать гармоническую функцию любого сыгранного им тона, то Орнетт Коулмен, как утверждают, признавался: „Я менее, чем кто-либо другой, знаю, что у меня получится, когда начинаю играть“».

Принимая во внимание необычность методов Коулмена, стоит ли удивляться отрицательному отношению к нему других джазменов. В тот период он перебивается случайными заработками. Положение стало еще сложнее, когда Орнетт женился и у него родился сын Денардо. Но к счастью, жена познакомила его с трубачом Доном Черри.

Игра Орнетта произвела на того большое впечатление. Начав совместную работу, они постепенно сплотили вокруг себя небольшую группу молодых музыкантов, беззаветно преданных джазу. В гараже одного из музыкантов осваивался импровизационный стиль Коулмена.

Однажды ансамбль пришел послушать контрабасист ансамбля «Modern Jazz Quartet» Перси Хит. «Я стал импровизировать с ним, — рассказывает Хит. — Все это звучало странно, но вместе с тем интересно и свежо. Не могу сказать, что я понимал эту музыку. Однако она волновала, а это качество необходимо в джазе. Парни тогда голодали, поверьте мне. А музыканты все еще уходили со сцены при появлении Орнетта».

Хит в свою очередь пригласил Джона Льюиса послушать игру Коулмена. Последний заинтересовался творческими исканиями музыканта. В 1959 году Коулмен поступает в школу джаза в городе Ленноксе (штат Массачусетс), благодаря протекции Льюиса — директора этой школы. Льюису, а также видным джазовым критикам Хентоффу и Мартину Уильямсу Коулмен обязан решающему прорыву.

В ноябре того же года был подписан контракт с фирмой «Atlantic», и вскоре вышли два альбома: «The Shape of Jazz to Come» и «Change of the Century». С этого времени Коулмен начал регулярно выступать с организованным им квартетом, в котором, кроме него и Черри, играли басист Ч. Хэйден (позднее его сменили С. Ла-Фаро и Дж. Харрисон), на ударных — Б. Хиггинс (затем Э. Блэкуэлл).

«Сначала немногие музыканты признавали творчество Коулмена и Черри либо делали вид, что понимают его, — отмечает Коллиер. — Некоторые откровенно выражали свое презрение: их раздражало то, что Коулмен играл на альт-саксофоне из пластика, а Дон Черри — на карманной трубе, размером в половину обычной, но с нормальным звучанием. Казалось, что они играют на игрушечных инструментах. Все музыканты вне зависимости от того, нравилась им эта музыка или нет, испытывали тревожное чувство. Они догадывались, что ей принадлежит будущее и что подобно тому, как когда-то Паркер и Гиллеспи затмили мастеров свинга, так и Орнетт Коулмен может отодвинуть их самих на задворки джазовой моды».

Прошло немного времени, и вот уже Коулмена с восторгом принимают в артистических и светских кругах Нью-Йорка. Вчера безвестный и более того — всеми презираемый, безработный музыкант становится «звездой». Теперь с ним стремились подружиться знаменитости, о нем писали журналы.

Игра Коулмена обратила на себя внимание необычным тембром звучания его инструмента, сочетанием совершенной исполнительской техники со стремлением к вокализации инструментальной мелодии. Не осталась незамеченной его необычная блюзовая окраска интонации при доминирующей роли свободной атональности и микротоновой хроматики, логичность и целенаправленность в разработке исходного тематического материала.

«Но если темы Коулмена зачастую мелодически сложнее, чем принято в джазе, — отмечает Коллиер, — то аккордовые последовательности, на которые опирается импровизация, — сама

простота. Многие из них заимствованы из обычной 32-тактовой формы и, как правило, построены на вариациях известных мелодий. Коулмен часто исполняет длинные эпизоды в первоклассной, энергичной джазовой манере, звучание его саксофона теплое и широкое, и, как ни странно, некоторые фразы напоминают Бенни Картера. Если бы он стал работать в более традиционном джазовом стиле, из него, несомненно, получился бы один из лучших исполнителей блюзов.

С гармонией дело обстояло иначе. Здесь царила полная свобода. Гармонию часто игнорировали, и исполнители были вольны вкрапливать инородные элементы — иногда просто крики или хриплые восклицания. Как уже отмечалось, игра Коулмена в целом опиралась на довольно ограниченную гармоническую схему. Исполнение базируется на ладовой основе и привычно для музыкантов того времени. Возмущение музыкантов вызывала ломаная, заостренная фразировка, использование фальцетных и утробных криков, а также метод, с помощью которого Коулмен, казалось, совершенно случайно складывал воедино фрагменты мелодии. Но, как только слух привыкает к крикам, фальцету, восклицаниям и сдавленному ворчанию, вы обнаруживаете, что Коулмен — удивительный импровизатор. Любой человек, способный оценить по достоинству творчество Паркера или Янга, сможет раскрыть для себя ранние композиции Коулмена».

В 1960 году Орнетт Коулмен выпустил одну из самых важных пластинок авангарда, называвшуюся «Free Jazz». Многих слушателей такого рода музыка поначалу ставила в тупик: они искали подспудные принципы, которыми руководствовались исполнители в выборе звуков. На самом деле никаких «подспудных принципов» не было. Все зависело от случая. «Мы выражали наши идеи и эмоции в том виде, в каком их смогла зафиксировать электроника», — объяснял Коулмен. Аккомпанирующим исполнителям полагалось слушать солиста, помогая ему фразами, в какой-то степени дополняющим его игру. При этом, похоже, им возбранялось играть такие фразы, которые могли бы предположить наличие аккордов или тональностей. Отношение к Коулмену было полярным: одни музыканты провозглашали его гением, другие считали мошенником. Тем временем свободный джаз, или «the new thing» («новинка»), как стали его называть музыканты, значительно укрепил свои позиции.

Фри-джаз исполнялся перед публикой, его записывали на пластинки, комментировали в музыкальных журналах, он привлекал многих молодых инструменталистов. В середине 1960-х годов целый ряд музыкантов освоил новый стиль.

В 1963–1964 годах Коулмен создал трио с участием Д. Изенсона (бас) и Ч. Моффета (ударные). С 1965 года музыкант неоднократно выезжал на гастроли в различные страны, с успехом выступал на европейских джазовых фестивалях.

В своем творчестве Коулмен продолжил развитие идей хот- и кул-джаза, способствовал сближению джазового искусства с современной европейской концертной музыкой. Он оказал влияние не только на молодых музыкантов-экспериментаторов, но и на некоторых ведущих представителей модерн-джаза.

Г. Шуллер провозгласил Коулмена самым ярким новатором современного джаза после Паркера.

АЛЕКСЕЙ СЕМЕНОВИЧ КОЗЛОВ /1935/

«Золотой саксофон России» — Алексей Семенович Козлов родился 13 октября 1935 года в Москве в музыкальной семье. Мать была теоретиком и преподавателем музыки. Прадед по материнской линии, П.И. Виноградов, был протоиереем и ключарем Успенского собора Московского Кремля.

Вот что говорит Козлов о начале своего джазового пути: «Я начал играть в 1957 году, в памятные дни Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Здесь я увидел много джазовых групп, впервые услышал игру великолепного английского саксофониста Джо Темперли. Я много' знал о джазе, но не думал, что когда-нибудь сам буду играть. Это казалось мне очень сложным, почти недоступным. И вот на фестивале молодые джазмены, мои сверстники, впервые показали мне, как держать саксофон, как на нем играть. Я начал с азов, увлекся, да так — что на всю жизнь. Я учился ощупью, не по учебникам (их не было в то время), а наживых примерах. Ориентировался прежде всего на наших саксофонистов — Гараняна, Зубова. Их опыт прибавил мне смелости. Но я понимал: то, что я делаю, — наивно. У многих из нас, молодых музыкантов, уровень тогда был невысок. Но зато энтузиазма — хоть отбавляй. Мы все так начинали».

Встречи советских музыкантов со своими иностранными коллегами на джазовом конкурсе Всемирного фестиваля молодежи и студентов оказали большое влияние на дальнейшее развитие джаза в нашей стране.

В 1961 году Козлов принимает участие в создании первого в СССР джазового кафе «Молодежное», где играет со своим квинтетом до 1966 года. В 1962 году этот ансамбль впервые представлял советский джаз на зарубежном фестивале «Джаз-джембори» в Варшаве. Козлов играл на саксофоне-баритоне. В программе советских джазменов впервые прозвучала пьеса «Господин Великий Новгород» А. Товмасяна. Фирма «Польские награния» выпустила две пластинки с записями фестиваля.

В том же памятном 1962-м Козлов окончил Московский архитектурный институт.

В 1964 году первую джазовую запись на гибкой пластинке «Квинтет А. Козлова» выпустил журнал «Кругозор», затем вышли записи «Квартета» на виниловых пластинках: «Джаз-65, 66, 67».

С конца 1966 по 1968 год Козлов работал в оркестре «ВИА-66» под управлением Юрия Саульского. «Овладевая тем или иным стилем, — пишет Саульский в своей книге, — А. Козлов делал это фундаментально, подводя каждый раз теоретическую базу, объясняя и доказывая преимущество именно этого, а не какого-либо другого направления современного джаза. Так, в 60-е годы, после увлечения стилем бибоп и знакомством (во время работы в оркестре ВИА-66) со спецификой биг-бэнда и аранжировкой для него, молодой музыкант уделяет большое внимание модальному джазу, возглавят ряд ансамблей и групп, играющих в этом стиле. Тогда же, наряду с интерпретацией джазовой классики и музыки, характерной для новых веяний в джазе, А. Козлов пишет первые собственные композиции для биг-бэнда и различных видов комбо. В этих композициях чувствовалось, что их автор хорошо осведомлен обо всем, что происходит в мире современного джаза; вместе с тем в его музыке проявлялись и индивидуальные черты — как в тематизме, так и в конструктивных элементах, в форме».

На рубеже 1960-х-1970-х годов происходит постепенное сближение джаза и рок-музыки. Становится ясно, что джаз и рок близки друг другу. Проходит еще несколько лет, и джаз-рок и стиль «фьюжн» стали объективной реальностью.

«В 1972 году я поехал на фестиваль в Будапешт, — рассказывал Козлов. — Здесь я увидел одну рок-группу с хорошей звуковой аппаратурой. Как ни странно, вся эта музыкальная сверхгромкость меня не испугала. Наоборот, даже привлекла, как новое эстетическое явление. Я решил в нем разобраться.

В том же году на московском джазовом фестивале, проходившем в „Ударнике“, я вывел на сцену несколько необычный состав, более похожий на камерный оркестр — были в нем скрипка, виолончель, контрабас. Сам я играл на саксофоне-альте, имитируя альт струнный. Именно тогда я написал несколько „псевдоструннных“ пьес. Любителей традиционного джаза эта музыка шокировала, они говорили, что джаза здесь нет. И правда, расслышать джаз было нелегко. Но он все-таки существовал — как контекст. Вот что важно — джазовый контекст! Это был мой первый шаг к джаз-року. Современная музыка характерна тем, что в ней можно использовать все, что угодно, любые средства и приемы, если это поставлено в единый контекст, объединено общей художественной задачей. Я вдруг понял, что мои скачки из одного стиля в другой, в чем меня нередко упрекали даже друзья, теперь могут мне пригодиться для работы в современном джаз-роке».

В 1973 году, на базе экспериментальной джазовой студии ДК «Москворечье» Козлов начинает собирать молодых музыкантов, получивших опыт в самодеятельных рок-группах. Он задумывает создать принципиально новый по стилю ансамбль, где бы соединились свойственное молодежи чувство рок-музыки и его собственный большой джазовый опыт.

Козлов вспоминает: «Уровень музыкальной подготовки играющих в этих группах был невероятно низок. Они и держались вместе прежде всего по причине своей профессиональной слабости; не зная музыкальной грамоты и нот, играя по стереотипам, лишь заучивая наизусть скопированные партии, они не могли столь легко входить в творческий контакт с новыми музыкантами, как это удавалось опытным джазовым исполнителям. В конце концов, после долгого отбора, я собрал ансамбль из студентов Московской консерватории и Гнесинского института. Солидный профессиональный уровень музыкантов позволил мне быстро найти с ними общий язык».

Довольно скоро «Арсенал», названный «джаз-рок-ансамблем», становится профессиональным коллективом.

«В 1976 году „Арсенал“ взяли на работу в Калининградскую областную филармонию, — рассказывает Козлов. — Стало ясно, что на нас можно хорошо заработать. График концертов планировался на два года вперед исходя из нормы — 13 концертов в месяц (меньше невыгодно, а больше — запрещено, чтобы мы не обогатились). За 15 лет работы график ни разу не нарушался, более того, я знаю случаи, когда конфликты с руководителями популярных групп или с поп-звездами заканчивались плачевно для крупных администраторов из филармонии. Кроме того, существовала и практика „левых“ концертов, в которых использовались популярные артисты советской эстрады минуя государственные организации. Гонорары здесь превышали советские ставки во много раз. За легендарными „левыми“ администраторами гонялось ОБХСС, периодически кто-то из них садился в тюрьму, кто-то выходил, но концерты продолжались. Эти люди были гениями советского подпольного менеджмента и заслуживают памятника от своих продолжателей».

На «Джаз-Джембори» 1978 года в Варшаве критика высоко оценила в игре «Арсенала» интересную разработку национально-стилевых элементов музыки, особенно русской. Известный польский певец Чеслав Немен писал, что он почувствовал в исполненных ансамблем пьесах родство с музыкой Сергея Прокофьева.

После Польши последовали выступления на «Джаз-Уикэнд» (Венгрия, 1979), «Берлинер джаз-таге» (Западный Берлин, 1980), «Неделе джаза» (Братислава, ЧССР, 1980). Участвовал

«Арсенал» и в отечественных джаз-фестивалях в Риге (1976), Тбилиси (1978), Москве (1978), а также фестивалях искусств «Киевская весна», «Белая акация» (Одесса), «Звезды над Самаркандом» (1979) и в культурной программе Олимпиады-80.

В 1980 году увидели свет сольные диски «Арсенала» фирмы «Мелодия». С конца 1970-х годов в концертных шоу-вечерах «Арсенала» стали появляться стилизации под танцевальную музыку 1920-х-1930-х годов. Первая такая композиция — «Рэггайм» была сыграна Козловым в 1979 году.

«Рэггайм — стиль фортепианной легкой музыки, трансформировавшейся в конце XIX века из бытовых танцев — полек, галопов и маршей, — пишет А.Е. Петров. — Он отличается ровным, чеканным ритмом левой руки пианиста и острыми, синкопированными фигурациями в правой; отсюда само название жанра: рэггайм, то есть „рваный“, или „дергающийся“, ритм. Козлов очень остроумно обыгрывает его синкопы. Еще более комичными выглядят у него „шаги“ басов, так как он вводит совершенно немыслимые для традиционного рэггайма нечетные размеры, например трехдольные, — музыка начинает как бы „прихрамывать“, припадать на одну ногу. В другом месте введен период на 15/4, будто кто-то ошибается и недоигрывает обычный 16-дольный рисунок».

В загадочный и тревожный мир уводит другая композиция Козлова начала 1980-х годов — «Фокстрот», написанная с использованием мелодии датского трубача Палле Миккельборга «Каменный лес».

Как отмечает А.Е. Петров: «В „Фокстроте“ два контрастных образа. Первый погружает в мир ностальгических звучаний 30-х годов: мерно проигрывается грустно-веселая тема, то легкомысленно-мажорная, то таинственно-минорная.

Но вот саксофонист чуть прибавляет темп. Потом играет еще быстрей. И еще… Мягкое пританцовывание переходит в стремительный, вихревой полет. Но солисту и этого, кажется, мало: еще скорей, еще жарче, вперед, вперед! В импровизации саксофона, словно во сне или в кино, мелькают обрывки мелодий, знакомые и незнакомые темы, клочки напевов и популярных когда-то модных танцев. Но несмотря на все свое якобы веселье, звучат они как-то нехорошо и неуютно. Мало-помалу рисунки начинают деформироваться, а веселая улыбка превращается в откровенную гримасу. Танец доходит до запредельного темпа — быстрей играть просто нельзя! — и в этот момент „фокстрот“ сам собой разрушается…

Пауза. И возвращение к исходному медленному неспешно плывущему ритму, репризе щемящей, грустно-веселой или весело-грустной темы. В этой композиции Козлов далек от любования прекрасной идиллией. Он знает, что идиллии не было. Так что же было? Смутное чувство опасности. В „Фокстроте“ Козлов, как мне думается, стремится передать определенную эпоху — предгрозовую атмосферу конца 30-х годов, когда стали различимы первые сполохи грядущего военного урагана, когда возникло ощущение надвигающегося катаклизма…»

В 1983 году музыкант делает шаг к своей давней мечте — созданию джазового театра. «Арсенал» показывает отделение концерта как непрерывную серию театрализованных музыкальных миниатюр. Главный «герой» каждой из них — импровизирующий солист-инструменталист. Соло же его подчинено определенному сюжету. Это можно определить по названию композиций — «Путешествие на корабле», «Жизнь манекенов», «Прогулка».

В перестроечные годы к Козлову приходит официальное признание — в 1991 году увидели свет компакт-диски «Алексей Козлов и его группа „Арсенал“», «Неизвестный „Арсенал“». В 1989 году вышла его первая книга «Рок-музыка: истоки и развитие». В 1998-м была опубликована его автобиографическая книга «Козел на саксе». Алексей Семенович женат. Его сын Сергей стал одним из лучших кинооператоров России.

«Может быть, я пытаюсь выдать желаемое за действительное, — говорит Козлов, — но есть

подозрение, что в ближайшие годы мы станем свидетелями и участниками возрождения концертной практики в России. Конечно, на новой финансовой и организационной основе, как это и происходит уже во многих регионах. Пока это носит более общий характер фестивалей искусств, тематических фестивалей (джаза, авторской песни, камерной или симфонической музыки) и держится на солидном спонсировании местными магнатами и администрацией городов Пока местные филармонии скованы дурацкими финансовыми ограничениями в проведении коммерческих концертов и отдают всю инициативу в руки частных дельцов, заинтересованных лишь в личной выгоде. Но надежда есть, и, как ни странно, на народ, на наш оболваненный народ, который накушается дешевой поп-баланды вдоволь и захочет чего-то более питательного, вкусного и натурального. И не под фонограмму.

Публика вновь придет на концерты и будет платить свои кровные, честно заработанные деньги за честный труд артистов, занявших вновь свое достойное место на сцене».

ДЖИММИ ХЕНДРИКС /1942-1970/

Хендриксу было всего 27 лет, когда он умер, и лишь четыре года он серьезно занимался музыкой. Однако и этого короткого срока хватило Хендриксу, чтобы стать первоклассным гитаристом и знатоком различных музыкальных направлений, а также блестящим примером для черных артистов в их борьбе за равные с белыми права.

«Музыка Хендрикса — это авангардное рок-искусство, — пишет А. Налоев — И хотя корни его питает классический негритянский блюз, один из ведущих компонентов рока, — оно прошло сквозь многочисленные стилевые трансформации эпохи молодежной контркультуры 60-х годов, когда поиски и эксперименты в области звука и ритма, отодвинув мелодию на второй план и отдав предпочтение виртуозной технике исполнения как доминирующему началу, привели к возникновению специфического звучания композиций Хендрикса. Критики дали этому звучанию следующее определение: психоделический хэви-метал-блюз.

Мы еще вернемся к толкованию необычного термина, пока же отметим рок-авангард по сути — антимелодичность. И потому он воспринимается лишь в контексте своего времени, когда эксперимент обладает самозначимой ценностью. Таким было искусство Джимми — искусством революционным, открывающим новые горизонты для развития и совершенствования всей рок-культуры. И действительно, его особая гитарная техника исполнения, найденный им широчайший спектр применения им же апробированных звуковых эффектов, новации в метро-ритмических построениях, — все это, хотя и не подлежало буквальному воспроизведению из-за уникальности таланта Хендрикса, было взято позднее, когда в начале 70-х закончилась эпоха контркультуры, на вооружение многочисленными последователями виртуоза: представителями хард-и хэви-рока. Но — с возвратом к „благозвучной последовательности звуков, образующей известное музыкальное единство“ (так в словаре), иначе говоря — к мелодии».

Джеймс Маршалл Хендрикс родился 27 ноября 1942 года в Сиэтле, штат Вашингтон. Его отец играл на саксофоне в любительском ансамбле, а тетя — на органе в одной из баптистских церквей.

В раннем детстве Джимми освоил скрипку и гармонику. В одиннадцать лет он начал играть на гитаре. Еще через два года Джимми уже выступал со школьными группами на танцах, исполняя блюзы и совсем недавно появившиеся рок-н-роллы. У него были великолепные учителя, правда, виртуальные Он учился, слушая записи знаменитых гитаристов Би-Би-Кинга и Мадди Уотерса, чью технику исполнения копировал.

В 1961 году Хендрикса призвали в армию, в десантные войска. Там он продолжал заниматься музыкой — играл в свободное время в ансамбле, где и познакомился с бас-гитаристом Билли Коксом. Едва не погибнув в 1963 году в результате неудачного прыжка с парашютом, Хендрикс оставил военную службу. Он начал профессиональную карьеру сешн-гитариста, играющего по найму с теми, кому подходит его мастерство инструменталиста. В течение года он гастролировал по Соединенным Штатам, аккомпанируя многим суперзвездам, таким, в частности, как Би-Би Кинг, Уилсон Пиккет, Сэм Кук, Литтл Ричард, дуэту Айк и Тина Тернер.

В конце 1964 года молодой музыкант обосновывается в Нью-Йорке, в артистическом районе Гринич-Виллидж. Здесь он впервые начал записываться на пластинки, играя с певцом Кертисом Найтом, с другими исполнителями. В 1965 году он создал группу «Jimmy James and The Blue Flames», с которой выступал сначала в небольших клубах, а затем получил приглашение играть в престижном «Cafe Wha».

Молодой гитарист привлекал внимание публики сверхимпульсивными интерпретациями традиционных блюзов с элементами психоделики и хард-рока.

«Блюз — вот что питало корни собственного творчества Джимми, — отмечает А. Налоев. — Блюзовый гитарист обретал поистине джазовую свободу импровизации, при которой он был подчинен лишь 12-тактной системе построения композиций, но свободен в своем инструментальном волеизъявлении, ограниченном лишь индивидуальными способностями. А Хендрикс был гитаристом-левшой, и, судя по виртуозности его исполнения, которой он достиг еще в подростковом возрасте, инструментальное волеизъявление было у него, как говорится, от Бога».

Летом 1966 года он пережил трудное время, гастролируя по Америке вместе с «Isly Bravers» и «Little Richard». Впрочем, многие из предшественников Хендрикса — от «Ти-Боун» Уолкера до Чака Берри — имели точно такой же опыт.

После участия в бесчисленных группах различных стилей и направлений Хендрикс оказался в Нью-Йорке. Приняв сценическое имя Джимми Джеймс, он создал свою собственную команду, которой, однако, не хватало денег и опытного руководителя, чтобы вызвать к себе серьезный интерес Неудачами заканчивались и все прослушивания в звукозаписывающих компаниях.

Жизнь Хендрикса изменилась после того, как его в августе 1966 года заметил басист и одновременно продюсер группы «Animals» Чаз Чандлер, только что покинувший свой коллектив и решивший заняться менеджерскими делами.

Хендрикс произвел на того такое сильное впечатление, что признанный музыкант уговорил Джимми вернуться вместе с ним в Англию. Расчет Чандлера был верен: пока «Битлз» гастролировали по миру и записывали новые песни, британская сцена была открыта для молодых талантов. Тот же Чаз Чандлер поощрял стремление Джимми Хендрикса к созданию собственных поэтических текстов.

В Англии Хендрикс организовал группу вместе с басистом Ноэлем Реддингом и барабанщиком Митчем Митчеллом, которая вскоре стала сенсацией в британских клубных кругах. Новая музыкальная компания «Treck Records», которую в то время возглавлял менеджер группы «Who» Кит Ламберт, в 1967 году записала первый сингл группы «Эй, Джо!». Но вскоре стало ясно, что Хендрикс ничего не может противопоставить растущим ухищрениям студийной техники. Вышедший в том же году дебютный альбом Хендрикса «А ты опытен?» прошел почти незамеченным, так как спустя всего три недели появился альбом «Битлз» «Сержант Пеппер».

31 марта 1967 года на концерте в лондонском Финсбери-парке Хендрикс войдя в раж впервые поджег свою гитару. Зрители пришли в экстаз. Позднее подобные «пиротехнические эффекты» Джимми сделал неотъемлемой частью своих выступлений.

Предельная экспрессия сценическогс поведения, экстравагантность самого рок-шоу Хендрикса не уступали экспрессии и экстравагантности его музыки.

В 1967 году группа Джимми Хендрикса отправляется покорять Америку. 20 мая 1967 года Джимми подписал свой первый американский контракт — с фирмой «Reprise Records», которая выпустила дебютный альбом в сентябре, и он занял в таблице популярности США 5 место, а всего разошелся в количестве почти трех миллионов экземпляров.

В июне 1967 года на фестивале «The Monterey Pop Festival» состоялся ошеломляющий дебют. После Монтерея работа стала для группы источником дохода, и она непрерывно гастролировала по стране, зарабатывая деньги для финансирования будущих альбомов. Альбом конца 1967 года «Exise: Bold as Love» стал более «студийным», чем его предшественник. Он продемонстрировал возможности Джимми-мелодиста и одновременно — гитариста более академического плана, его неожиданно открывшееся умение сочетать неистовость с рассудочностью.

12 мая 1968 года, когда Хендрикс направлялся на концерт в Торонто, его арестовали на канадской границе. У музыканта обнаружили гашиш и героин. Тайная, скрываемая по возможности от всех страсть к наркотикам стала известна широкой публике. Болезнь вытягивала из Джимми не только жизненные, но и творческие силы, хотя до музыкального кризиса он не дожил. Тогда же Джимми удалось избежать наказания, а вскоре и само происшествие забылось.

Двойной альбом 1968 года «Electric Ladyland» представлял собой дальнейшее развитие технической стороны деятельности группы. Этот альбом 16 ноября возглавил американский хит-парад, добившись 18 ноября на родине Хендрикса «золотого» статуса.

В то же время отношения между членами трио сильно накалились после отъезда Чандлера в сентябре 1968 года. Ноэль Реддинг покинул группу, и Хендрикс попросил своего давнего друга Билли Кокса заменить его. Изменение в составе стало новым воплощением группы, экспериментально названной «Gypsies Suns and Rainbows».

Музыканты начали использовать клавишные инструменты и вторую гитару. Следующим названием группы стало «Band of Gypsies», когда появился еще и барабанщик Бадди Майлс.

Первые концерты новой группы были впечатляющими, хотя по желанию Хендрикса звук стал более низким и громким.

15-17 августа 1969 года Хендрикс принял участие в знаменитом и по сей день Вудстокском фестивале, проводившемся неподалеку от Нью-Йорка. Эти концерты окончательно превратили его в суперзвезду. Это подтвердил и вышедший в 1970 году концертный альбом с этого фестиваля. Музыка Хендрикса звучала, по определению критиков, так, будто за гитару взялся сам дьявол.

В 1970 году появился альбом «Band of Gypsies», после чего произошел разрыв между менеджером группы Майклом Джеффри и Джимми Хендриксом.

Певец продолжал злоупотреблять наркотиками. Неудачи сыпались на него одна за другой. Назрел конфликт с Майлсом и Митчеллом.

26-31 августа 1970 года на фестивале «The Isle Of Wight Pop Festival» в Англии публика в последний раз увидела великого гитариста живым.

18 сентября 1970 года Хендрикс проглотил десять таблеток снотворного и лег в постель, чтобы уже никогда не проснуться. Во сне его мучила рвота, но подруга музыканта, которая была с ним в ту ночь, была тоже не в лучшем состоянии и не смогла вызвать врача, чтобы спасти певца. Хотя организм Хендрикса и был ослаблен наркотиками, но, вопреки распространенному мнению, не они стали причиной его смерти.

Средний слушатель воспринимал Хендрикса как дикаря, идола поколения наркоманов с нечленораздельной речью и бесконтрольным поведением. Даже многие его поклонники видели в карьере музыканта только бездумное разбазаривание своего таланта, а его ужасную смерть от передозировки наркотика приняли как закономерный результат. В то же время настоящий Хендрикс был чувствительным, мягким и даже робким человеком, талантливым композитором и поэтом, которого любили и которому поклонялись не только рок-музыканты, но и музыканты, играющие в стиле джаз, блюз или фолк. Подлинное качество музыки Джимми Хендрикса затемнялось его жизнью в шоу-бизнесе. Но совершенно ясно, что его мастерство было необычным: он смешивал технику блюза с мелодиями джаза и динамическими ритмами рока.

ДЖИММИ ПЕЙДЖ
/1944/

Джеймс Патрик Пейдж родился 9 января 1944 года в Великобритании. Он начал играть на гитаре в пятнадцать лет. Семнадцатилетие Пейдж отметил работой в первых группах, таких как «Crusaders». С 1962 года Джимми упорно трудился на другие команды в студиях, да так, что за два следующих года прославился среди музыкантов. Хотя часто на их дисках фамилия его даже не указывалась.

Примечательно, что к услугам Пейджа прибегали, не просто когда нужен был дополнительный музыкант, а чтобы улучшить чем-то не дотянувшие до уровня вещи. Продюсеры считали, что участие Маленького Джимми гарантирует успех записи.

Его гитара звучала в десятках песен самых разных исполнителей: «Kinks», Lulu, Them, The Who, Тома Джонса, Дэйва Берри. В конце концов, он достиг высшей степени сессионного музыканта — записывался везде, вовсех заставках, джинглах, радиоспектаклях. В 1965 году Пейдж записал сольный сингл «She Just Satisfies», продюсировал записи Нико и Джона Мейолла, а в 1966 году вошел в состав «Yardbirds». В этой группе Пейдж вначале играл на бас-гитаре, а потом, сменив Джеффа Бека, стал лидер-гитаристом. Спустя два года, после распада группы, в 1968 году он создал «Led Zeppelin».

«Пэйдж еще в „Yardbirds“ предпринимал энергичные меры по коммерциализации музыки группы — так как объемы продаж ее пластинок явно не соответствовали ее славе, — пишет М. Берберян. — Как считается, именно эта настойчивая попытка привести музыку в соответствие со вкусами более широких слоев поп-публики и привела к излишне быстрому краху „Yardbirds“. Не забывал о коммерции Пэйдж и в своих прекрасных „Led Zeppelin“ — для этого в его команде существовал Питер Грант, которого отнюдь не в шутку называли пятым или теневым „зеппелином“. Именно Грант разработал целую рыночную стратегию по коммерциализации музыки своего ансамбля.

Причем стратегию настолько удачную, что в дальнейшем такие ее элементы, как то: гигантские турне, строго просчитанное и своевременное появление очередного диска, мощнейшая реклама — стали классическими в мире поп-шоу-бизнеса… Но, помня печальный опыт своей предыдущей группы, Пейдж не позволял коммерции душить музыкальный эксперимент».

После распада «Yardbirds» Пейдж собрал новую группу, чтобы провести гастроли, запланированные по контракту «Yardbirds». Первым делом он пригласил Дж. П. Джонса, игравшего с Пейджем в «Yardbirds». К ним присоединились барабанщик Дж. Бонхэм и вокалист Р. Плант.

Под названием «New Yardbirds» музыканты провели гастроли в Швеции и Финляндии; позже менеджер группы Питер Грант по совету барабанщика Кейта Муна предложил название «Led Zeppelin» (что дословно по-русски означает «свинцовый дирижабль», а по смыслу — «полный провал»).

Грант сумел получить выгодный контракт с американской фирмой «Atlantic», и в конце 1968 года группа выпустила первый альбом, записанный всего за сутки с небольшим.

Пейдж вспоминает: «Все произошло очень быстро и почти сразу же после образования группы. Репетиция была лишь одна — двухнедельное турне по Скандинавии. В поисках материала мы, естественно, обратились к блюзовым корням. Конечно, у меня еще и от „Yardbirds“ осталось несколько неиспользованных риффов, но чувствовалось уже, что пришло время создавать новые. И все-таки первый альбом я записывал, как бы еще оставаясь в

собственном прошлом.

С первых минут стало ясно, что одному из нас придется взять на себя роль лидера, иначе мы просто без толку просидим в студии полгода. Работа была завершена за три недели, это о чем-то да говорит. Истинное лицо группы в значительной мере проявилось лишь во втором альбоме».

А вот что говорит Плант: «С голосом своим мне предстояло еще хорошо поработать, но гитара Джимми служила постоянным источником вдохновения — наверное, это ощущение восторга неплохо прослушивается на пластинке. Звук тогда был еще очень сырым. Но элементы уникального стиля уже складывались воедино».

В феврале 1969 года «Led Zeppelin» провели гастроли по США. В это же время их первый диск попал в «Top-10», затем стал «золотым». Второй альбом через два месяца после выхода занял первое место и стал «платиновым». С тех пор каждый диск «Led Zeppelin» становился «платиновым»!

Несколько лет спустя пластинки группы только в одном отдельно взятом нью-йоркском магазине покупали со скоростью триста штук в час, или по экземпляру каждые двенадцать секунд. Суммарный тираж только шести первых пластинок «Led Zeppelin» уже в семидесятые годы достиг 15 миллионов экземпляров.

Как и их предшественники «Yardbirds», «Led Zeppelin» исповедовали блюзовую манеру игры, в репертуар группы неизменно входили композиции Хаулин Вулфа, Алберта Кинга и Вилли Диксона. Однако Пейдж привнес в классический блюз свое собственное понимание этой музыки, его «чувство гитары» было поистине уникальным (не говоря уже о технике игры), он тщательно «выписывал» каждый звук. Мощнейшая ритм-секция и уникальный для белого певца негритянский тембр голоса Планта сделали бесполезным подражание «Led Zeppelin».

Согласно распространенной в Британии версии, основателями хард-рока следует считать трех великанов: Клэптона-Бека-Пейджа, то есть людей, близких по своим вкусам, творческим биографиям и втягивавших в свою орбиту одних и тех же музыкантов…

«Пейдж не мог соперничать по технике игры с Клэптоном, считавшимся тогда одним из самых лучших гитаристов мира, — пишет Н.Ознобишин. — Для той музыки, которую создавал „Цеппелин“, это и не было нужно (пару раз, когда Пейджу очень уж захотелось сработать под Клэптона, он просто точно скопировал манеру его игры). Но в противоположность великому Эрику „новичок“ Пейдж всегда старался делать свои соло более сжатыми по форме. Причем мощные, эмоционально насыщенные пассажи Пейджа обретали еще большую яркость благодаря тому, что он сочетал их (во внеблюзовых песнях) с „разряженными“, почти геометрически-абстрактными элементами соло. Это защищало песню не только от излишнего утяжеления, но и придавало ей особую зашифрованное, которая позволяет слушать песни „Led Zeppelin“ многократно, находя, в зависимости от собственного настроения и душевного состояния, что-то новое, незамеченное, непережитое.

В то же время такое сочетание конкретного и абстрактного отчасти создавало эффект, хожий с восприятием некоторых концертных соло Клэптона, когда тот (но уже на фоне свободной, почти фри-джазовой игры басиста и ударника) спонтанно создавал почти не поддающиеся расшифровке скользящие, стремительно проносящиеся мимо сознания соло».

В третьем диске «Led Zeppelin» поднялся до высочайшего уровня. Изумительные переходы в рамках одной песни с акустики на электрическое звучание, разгон медленного прозрачного ритма до клокочущей черноты харда, суперэлектрификация фолка, неподражаемый вокал — все это позволило необычайно обостренно, нервно выразить себя.

Вышедший в 1971 году и украшенный четырьмя загадочными рунами четвертый диск имел более коммерческий оттенок. Здесь же впервые стала ощутима разница между сильнейшими песнями — великой «Лестницей в небо» и всеми остальными произведениями группы. Как

принято считать, «Лестница в небо», став вехой в мировой поп-музыке, отметила и апогей цеппелиновского творчества.

Пейдж говорил: «„Лестница в небо“, на мой взгляд, это кристаллизованная суть „Led Zeppelin“. В ней соединились все лучшие наши качества. Песня стала исторической вехой в истории группы, и как хорошо, что у нас хватило благоразумия не выпустить ее синглом! Каждый музыкант мечтает о том, чтобы создать шедевр, который остался бы жить и после него. Наверное, „Лестница в небо“ — это и есть наш монумент. Точно так же Пит Тауншенд, наверное, полагает, что достиг бессмертия в „Томми“. Не думаю, что когда-нибудь смогу повторить нечто подобное.

Мне придется немало поработать, чтобы приблизиться к этому высочайшему уровню полного великолепия, идеальной безупречности».

После выхода четвертого альбом группа несколько сократила свои гастрольные поездки, а после американского турне 1973 года, побившего рекорды распродажи билетов, и вовсе прекратила их. В 1974 году «Led Zeppelin» учредили свою собственную фирму грамзаписи.

В 1975 году «Led Zeppelin» вновь начали гастролировать. «Зеппелины» несколько лет были одной из величайших гастрольных групп, летая по свету в собственном «Боинге» с белыми звездами, таская с собой сорок пять человек персонала, «пожирая» 310 тысяч ватт света и производя 70 тысяч ватт звука…

«Led Zeppelin» всегда отличалась оригинальным звуком. «Пейдж, ответственный за звуковые изыски группы, умеет надежно хранить секреты, — пишет Н. Ознобишин. — Кстати, он — и один из первых миллиардеров в истории поп-музыки.

Шутили, что поскольку Джимми Пейдж провел свое детство в небольшом городке неподалеку от лондонского аэродрома Хитроу, над которым постоянно с ревом пролетали самолеты — то именно такой саунд он и воссоздал в своей группе — воздушный, мощный, планирующий.

…Хотя временами больше похоже, что Пейдж, этот увлеченный изотерическими культами и черной магией парень, больше конструировал свои произведения по каким-то колдовским формулам- учитывая события и жесты, не видимые другими, звуки, не слышанные другими, свет, не замеченный никем… В общем, хард-рок с колдовством по ведьминым рецептам. И в этом Плант во многом, — гораздо больше, чем принято думать, — походил на другого волшебника английской музыки — Марка Болана».

В том же 1975 году «Led Zeppelin» выпустили двойной альбом «Physical Graffit», композиции которого значительно опередили свое время и стали своего рода ориентиром для групп, которые пришли им на смену.

В 1976 году группа выпустила двойной концертный альбом и фильм, популярность «Led Zeppelin» была беспредельной. В конце 1978 года группа записала очередной альбом в Швеции в студии группы ABBA.

На довольно слабоватом диске «Presence» в песне «Tea for One» Джимми Пейдж, по мнению специалистов, сыграл свое лучшее соло. Сам же гитарист считает лучшей работой соло на еще доцеппелиновских времен пластинке Мики Моста «Money Honey».

В августе 1979 года «Led Zeppelin» дали большой концерт в Англии, приготовились к записи следующей пластинки, однако приступили к студийной работе лишь через год. А 25 сентября 1980 года от алкогольног отравления погиб Дж. Бонхэм. Так группа перестала существовать.

Говорить о том, какую славу принесла Пейджу группа «Led Zeppelin», не приходится. Его манера игры породила множесто подражателей и настоящих последователей, а записи его признаны классикой рока.

После некоторого перерыва каждый из музыкантов «Led Zeppelin» приступил к сольной работе. Пейдж и Плант вновь не раз работали вместе. Так, в 1985 году Пейдж и Плант сотрудничали в рамках группы «Honeydrippers» (с Джеффом Беком и Найлом Роджерсом), в результате чего песня «Sea Of Love» вышла в США на третье место.

В 1988 году Плант выступил вокалистом в песне «The Only One» на первом сольном альбоме Пейджа «Outrider». А сам Пейдж сыграл на сольнике Планта в песне «Tall Cool One». Ее энергичную музыку использовала позднее фирма «Кока-Кола» в своей рекламе.

После этого Пейдж успешно работал над перезаписями своих старых вещей, продуктивным оказалось и его сотрудничество с Ковердейлом — результатом его была пластинка «Coverdale/Page» (1993).

А в 1994 году Пейдж и Плант совершили совместное концертное турне со своими новыми версиями песен «Led Zeppelin» — с этих гастролей музыканты привезли концертный альбом и намерение издать ремастированные CD всех альбомов «Led Zeppelin».

Плант говорил: «Джимми обязательно должен чувствовать себя теснейше связанным с группой. Ему обязательно нужен кто-то, кому он мог бы всецело довериться, кто позволил бы ему быть не столь уязвимым. Но вся проблема в том, что так ни одна группа сегодня уже не работает».

На вопрос, заданный в одном из последних интервью: «Трудно, наверное, быть живой легендой?» — Пейдж ответил: «Я много работаю и несколько иначе отношусь к этому вопросу. Я постоянно готовлюсь к новому виражу, я не могу в таких условиях посмотреть на себя со стороны. Другие люди, возможно, и видят меня как живую легенду, сам же я себя со стороны не вижу».

ЧИК КОРЕА
/1944/

Несмотря на все свои подчас довольно смелые эксперименты, Чик Кореа — романтик, лирик и представляет поэтическое направление современного джаза. С самого начала творческого пути Чик Кореа был открыт всему новому, всему, что раздвигает горизонты искусства.

Подобная открытость всегда отличала музыканта, именно она не давала специалистам возможности зачислить артиста по одному определенному «департаменту» искусства, прикрепить к нему однозначный ярлык, как это принято в наши дни.

Чик Кореа (Армандо Антонио Кориа) родился 12 июня 1944 года в Челси (Массачусетс) в семье выходцев из Италии. Отец его был одаренным музыкантом и дал сыну первые уроки, едва тому исполнилось четыре года. Мальчик не только охотно занимался на рояле и осваивал азы теории, но и рано пристрастился к слушанию грампластинок. Его кумирами были мастера джаза — Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Билли Экстайн, Арт Тейтум. Он сначала только «крутил» пластинки, а потом стал запоминать и записывать мелодии, импровизировать.

Кругозор юноши не ограничивался джазом, это, безусловно, предопределило неординарность его развития. Онувлекается игрой пианиста Артура Рубинштейна, с интересом изучает партитуры И. Стравинского, Ф. Пуленка, Э. Сати, изучает фольклор разных континентов. И все эти увлечения так или иначе претворяются в его собственном творчестве.

Первые профессиональные выступления Чика Кореа относятся к 1962–1963 годам. Он играет на рояле в джазовых группах Монго Сантама-рия и Вилли Бобо, предпочитавших латиноамериканскую манеру. С тех пор любовь к испано-американским ритмам вошла в плоть и кровь артиста, постоянно оплодотворяет его искусство. Впрочем, впереди было немало крутых поворотов. В середине 1960-х годов он сотрудничал с известным джазовым трубачом Блю Митчеллом и впервые записал свои композиции на пластинки фирмы «Blue note». Затем просыпается интерес к более новаторским формам джаза, олицетворяемым именами Джо Хендерсона, Маккой Тайнера, Билла Эванса, Херби Хенкока. Отзвуки этих влияний тоже начинают слышаться в собственных композициях Корея, но опять же претворенными его индивидуальностью.

В 1968 году молодой музыкант, уже достаточно опытный, присоединился к группе Майкла Девиса, который в ту пору увлекся авангардным «электронным джаз-роком», и так было положено начало новому направлению, получившему название «фьюжн».

Сотрудничество с Девисом вообще было для Кореа очень продуктивным, дало импульс для исканий в сфере свободной импровизации, которая с тех пор тоже составляет важную часть его искусства. Много лет спустя, на фестивале-марафоне Мюнхенское фортепианное лето 1983 года сенсацией стали его импровизационные «диалоги» с Родионом Щедриным.

Следующее десятилетие — период интенсивного творчества, исканий в самых разнообразных стилях — и вне всяких стилей. Кореа работает преимущественно в небольших ансамблях — трио и квартетах, сотрудничая с контрабасистом Дэйвом Холландом, ударником Барри Алтшулем, духовиком Энтони Бакстоном и другими превосходными музыкантами, развивающими и воплощающими его идеи. Одно время они составляли группу «Circle» («Круг»), ставшую лидером так называемого «авангардного джаза», но вновь неугомонному артисту наскучила рутина, захотелось вернуться к мелодии, к лирике.

Два альбома сольных импровизаций, записанные им после распада группы, отражают обновленный облик Чика Кореа. Еще более ярко раскрывается он в последующие годы, выступая

с двумя созданными им группами «Возвращение навсегда». Рельефные, выразительные мелодии, романтический колорит, зажигательные латиноамериканские ритмы — все это захватывает аудиторию первой из этих групп, умножает число его почитателей. Вторая группа под тем же названием имела несколько иной оттенок: здесь Кореа, который осваивает электронное фортепиано «Фендер-Родес», клавинет «Хенер», орган «Ямаха» и синтезаторы, постепенно приходит к использованию элементов рок-музыки.

Казалось, музыкант поспешил за модой. Но не тут-то было: Кореа пошел дальше, он смотрел вперед. Так, его группа обогащается небольшими струнными и духовыми ансамблями, добавляет к своей палитре мелодии и приемы классической музыки. В отличие от многих своих коллег, ушедших из джаза в рок, Кореа, наоборот, продолжает записывать все новые джазовые композиции, и некоторые из них, такие, как «Окна», «Испания» и «Кристальное молчание», становятся классикой нового джаза. Он не одинок, среди тех, кто постоянно выступает с Чико Кореа, — вибрафонист Гарри Бартон, саксофонист Майкл Беккер, контрабасист ЭддиГомец, ударник Стив Гадд и группа «Трио мюзик», а наряду с ними — исполнители классической музыки, вроде пианиста Николаса Эконому, с которым записаны такие композиции, как «Возвращение домой», «Инвенция-импровизация», «Дуэт для двух фортепиано в трех частях».

В начале 1980-х годов, в самый разгар того, что теперь принято называть «периодом застоя», среди московских музыкантов и любителей музыки пронесся слух: приехал Чик Кореа. Слух подтвердился, хотя оказалось, что это отнюдь не гастроли в обычном смысле слова. Музыкант приехал в Москву, движимый интересом к Советской стране, художественным и человеческим любопытством. Открытых концертов его тогда не было, но все же несколько раз ему удалось встретиться с «избранной публикой» — знатоками, музыкантами.

Одна из таких встреч прошла во Всесоюзном Доме композиторов. И те, кто пришел сюда, не обманулись в своих ожиданиях, перед ними был яркий, неповторимый художник, искусство которого поражало своей свободой, нескованностью догмами, схемами, железными правилами. Чик Кореа преподнес москвичам сюрприз: в программу он включил импровизацию на темы музыки одного из любимых им композиторов — Родиона Щедрина. Именно тогда же советский и американский музыканты впервые встретились, и та встреча положила начало плодотворному творческому сотрудничеству.

Чик Кореа — один из «фортепианных гигантов джаза», как определил его место известный исследователь Леонард Фезер. Своим музицированием, всегда необычным, непредсказуемым, но и всегда полным живого чувства, он увлекает не только публику, но и партнеров. Вот почему, отвечая на вопрос корреспондента, правда ли, что успехи играющих с ним музыкантов основаны на виртуозности, он сказал: «Нет, не только на ней, хотя она и важна. Мы сумели найти собственные структуры, которые заполняем оригинальными композициями — мелодиями и мыслями. И кроме того, мы охвачены коллективным энтузиазмом, который помогает нам в огромной мере, ибо для гастролирующего музыканта возможность репетировать — это роскошь, на которую остается лишь процентов десять времени, — все остальное уходит на администраторские функции».

ДЖЕФФ БЕК
/1944/

Если вы видели знаменитый фильм Антониони «Крупным планом?», то без сомнения вспомните момент, когда парень крушит свою гитару, вдребезги разбивает усилители и колонки. Это и есть молодой Джефф Бек — яростный и страстный, как многие из музыкантов тех лет. Но, конечно, не только экспансивность отличала Бека. Уже тогда он был одним из лучших английских гитаристов.

Чем больше Бек ссорился с другими, чем больше он играл сильно блюзованную, мощную гитарную музыку.

Чуть позже в «Jeff Beck Group» пришел известный клавишник Ники Хопкинс, и группа предприняла турне по США, которое, благодаря приуроченному к гастролям выпуску альбомов «Truth» и «Beck-Obfo» было поистине триумфальным.

«Бек позволяет себе играть так, как хочется, — пишет М. Берберян — там где он хочет не вдаваться в тонкости, может быть небрежным там, где — он знает — грамотный слушатель и так все поймет. Бек позволяет себе делать запись без прикрас и без студийных побрякушек, без постоянной оглядки на уровень среднего покупателя пластинок.»

Слушать Бека не всегда просто, в его «волну» не каждый день попадешь, вот слететь с нее можно запросто. Тесное электрическое звучание гитары, внезапные смены мелодий и настроений, фразы то мощные продуманные, доведенные до совершенства, а то и просто неожиданные, порой кажутся нелогичными сегодня.

Исполняя традиционные ритм-энд-блюзовые стандарты которые Бек невероятно ужесточал и доводил по саунду до самого настоящего хард рока, группа очень быстро приобрела статус культовой.

В конце 1960-х Бек уже был готов к мощному прорыву вперед, что ему позволяли и его мастерство, и нестандартность мышления.

Поправившись, в апреле 1971 Бек создает новый состав «Jeff Beck Group». Он приглашает мало кому известных людей, с которыми и записывает два альбома. В этом составе выделялся клавишник Марк Миддлтон. Его интересная музыка хорошо сочеталась с богатым воображением и неуемным темпераментом Бека.

Но неспроста в ходу была шутка: «Бек с одним составом больше двух альбомов не записывает». Музыкант заявил, что музыка группы его не устраивает. В 1972 году «Jeff Beck Group» приказала долго жить. Бек создает долгожданное трио с Богертом и Эписом, названное просто по их фамилиям, или сокращенно «BB&A». Это трио и становится автором долгожданного хард-рок-авангардного прорыва. Их мощному звуку кто-то дал меткое определение — «мастодонтское звучание». Трио записало в 1973 году альбом «Live in Japan» и совершило гастрольное турне по США и Японии.

Явно надолго насытившись дешевой энергией хард-хэви и его упрощенными формами, Бек делает новый рывок, на этот раз в область, которую принято называть джаз-рок.

Бек вновь сосредоточился на сольной работе. Ему сопутствует и финансовая удача. Под руководством патриарха-продюсера Джорджа Мартина он издает две пластинки — «Blow by blow» (1975) и «Wired» (1976). Обе они — и это исключение — становятся для «некоммерческого» Бека «золотыми». Этому, возможно, в немалой степени способствовал возникший именно в те годы повышенный интерес публики к джаз-року.

Увлекшись джаз-роком, Бек познакомился с клавишником Джоном Хаммером, который записал партии синтезатора на диске «Wired». В составе группы «Jan Hammer Group» Бек дает

серию концертов.

«Содружество двух звезд джаз-рока оказалось очень удачным, — пишет М. Берберян, — у них выходит совместный концертный альбом „Live“ (1977 год). Бек здесь во всей красе — со своим нестудийным, действительно живым звуком, с теми вольностями, которые позволяет концертная запись. Музыка его легко переходит от продуманной и подготовленной красоты к бурным и по-своему элегантным импровизациям, в ход идут все освоенные Беком стили — с почти постоянным присутствием блюза-ритм-энд-блюза. Отлично!

Бек выходит на большую высоту. Джаз-рок очень трудная область, в ней почти нет законов и правил. Степень свободы — несколько большая, чем в вольном поп-роке, а ответственность — гораздо меньше. Материала же под рукой в достатке — бери не хочу: рядом несколько крупных смежных джазовых систем.

Но Бек, что бы он ни играл, остается все-таки по характеру своего мышления и взгляду на жизнь — именно человеком поп-музыки. И чем больше он берет из джаза, тем это очевиднее. Может, поэтому идти за его музыкой в джаз интересно — точно знаешь, что этот музыкант не из тех, кто скиснет в пути, станет мелочиться и бесцельно разглагольствовать Как точно сказал один из западных критиков, „небольшая группа музыкантов джаз-рока привела в джаз больше публики, чем лучшие и красиво оформленные энциклопедии джаза“.

И это действительно так, и если даже в своем походе по джазовым землям Бек подчас спешит, внезапно меняет дороги, то мы, идя за ним, все же чувствуем себя увереннее с каждым шагом, потому что опыт наш — именно наш, отличный от Бека — растет, как растет и наша самостоятельность. А может, мы просто незаметно взрослеем? Ведь сказал же сам Бек еще в 1976 году: „Наверно, я старею и потому склоняюсь к джазу. Но, как бы то ни было, я полон энергии, бурлящей у меня в венах“.

После очередного периода относительной пассивности Джефф Бек в 1980 году выпустил альбом „There And Back“, в записи которого впервые со времен „Yardbirds“ принимали участие исключительно английские музыканты.

Бек надолго замолкает. Вернее, он работает, и очень неплохо, на других — Коллинза, Стюарда, Тину Тернер, Р. Планта. В 1985 году Бек все же выпустил свой собственный новый альбом „Flash point“, который критика оценила как неудачный, несмотря на присутствие на нем таких вокалистов как Род Стюард и Джимми Хэлл.

В начале 1985 года Джефф Бек вошел в состав разового проекта „Honeydrippers“ (Бек, Роберт Плант, Джимми Пейдж и Найл Роджерс), в рамках которого был записан хит-сингл „Sea Of Love“ (3-е место в США), но тяга к сольному творчеству оказалась сильнее, и с тех пор Бек оставил попытки создать постоянную группу.

Следующей удачной работой стал диск „Guitar Shop“, записанный в 1989 году. „Играет Бек на совесть, — отмечает М. Берберян. — И хотя он не поднимается до того уровня, где был Хендрикс и куда, если удается, заглядывает и Клэптон — в тот высший и нестерпимо яркий мир гитарных соло, — музыка Бека откровенна, честна и интересна, ибо он подводит к тому порогу, за которым мы уже должны быть самостоятельными — без костылей рок-рекламы и полосатых подтяжек хит-парадов, а это уже очень хороший уровень…“

В начале 1990-х Бек дал большое интервью французскому журналу „Rock and Folk“. Вот небольшой фрагмент из него. „Rock and Folk“: Кстати, твой образ „Джефф Бека — гитарного героя“, как он сегодня поживает?

Бек: Это для меня очень болезненная проблема. Поскольку я так давно не выступал, то сегодня никто уже не помнит, что именно за концерты я давал в былые времена. Поэтому я больше не могу рассчитывать на воспоминания людей о тех моих концертах, которые в прошлом получили высокую оценку. Не могу я рассчитывать и на былой образ „гитарного героя“, я сам не

могу действовать в этом стиле. Очень трудно носить такое звание. Если, например, ты уходишь со сцены, оставляя о себе такое воспоминание, — это великолепно, но теперь, когда я вновь начну выступать, мне придется столкнуться именно с этим образом, который сохранился у некоторых людей в отношении меня. Но я предпочитаю об этом не думать, я полагаю, что достаточно будет показать людям, что я стараюсь подняться на большую высоту в настоящее время, вне всякого соотношения с прошлым.

„Рок энд фолк“: Что нового может внести сегодня в музыку Джефф Бек? Очень хороший вопрос и интересное совпадение, потому что на моем последнем диске („Guitar Shop“. — Прим. авт.) в песне „Day in The House“ я сам спрашиваю: „Что же я могу сделать?“ Правда, многие мои идеи еще не нашли воплощения в материалах звукозаписи, — это все дело будущего. Я, конечно, не собираюсь делать какого-то огромного вклада, но тем не менее я думаю, что смогу содействовать общему развитию и общим успехам. Очень трудно заранее четко определить, что же именно ты создашь в студии. Ты приходишь в студию просто с идеями и замыслами, но может оказаться, что из этого у тебя ничего не выйдет — и это ужасно… Ужасно, когда все на тебя смотрят и ждут, что сейчас ты что-то такое замечательное сделаешь. И тебе отнюдь не хочется, чтобы люди увидели, что у тебя ничего не получается…»

В последнее время один из ведущих гитаристов современного рока Джефф Бек живет во Франции. Он успешно совмещает продуктивную студийную работу с организаторской деятельностью в международной правозащитной организации «Amnesty International».

Каждый новый альбом гитариста неизменно становится событием в мире музыки. Бек практически ушел от жесткой музыки своей молодости и сосредоточился главным образом на сложных многослойных джазовых структурах.

ЭРИК КЛЭПТОН
/1945/

Эрик Патрик Клэп, известный как Клэптон, родился 30 марта 1945 года в Рипли, графство Суррей. Эрик учился в Кингстонском художественном колледже, но был исключен за неуспеваемость. Виной тому были пластинки с записями Чака Берри, Мадди Уотерса, Роберта Джон-сона, Билла Брунзи, Скипа Джеймса, которые Эрик слушал все свободное время, осваивая технику игры выдающихся американских блюзовых гитаристов.

Гитару взял в руки впервые в 14 лет, то был подарок бабушки и дедушки. Благодаря изучению классиков блюза, а также в результате усиленной работы над собой и над гитарой Клэптон всего за два года сумел достичь значительного мастерства без посторонней помощи и стал играть в местной группе.

В марте 1962 года в лондонском районе Илинг открылся клуб любителей ритм-энд-блюза. Клэптон становится одним из его завсегдатаев. Как вокалист он нередко подменял Мика Джеггера в ансамбле «Alexis Korner's Blues In corporated».

Карьеру профессионального гитариста начал в 1963 году в группе «The Roosters», куда его пригласил Торн Макгиннес. Через полгода оба перешли в «Casey Jones and The Engineers». Однако спустя всего две недели, в октябре 1963 года Клэптон сменил в ансамбле «The Yardbirds» соло-гитариста Тони Топэма. «The Yardbirds» выступали в ричмондском клубе «Crawdaddy», где до них основной группой был «Rolling Stones».

То была пора признания. «The Yardbirds» вскоре начал составлять конкуренцию самим «Битлз». Гитарные соло Эрика уже в то время приводили всех в восторг, но в 1965 году он покинул группу.

Расставшись с ансамблем, в котором играл 14 месяцев, Клэптон на время покинул сцену и поступил рабочим на стройку. Однако вскоре ему позвонил Джон Мэйелл и пригласил в свою группу «The Blues-breakers». В биографии Эрика Клэп-тона это был переломный момент. С «The Bluesbreakers» он выступал с апреля по август 1965 года и, после поездки на три месяца в Грецию, с ноябрг по июль следующего года.

С Клэптоном в качестве гитариста и вокалиста группа приобрела невероятную популярность. Его мелодичные, плавные и душевные импровизации оказывали колоссальное эмоциональное воздействие.

Блестящие сольные партии в инструментальных композициях «Steppin Out» и Джона Мэйелла принесли ему славу лучшего блюзового гитариста страны. На концертах публика не уставала кричать: «Пусть Бог сыграет соло!»

Шестой состав «The Bluesbreakers», куда входил Клэптон, выпустил только один альбом — «Blues Breakers John Mayall with Eric Clapton» (1966), но он сразу попал в первую десятку национального хит-парада и навсегда останется в числе красивейших блюзовых дисков, когда-либо записанных белыми исполнителями. Играя в «The Bluesbreakers», Клэптон находил время и для сотрудничества с другими музыкантами. С Джимми Пейджем он сделал серию записей, позднее включенных в антологии британского блюза, а с Джеком Брюсом и Стивом Уинвудом записал демонстрационный диск.

В ходе этой работы у Клэптона родилась идея попробовать себя в синтезе блюза и рока. В июле 1966 года Клэптон создает группу «Cream», куда вошли Джек Брюс и Джинджер Бейкер.

Музыканты намеревались играть в небольших клубах и кафе, но дебютное выступление на Виндзорском фестивале джаза и блюза в 1966 году вызвало у публики такой восторг, что каждый невольно начал импровизировать, демонстрируя максимум своих возможностей. Этот стиль и

стал традиционным для группы.

Участники группы и не предполагали, что их творчество произведет настоящую революцию в музыке, дав жизнь тысячам новых музыкальных течений. Характерный «кримовский» саунд прослушивался уже с первого альбома группы — стандартный блюз с элементами джаза и психоделики был сыгран с такой мощью и эмоциональным накалом, что сравниться мог разве что только с творчеством Джимми Хендрикса. Все трое участников группы создавали песни прямо во время исполнения.

Во время концертов партнеры Клэптона намеренно на ходу изменяли ритмическую структуру песен, вынуждая его отчаянно импровизировать. Музыканты, предпочитая студийной работе живые концерты, тем не менее в 1968 году выпустили двойной альбом «Wheels Of Fire», который стал самым первым альбомом в истории музыки, по уровню продаж получившим «платиновый статус».

В целом же к концу 1968 года общий тираж пластинок ансамбля составил 15 миллионов экземпляров. Трио прекратило карьеру по инициативе Эрика Клэптона, уставшего от бесконечных гастролей, от исполнения изо дня в день одних и тех же композиций. Искусство в таких условиях грозило превратиться в ремесло, в механически выполняемую работу. На одном из концертов он намеренно отключил свою гитару посреди песни, чтобы проверить, заметят ли это Бейкер и Брюс. Они не заметили икак ни в чем не бывало доиграли композицию вдвоем. Терпение Клэптона лопнуло, когда в журнале «Rolling Stone» его назвали «мастером клише». Еще работая в «Cream» Клэптон начал участвовать в творчестве других рок-звезд. Особенно тесные контакты установились у него с Джорджем Харрисоном и Джоном Ленноном из «Битлз».

Он исполнил сложнейшую партию соло в песне Харрисона «While My Guitar Gently Weeps», после чего подарил свою новую гитару автору.

В начале 1969 года Эрик Клэптон основал новую супергруппу «Blind Faith». В июне состоялся дебют в лондонском Гайд-парке, где присутствовало более ста тысяч человек. Единственный альбом, «Blind Faith» (1969), возглавил таблицы популярности по обе стороны Атлантики. Самой удачной критики признали композицию Клэптона «Presence Of The Lord». Осенью квартет отправился в продолжительную гастрольную поездку по США. Вскоре после начала турне суперквартет «Blind Faith» распался, и Эрик Клэптон решил выступать с «Delany and Bonny». «Они играли музыку для души», — позднее объяснил он свой шаг. Проехав с концертами по гастрольному маршруту, намеченному для «Blind Faith», коллектив после небольшого перерыва совершил европейское турне.

Затем Клэптон решил заняться сольным творчеством. Он записал первую сольную пластинку, назвав ее «Eric Clapton», песни на ней звучали вяло и неуверенно.

Однако Клэптон не сдавался, ему удалось записать в 1970 году великолепный альбом «Layla And Other Assorted Love Songs». Заглавная композиция этого альбома — «Layla» — посвящена жене Джорджа Харрисона — Пэтти Бойд. Эрик был влюблен в нее на протяжении многих лет, и в 1979 году она все-таки вышла за него замуж. Песня завоевала огромную популярность. Она и по сей день фигурирует в списке лучших произведений рок-музыки всех времен. Тираж альбома в США составил 1 миллион 265 тысяч экземпляров, хотя критика признала его в целом неудачным, высоко оценив только песню «Layla».

В 1971–1972 годах Клэптон жил в полном уединении у себя дома в Рипли. За этот период он только трижды выходил на сцену. Альбом с записью его выступления в зале «Rainbow» (1973) свидетельствовал о том, что Клэптон отнюдь не в лучшей форме. Так оно и было — Клэптон проходил курс лечения от наркомании. Лишь в конце 1973 года Эрик ощутил в себе достаточно сил, чтобы начать подготовку материала для нового студийного альбома.

Летом 1974 года он сообщил своему менеджеру Роберту Стигвуду, что готов к работе, и через несколько дней вылетел в Майами. В название диска он вынес адрес дома, в котором остановился: «461 Ocean Boulevard». Пластинка состояла из десяти композиций, выдержанных в новом дляКлэптона стиле кантри-энд-блюз, в дальнейшем ставшем типичным для музыканта. 17 августа альбом возглавил американскую таблицу популярности, а 14 сентября одна из его песен, «I Shot The Sheriff», заняла первое место в США и вошла в десятку лучших в Англии.

Его собственный альбом 1977 года — «Slowhand» — обнаруживает растущую увлеченность Клэптона музыкой кантри, и особенно творчеством певца и гитариста Дона Уильямса, чьи песни составляют основу пластинки. В американский хит-парад, однако, вошли оригинальные композиции Клэптона «Wonderful Tonight» и «Lay Down Sally».

В 1980 году он дал серию концертов в пригороде японской столицы Бу-докане Исполненные там песни представлены на альбоме «Just One Night». Весной 1987 года в двадцатку лучших попал в США очередной диск Эрика «August» (1986). Включенные в него композиции музыкант чуть раньше, в январе, с большим успехом сыграл и спел на концерте в лондонском зале Альберт-холл. Не менее активно работал он и в дальнейшем. Особенно удачным оказалось его сотрудничество с ансамблями «Dire Straits», «The Robert Cray Band». В 1988 году вышел альбом-сборник «Cross Roads» — ретроспекция двадцатипятилетней творческой деятельности Эрика Клэптона.

Еще через год появился замечательный альбом «Journeyman», не только принесший ему еще большую популярность, но и вернувший уважение критиков. В этом отношении показательными стали концерты Клэптона в знаменитом лондонском Альберт-холле. Желающих его послушать оказалось так много, что пришлось отыграть 24 вечера подряд!

В 1992 году вышел акустический альбом «Unplugged», который прозвучал настолько свежо и интересно, что это позволило вспомнить о тех временах, когда Эрику вообще не было равных по уровню игры на гитаре. В альбом помимо старых вещей вошло несколько новых песен, включая композицию «Tears In Heaven», посвященную трагически погибшему сыну друга. Пластинка получила в 1993 году 6 наград «Грэмми», установив тем самым своеобразный рекорд, а продажи альбома превысили 14 миллионов экземпляров.

В 1994 году Клэптон повторил успех предыдущего альбома, выпустив пластинку «From The Cradle». Программа, состоящая из шестнадцати старых классических блюзовых композиций, продемонстрировала не только невероятное мастерство Эрика как гитариста, но и тонкое понимание им стилистики блюза.

В 1996-м он записал сингл «Change The World», сразу же попавший на вершины хит-парадов. Последние альбомы музыканта — «Pilgrim» и новый сборник всех хитов «Clapton Chronicles: The Best Of Eric Clapton».

Клэптон — живая легенда мировой поп-музыки. О значительности этой фигуры в мире современной музыки говорит и тот факт, что Эрик Клэптон стал первым артистом, чье имя занесено в Зал славы рок-н-ролла три раза.

КАРЛОС САНТАНА
/1947/

Карлос Сантана — гитарист, у которого высочайшая техника удачно сочетается с талантом создавать прекрасные мелодии. Музыкант по праву считается родоначальником целого направления в роке, названного латиноамериканским, и одним из самых оригинальных гитаристов мира.

Вдохновенные импровизации Сантаны способны тронуть даже неискушенного в музыке слушателя. Его гитара подобна живому существу. Она разговаривает с вами, а порою грустит и плачет, часто же смеется вместе со своим хозяином, чутко улавливая его настроение. Сантана относится к тем редким гитаристам, которых моментально узнаешь по первым аккордам.

Карлос Сантана родился 20 июля 1947 года в небольшом мексиканском городке Аутлан. В пять лет его отец, Хосе Сантана, опытный музыкант-скрипач, начал обучать сына основам теории музыки и игре на скрипке. В 1955 году семья перебирается из Аутлана в Тихуану. Перемещение из маленького тихого селения в суету города подействовало на Карлоса ошеломляюще. Он попадает в город, где кипит музыкальная жизнь и господствует рок-н-ролл.

В восемь лет Карлос оставляет скрипку и начинает осваивать новый инструмент — гитару. В этом ему тоже помогает отец. Освоив азы игры, Карлос стал заниматься самостоятельно, подражая Би-Би Кингу, Джону Ли Хукеру и другим знаменитостям.

Выступая в местных группах, Карлос постепенно начал обращать на себя внимание красивой игрой и недюжинной выдумкой и вкусом. Музыка стала приносить доход, что для не очень обеспеченной семьи было хорошим подспорьем.

В 1960 году родные Карлоса перебрались в Сан-Франциско. Сам же онрешил на год задержаться, чтобы заработать еще немного денег, пока его семья не обустроится на новом месте. С переездом в Сан-Франциско Сантана с головой погружается в многонациональную культуру города, чутко впитывая в себя различные музыкальные течения и стили. В течение нескольких последующих лет он продолжает разрабатывать и углублять свой собственный стиль игры на гитаре.

В 1967 году молодой Сантана создает свою собственную команду под названием «Santana Blues Band». В ее состав вошли: Карлос Сантана — гитара, Грег Ролли — клавишные, вокал, Дэвид Браун — бас-гитара, Майкл Шрив — ударные, Маркус Мэлоун — перкуссия, Майк Карабелло — перкуссия.

Эта группа стала прародителем афро-латинского рока. Ее бессменный лидер Сантана создал уникальную полиритмичную музыку с элементами джаза и фанка. С Карлосом Сантаной позднее играли такие известные музыканты, как Хосе Чепито, Нил Шон, Том Костер, Армандо Пераза, Рауль Рекоу, Грэхем Лир, Орестес Вилато и Кок Эсковедо.

И хотя состав постоянно менялся, саунд, найденный Сантаной в самом начале, оставался прежним.

Волна популярности этого состава росла в течение последующих двух лет вплоть до исторического фестиваля в Вудстоке в 1969 году. К этому времен группа уже была одной из самых известных на Западном побережье, а Карлос Сантана участвовал в записи альбома Эла Купера и Майка Блумфилда «The Live Adventures Of…».

Группа выступила на фестивале в Вудстоке, и это был первый крупный прорыв к широкой публике: тогда публика впервые почувствовала вкус афро-латинского рока, а исполнение Сантаны стало одним из основных событий этого исторического фестиваля.

В этом же году выходит первый альбом группы под названием «Santana», где причудливым

образом смешаны рок-музыка и латиноамериканские ритмы со множеством перкуссивных инструментов. Этот стиль и по сей день остается визитной карточкой Карлоса Сантаны.

Второй альбом — «Abraxas» — имел еще больший успех. Затем был выпущен великолепный альбом «Santana-III» (1971 год).

Эти три альбома стали эталонами в своем жанре и многие месяцы занимали высокие места в «хит-парадах» США. В эти альбомы входили такие незабываемые произведения, как «Jingo», «Oye Coma Va» Тито Пуэнте и потрясающая версия «Black Magic Woman» Питера Грина, а также, возможно, наиболее чувственная из всех рок-композиций «Samba Pa Ti».

Уже в этих ранних альбомах чувствуется почерк настоящего мастера. Звук его гитары совершенно особенный, похожий только на себя. Не особо опираясь на скоростную технику игры, Сантана делает основной упорна эмоции, пытаясь передать свое внутреннее состояние слушателю посредством гитары. Его стиль определяют обильно используемые бенды и длинные тягучие звуки с использованием глиссандо, перемежающиеся с резко контрастирующими короткими фразами.

Вышедший в 1972 году альбом «Caravanserai» уже отличается по стилю от предыдущих, поскольку из состава выбыли Ролли и Шон. Этот альбом отмечен движением к джазу — к стилистике Майлза Дэвиса.

В то же время Карлос Сантана стал учеником известного гуру Шри Чимноя, а также подружился с гитаристом Джоном Маклафлином, в результате чего появился великолепный альбом «Devotion, Surrender». Годом раньше он также выпустил «живой» альбом с барабанщиком Бадди Майлзом. Последовавшие за этим альбомы «Welcome» (с вокалистом Леоном Томасом и Джоном Маклафлином) и «Borboletta» (с певицей Флорой Пурим и Стэнли Кларком) пользовались меньшим успехом. Однако альбом 1977 года «Amigos» ознаменовал собою возвращение к жесткому латинскому року. Версия композиции группы «Zombis» «Sne's Not There» из альбома «Moonflower» (1977) стала хитом, параллельно Карлос Сантана продолжал идти по пути джаз-фьюжн, выпустив ряд прекрасных альбомов, наиболее известным из которых был «The Swing Of Delight» с Херби Хэнкоком и Уэйном Шортером. Особенно впечатляющей была гитара Карлоса Сантаны в альбоме «Zebop!» (1981 год), однако здесь же стала заметна и некоторая несовместимость между Сантаной-гитаристом и Сантаной-лидером группы.

Помимо записей Сантана активно гастролирует по всему миру. Концерты в Японии 1975 года были записаны на тройную пластинку под названием «Lotus». В 1985 году Сантана и его группа приезжали в Советский Союз для участия в культурной программе Московского международного фестиваля молодежи и студентов.

В 1985 году Санатна выпустил альбом «Beyond Appearances» и совершил турне с Бобом Диланом — их совместное появление вызвало экстаз у публики.

В 1986 году Сантана написал музыку к фильму «Ла Бамба», а на следующий год записал с Бадди Майлзом новый альбом — «Freedom».

В 1990-е годы производительность Сантаны несколько снизилась. Как и многие его коллеги по цеху, Карлос принялся за составление бесчисленных сборников своих лучших вещей — благо таких вещей у него хоть отбавляй — и переизданием своих классических альбомов.

Один из последних проектов Сантаны — запись альбома «Brothers», где помимо него на гитарах играют его брат Хорхе (постоянный участник его группы) и племянник Карлос Хернандес.

В 1993 году Сантана предпринял турне «Sacred Fire» («Священный Огонь») по Мексике и странам Южной Америки, где он исполнял как свои старые, так и новые песни, нигде ранее не игравшиеся. Альбом с одноименным названием был записан во время турне и хорошо передает

атмосферу концертов.

Сантана продолжает поиск. В каждый новый альбом он вкладывает душу и сердце. Его искренность подкупает. Заслуги Сантаны оценены по достоинству: 14 альбомов стали золотыми, 9 — платиновыми. Всего же продано более 30 миллионов экземпляров его альбомов. Карлосу присуждалось множество наград, в том числе премия «Грэмми»; различные журналы неоднократно присваивали ему титул «лучшего гитариста», а песни в его исполнении подолгу задерживались на вершинах хит-парадов.

Не остается Сантана и в стороне от общественно-политической деятельности. Подтверждение тому — выпущенный альбом под названием «Blues For Salvador» (1987), благотворительные концерты в помощь пострадавшим от землетрясения в Сан-Франциско, защита прав коренного населения страны и другие акции.

ВИКТОР ЗИНЧУК
/1958/

В настоящее время Зинчук заслуженно признан лучшим гитаристом России. Его концерты собирают аншлаги в престижнейших залах Москвы и во многих городах России. Он часто и успешно выступает и за рубежом.

За достижения в области гитарной музыки в 1995 году музыкант был удостоен степени Почетного Магистра Международной Академии наук республики Сан-Марино, докторами которой являются Никита Михалков и Пол Маккартни, а в 1996 году региональный филиал Академии присваивает Виктору звание Ассоциированного профессора.

«Однажды в Италии мы залезли на какую-то гору и увидели там замок, — говорит Зинчук. — Внутри замка за компьютером сидела странная изотерическая женщина, похожая на колдунью. Она что-то посмотрела в своей компьютерной программе и сказала мне: „Вы избраны того, чтобы заботиться о сохранении гармонии на Земле“.

Мне страшно не нравится, что в мире происходят несправедливости, но я взрослый человек и смотрю на это более или менее спокойно. А во времена юношеского максимализма я решил просто уйти в другой мир — мир музыки. Он гораздо чище и гармоничнее, чем этот. Правда, воевать за справедливость я никогда и никуда не ходил, но, если будет нужно, пойду. Мне кажется, что музыкой можно сделать гораздо больше. И потом, я из тех людей, которые десять раз подумают, прежде чем кото-то обидеть…

Выходя на сцену, я должен каждый раз доказывать, что лучший, что я — „золотая гитара России“, как теперь принято говорить».

Виктор Зинчук родился 8 апреля 1958 года в Москве. Начал играть на гитаре в одиннадцать лет. До шестнадцати лет Виктор играл в различных школьных группах и как многие его сверстники слушал с восторгом западных рок-музыкантов.

Позднее, отвечая на вопрос о его авторитетах в гитаре, Зинчук скажет: «Прежде всего, Андрэ Сеговия — человек, который развил этот инструмент и сделал его пригодным для исполнения классической музыки. Потом, Пако де Лусия, фламенковый гитарист, очень яркий музыкант. Несомненно, это Джимми Пейдж, Джимми Хенд-рикс — люди, сделавшие много уже для электрогитары, Джордж Бенсон — великолепная законченная фразировка, сейчас многие подражают ему. Да все они хороши, и Джо Пасс, и Би-Би Кинг — у них каждая нота на вес золота, это история».

С 1976 по 1980 год Виктор обучался в Музыкально-педагогическом училище им. Октябрьской революции по классу классической гитары и дирижирования оркестром народных инструментов.

О том времени Зинчук позже говорил: «Не секрет, какой образ жизни ведут рок-музыканты. Когда мне было 20 лет, я тоже, конечно, употреблял и алкогольные напитки, и наркотики. Ну как можно не покурить вместе со всеми какой-нибудь фигни?! Сейчас ничего этого нет. Я могу позволить себе расслабиться после окончания турне на каком-нибудь банкете, но только если работа закончена. Те музыканты, которые постоянно употребляют алкоголь, в конце концов, на этом и зацикливаются. Меня же музыка всегда поддерживала и выводила из определенных состояний».

В 1978 году Зинчука пригласили в эстрадно-симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения под управлением Юрия Васильевича Силантьева. В 1979 году, играя в оркестре, он получает государственную квалификацию «артист высшей категории», но вскоре уходит в группу «Арсенал».

«Юрий Васильевич говорил мне тогда: „Ты что, ты ведь будешь по деревням ездить, 'чёс' играть, а я тебе известность сделаю, на телевидении…“ Так потом получилось, что я у всех проработал по два года — цикл такой. Отчасти я сожалею, отчасти… нет, что ж, значит, так нужно было судьбе». Итак, в 1981 году Зинчук стал работать в джаз-ансамбле «Арсенал». Он быстро привлек внимание критиков и завоевал симпатии публики как импровизатор в стиле фьюжн и фламенко.

Ю. Саульский писал: «С приходом в „Арсенал“ молодого гитариста Виктора Зинчука, с пополнением инструментария ансамбля двумя синтезаторами облик ансамбля существенно изменился. Исполнительская манера стала тоньше, одухотворенней, тембровая палитра — более разнообразной». И далее: «Впечатляет „Грустная самба“ В. Зинчука: в предложенном им сольном эпизоде ощущается сплав академической гитарной техники с элементами народного испанского музицирования и приемами джазовой игры».

С 1983 года Зинчук выступает в квартете «Квадро», становится лауреатом Московского и Ленинградского джаз-фестивалей, получает Первую премию фестиваля им. Валифа Мустафа-Заде в Баку.

«Я ушел оттуда (из „Квадро“ — Прим. авт.), неважно по каким причинам, и по музыкальным, и по другим. Было очень тяжело, мы поднимали инструментальную музыку, ездили по деревням; помню, как-то в Ростовской области во время концерта к звукорежиссеру подходили бабушки и говорили: „Механик, нажми кнопку, хай хлопцы заспевают…“

Играть инструментальную музыку было очень тяжело… и предъязвенное состояние желудка, и прочее — все это как раз воспоминания оттуда, ну, наверное, мы сделали тогда свое дело, а когда я уходил, у меня испортилась гитара и даже не на что было купить новую. Я пошел зарабатывать деньги…»

В 1985–1987 годы Зинчук работает музыкальным руководителем группы Юрия Антонова. Как аранжировщик и соло-гитарист участвует в записи диска-гиганта «От печали до радости».

«В 1987 году я понял, что в общем-то везде мне не давали играть то, что я хотел, даже как-то преследовалось это, говорили — это наш концерт, а ты организовывай свои и там будешь делать, что хочешь. Так вот и получалось…

Даже ревностно относились к тому, что мне на концертах хлопали больше. Да, а играл я всего лишь классическую музыку. Так что обиделся я тогда на всех… Это сейчас, спустя годы мы общаемся великолепно и с Антоновым, и с Лешей Козловым, но тогда, в 87-м, я начал делать то, что и делаю сейчас».

Начало сольной карьеры сложилось удачно. Его обработки и записи Хоральной прелюдии фа-минор И.С. Баха и ряда классических произведений сразу поставили его в первые места хит-парадов и сделали его известным как гитариста-исполнителя. Он был признан лучшим гитаристом по опросу молодежного канала Всесоюзного радио.

В 1988 году Центральная киностудия документальных фильмов снимает о нем фильм «Виктор — победитель». Тогда же Зинчук организует собственную группу «Хорус». Он пишет музыку для фильма студии Центрнаучфильм «Полар бридж» («Полярный мост») и к циклу фильмов о Севере. Следующий год приносит музыканту лауреатство международного фестиваля «Интершанс-89».

В 1990 году Зинчук пробует себя как вокалист и становится лауреатом международного телевизионного фестиваля «Ступень к Парнасу». Он частый участник телевизионных программ «Ступени», «50/50», «Утренняя почта» и др. Его музыка часто звучит по радио. Много гастролирует по стране, пропагандируя классическую музыку в современной обработке.

«Я играю обработки классической музыки, — говорит Зинчук, — где принцип свободной трактовки несколько сжат, я исполняю ее довольно точно, хотя и на электрогитаре. Да, есть

некоторая импровизационность, которая идет от джаза, но фразировка современная, роковая».

В том же году гитариста приглашают на съемки телепрограммы в итальянский город Турин. С того момента его имя становится хорошо известно и в Европе.

В 1991 году Зинчук поступает в Московский Государственный университет культуры по специальности «Музыкальное искусство эстрады», который с отличием окончит через четыре года. Он успешно гастролирует по городам Швейцарии и становится лауреатом международного фестиваля в швейцарском городе Фрибург.

В 1993 году гитарист представляет Россию и фирму SNC на международном фестивале «Братиславская лира». Здесь Зинчук выступал вместе с Чаком Берри и группой «Feif No Mo». Особо отмечалась его обработка и исполнение колыбельной Дж. Гершвина «Summertime».

«Нельзя разделить музыку на жанры, — считает Зинчук, — хотя она, естественно, делению поддается, и многообразие жанров существует… Современная музыка впитала в себя достижения и классики: волей-неволей любой музыкант уже находится под ее влиянием, он ведь на ней учился; ну, и джаза, само собой, и народной музыки, и других. Если вы послушаете даже очень прогрессивную современную, например, электронную музыку, то в ней немало характерных партий барабанов — триольность, это все тоже черные музыканты делают, это оттуда… Просто время сейчас другое, и, по мне, мыслить сейчас такими традиционными джазовыми формами не очень интересно».

В 1994 году музыкант дает концерты в Голландии и во Франции, участвует в международном рок-фестивале «Key-Brothers» в окрестностях Турина. В этом же году выходит компакт-диск Зинчука «Mix No One». Обработка «24-го Каприза» Паганини, на которую был отснят видеоклип, делае Виктора популярнейшим гитаристом в России. Ему посвящаются две телепрограммы «Джэм».

На представительном (46 стран-участниц) международном фестивале «Золотой Олень» 1996 года в румынской Трансильвании в категории видеоклипов Зинчук занимает третье место с клипом «Каприз № 24» Н. Паганини.

В следующем году музыкант заканчивает работу над новым альбомом «Неоклассика». Также теперь называется и группа Зинчука. Музыкант признался: «Мои собственные выступления сейчас связаны с коммерцией, да мне нужно коллектив кормить, у меня шесть человек оркестра и еще три в балете. Мне нужно платить за студию, клипы и выпуск пластинок. Это просто чудовищные расходы».

В конце ноября 1997 года в Театре эстрады с большим успехом проходят сольные концерты Зинчука.

1999 год отмечен выпуском нового альбома «Одинокий в ночи» на компакт-кассетах. Зинчук участвует в благотворительном концерте для ветеранов Второй мировой войны в Тель-Авиве, а также выступает в Италии в курортном городе Лидо.

В декабре 2000 года в казино «Беверли-Хиллз» состоялась презентация альбома нового альбома музыканта «Неолирика».

Новое тысячелетие для Зинчука началось удачно. В конце января 2001 года музыкант подписал с компанией «Квадро-Диск» договор на выпуск нового альбома «Неоклассика-2».

Кроме того, он устанавливает рекорд по быстроте игры на гитаре, исполнив за 24 секунды произведение Римского-Корсакова «Полет шмеля», а также 20 нот в течение одной секунды. Этот факт зафиксирован в российском издании «Книги рекордов Гиннеса».

«Я сделал свой музыкальный язык предельно лаконичным и доходчивым, — анализирует свое творчество Зинчук. — Порой я не позволяю себе отступать от варианта и импровизировать, и я не боюсь потерять слушателя. Публика просто на концертах уже просит сыграть конкретные вещи — „Каприс“ Паганини, „Токкату и фугу ре-минор“ и „Скерцо“ Баха, „Аве Марию“,

„Полонез“ Огинского. Но, естественно, я играю также и с импровизационными вставками. Я обязан сделать так, чтобы публике было интересно. Не бывает плохой публики, бывает плохой исполнитель. Да, у каждой музыки свой слушатель.

Я прекрасно понимаю, что занимаюсь просветительской деятельностью, но когда мы играем „Аве Марию“, а у молоденьких, по 12–13 лет, девчонок просто слезы на глазах, то я не думаю, что это плохо. Да, это дань времени, обработки, современное прочтение, но время покажет, насколько это действенно.

Во мне что-то сидит Люди говорят: энергетика… А меня просто жизнь заряжает! Так что во мне постоянно кипят какие-то страсти, эмоции, которые выливаются не только в музыке, но и на головы окружающих людей. Сначала я переживаю, чувствую, и только потом воплощаю свои чувства и переживания в музыку. Моя задача — сыграть так, чтобы по коже пробежали мурашки».

Список литературы

Абрамович Г. М. Давид Ойстрах. М., 1962.
Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Ч.3. М.,1982.
Альшванг А.А. Бетховен. М, 1977.
Апетян З.А., сост. Воспоминания о Рахманинове. Т.1.
Баренбойм Л.А. Эмиль Гилельс. М., 1986.
Баринова М.Н. Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони. М., 1964.
Баташев А.Н. Советский джаз. М. 1972.
Берберян М. Джефф Бек и его некоммерческий гитар-шоп. Музыкальный Олимп. 1990-4.
Благой Д.Д. Этюды Скрябина. М., 1963.
Будяковский А.Е. Пианистическая деятельность Листа. СПб., 1986.
Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. М., 1982.
Вайсборд М. А. Андрее Сеговия и гитарное искусство XX века. М., 1989.
Владимиров Е. Золотой саксофон России. Огонек. 1995-33.
Волков А.И. Леонид Коган. М., 1978.
Волков К. «Полтинник» Джимми Пейджа. Пульс. 1994-4.
Вольман Б.Л. Гитара в России. СПб., 1961.
Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. СПб., 1968.
Гайдамович Т.А. Святослав Кнушевицкий. М., 1985.
Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн.1. М., 1950.
Гинзбург Л.С. Ф. Лауб. М.-СПб., 1951.
Гинзбург Л.С. Эжан Изаи. М., 1959.
Гинзбург Л.С. Морис Марешаль. М., 1972.
Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 4. М, 1978.
Гинзбург Л.С. Анри Вьетан. М., 1983.
Гинзбург Л С. Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. 4.1. М., 1990.
Григорьев В.Ю. Генрик Венявский. М., 1966.
Григорьев В.Ю., сост. Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М., 1978.
Григорьев В.Ю., сост. Леонид Коган. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью. М.,1987.
Григорьев В.Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., 1987.
Григорьев Л.Г., Платек Я.М., сост. В мире музыки. Ежегодник-панорама.1985–1991. М., 1968,1984–1990.
Друскин М.С. Клавирная музыка. СПб., 1960.
Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции. М., 1976.
Золотое А.А. Листопад, или Минуты музыки. М., 1989.
Ивашкин А. В. Святослав Кнушевицкий. М., 1977.
Капустин М.Д. Вера Дулова. М., 1981.
Коган Г.М. Ферручо Бузони. М., 1964.
Коллиер Д.Л. Становление джаза. М., 1984.
Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли. М., 1953.
Кулова Е.К., сост. Л.Н. Оборин — педагог. М., 1989.
Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973.
Ландовска В. Ванда Ландовска. О музыке. М., 1991.
Маркиз Л.И. Давид Ойстрах. М., 1977.
Медведев А.В., Медведева О.Р., ред. — сост. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера.

М., 1987.
Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1979.
Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. М., 1987.
Налоев А. Король гитары умер. Музыкальный Олимп. 1990-3.
Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975.
Нечаев С. Дэвис — черный принц джаза. 2001-23.
Огиевский К. Браво, маэстро. Музыкальная академия. 1992-2.
Панасье Ю. История подлинного джаза. СПб., 1978.
Петров А.Е. Джазовые силуэты. М., 1996.
Покровская Н.Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск, 1994.
Понятовский С.П. История альтового искусства. М., 1984.
Раабен Л.Н. Л. Ауэр. М., 1962.
Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей. Спб.,1966.
Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. СПб., 1969.
Рабинович Д.А. Портреты пианистов. М., 1970.
Сарджент У. Джаз. М., 1987.
Синявер Л. Шопен. М.-СПб., 1951.
Скороходов Г.А. Звезды советской эстрады. М., 1986.
Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. М., 1987.
Соколов М.Г. Пианисты рассказывают. Вып. 1. М.,1990.
Степурко О. «Барабанная легенда» джаза. Музыкальная жизнь. 2001-4.
Ухов Д. Возвращение навсегда? Музыкальная жизнь. 2001-8.
Феофанов О.А. Тигр в гитаре. М., 1969. Хентова СМ. Маргарита Лонг. М., 1961.
Хентова СМ. Лев Оборин. СПб., 1964.
Хентова СМ. Музыка и ее исполнители. М., 1969.
Хентова СМ. Артур Рубинштейн М., 1971.
Хентова СМ. Вэн Клайберн. СПб., 1989.
Цыпин Г.М. Святослав Рихтер. 1977.
Цыпин Г.М. Портреты советских пианистов. М., 1982.
Цыпин Г.М. Артуро Бенедетти Микеланджели. Музыкальная жизнь. 1997-6.
Чугунов Ю. Джазовая мозаика. М.,1997.
Швейцер И.Б. Вспоминая о Давиде Ойстрахе. Музыкальная академия. 1994-4.
Эрдели К.А. Арфа в моей жизни. М., 1967.
Ямпольский И.М. Джордже Энеску. М., 1956.
Ямпольский И.М. Давид Ойстрах. М., 1964.
Ежегодник памятных и музыкальных дат. 1986. М., 1975, 1978, 1985–1988,1990.
Музыкальная энциклопедия. Т. 1–6. М., 1982.