

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

На правах рукописи

ВАСИЛИСА ПЕТРОВНА БОЙКОВА

**Расширенные исполнительские техники
в творчестве Зигфрида Пальма:
путь к новому виолончельному искусству**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

том 2

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Насонов

Москва – 2014

Содержание

Приложение 1. Михаэль Шмидт. Каприччио для Зигфрида Пальма. <i>Перевод и комментарии Василисы Бойковой</i>	2
Предисловие	3
I. Годы учебы и странствий	5
II. Переступая границы музыки...	56
III. Оперные страсти	98
IV. Педагогический пыл	115
V. Отступления	137
VI. Искусство балансировать: культурная политика и прочее	147
Приложение 2. Кшиштоф Пендерецкий. <i>Capriccio für Siegfried Palm</i>	160

Приложение 1

Михаэль Шмидт

Каприччио

для Зигфрида Пальма:

портрет в форме диалога

(Перевод с немецкого языка и комментарии В. П. Бойковой

по изданию: Michael Schmidt. Capriccio für Siegfried Palm.

Ein Gesprächsportrait / Unter Mitwirkung von Theo Geißler,

Juan Martin Koch, Brigitte Palm und Ludwig Harig.

Regensburg: ConBrio, 2005)

Предисловие

Идея написать эту книгу возникла по следам радиопередачи 1997 года на канале Bayern 4 Klassik. Вместо обычного обсуждения фрагментов музыки все внимание было направлено на творческую личность Зигфрида Пальма, на важнейшие события и встречи, случившиеся на его жизненном пути. В процессе подготовки к этой передаче, разыскивая материалы, я был глубоко удивлен тем, что, кроме нескольких более или менее обширных газетных статей, до сих пор нет серьезных исследований или монографии об этом выдающемся виолончелисте, импресарио и педагоге. Я рассказал издателю Тео Гайслеру об этом — и в частности, об увлекательной и непринужденной беседе, завязавшейся у меня с Зигфридом Пальмом в процессе подготовки к передаче. Внезапно нам в голову пришла идея создать книгу и нарисовать портрет музыканта в форме диалога. В случае с Зигфридом Пальмом такой подход показался нам уместным потому, что сам он высказывался письменно крайне редко и в общении был скорее «оратором», чем «литератором».

После того, как Зигфрид Пальм увлекся этой идеей, мы договорились во время нашей первой встречи у него дома, во Фрехене¹, ввиду необозримого множества событий его творческой жизни вести беседу свободно, не стремясь представить факты в строгом порядке и в исчерпывающей полноте. Кроме того, мы решили разделить диалог на несколько рубрик, по содержанию и по хронологии. Нам захотелось начать с «Годов учебы и странствий»: с учителей, от собственного отца до Энрико Майнарди, а также с важнейших пунктов служебной карьеры, от работы в оркестровой яме Вупперталя до выступлений в качестве солиста. Далее, в главе «Переступая границы музыки...» речь идет о самом важном в опыте исполнения современной музыки, о произведениях, посвященных Пальму многими композиторами, от Бернда Алоиза Циммермана и Кшиштофа Пендерецкого до Вольфганга Рима.

¹ Фрехен (Frechen) — небольшой город на западе Германии, в земле Северный Рейн-Вестфалия.

Страсть — это «творение боли»²; глава «Оперные страсти» рассказывает об этом: от юношеского увлечения оперой в Вуппертале до полных радости и огорчений лет работы интендантом Немецкой Оперы в Берлине. В главе «Педагогический пыл» говорится о деятельности на посту преподавателя и директора Высшей школы музыки в Кёльне, а также о самом главном, что касается музыкальных курсов и мастер-классов. Заключительные главы — «Отступления» и «Искусство балансировать: культурная политика и прочее» — посвящены экскурсам Зигфрида Пальма в мир развлекательной музыки и кино, равно как и попытке понять самое главное в его жизни.

Основная часть бесед, вошедших в эту книгу, происходила в конце 1990-х годов, в основном, во Фрехене. Остальные интервью взяли Тео Гайслер и редактор издательства Хуан Мартин Кох летом 2004 года; они обогатили «Портрет» важными деталями, которые либо вошли в уже существующие разделы, либо образовали новые. Благодаря чрезвычайно плодотворному и гармоничному сотрудничеству с Бригиттой Пальм и Хуаном Мартином Кохом текст прошел несколько стадий доработки и мало-помалу достиг готовности. По согласованию с Пальмом его привели в удобный для чтения вид: сократили, смонтировали, отредактировали. При этом мы старались по возможности сохранить барочную цветистость и порывистость речи Пальма. Надеемся, что портрет получился достоверным и многомерным, что при всей возможной неполноте он передает самое существенное в богатой событиями и переменами жизни художника.

Михаэль Шмидт, февраль 2005 года

² Немецкая игра слов: Leidenschaft (страсть) = Leiden schaffen (творить, причинять боль).

I

Годы учебы и странствий

*Господин Пальм, не могли бы Вы вспомнить самое первое музыкальное со-
бытие в Вашей жизни?*

Никогда об этом не задумывался. Это не так-то просто!

А если обратиться к самому раннему детству?

Ну, первый урок у своего отца я получил всего в три года, когда еще не было ясно, возникнет ли у меня вообще интерес к музыке и есть ли к ней дарова-
ние. Первые забавные сведения зафиксировала моя мать: ученик моего отца,
любитель, спросил его, как называется прием, когда не играют смычком, а
щиплют струны. И тут из глубины кресла, из которого меня и видно-то почти
не было, так я был мал, донеслось: «пиццикато!»

*Таким образом, Ваши первые музыкальные впечатления связаны с инстру-
ментом, который впоследствии Вас прославил.*

Причина того, что я взялся за виолончель, очень проста: мой отец был вио-
лончелистом. Он вообще оказывал на меня очень сильное влияние и принад-
лежал к тем четырем персонам, чье влияние определило всю мою последую-
щую жизнь. Если бы мой отец на тромбоне играл, я бы тоже стал тромбони-
стом. Я просто последовал его примеру.

С какого возраста отец стал давать Вам первые уроки?

Ответ Вас очень удивит. Все полагают, что начинать надо как можно раньше,
и будет вам вундеркинд за виолончелью. Мой будущий педагог Энрике Май-
нардни начал с трех лет. Я начал с шести–семи лет, совсем не рано. Я не мог
справиться даже с крошечной виолончелью, 3/8, специально изготовленной
для такой крохи, как я. Мне пришлось начинать на фортепиано, что, конечно,
было мне очень полезно. Вспоминается, как в 7 или в 8 лет я аккомпанировал
скрипичную сонату Шуберта G-dur Гансу Фелтгену (впоследствии — глав-

ному дирижеру SFB³). Моя мать сидела рядом со мной за фортепиано — и не для того, чтобы переворачивать страницы, но чтобы нажимать на педаль, до которой я не доставал: я ее слегка подталкивал, и она нажимала. С восьми или, скорее, с девяти лет я уже серьезно взялся за виолончель.

С чего начал Ваш отец, в чем состояли занятия?

Сперва мы занимались исключительно техникой. Мой отец был невероятно строг. Правая, и только правая рука: первые полгода по открытым струнам. Такое можно позволить себе с девятилетним, но с девятнадцатилетним это уже не пройдет. Мой отец занимался очень много, а ранним вечером, прежде чем он уйдет в оперу, я должен был явиться к нему и, пока он ужинал, показать упражнения со смычком: длинные ноты по открытым струнам — прижимать их мне разрешили только впоследствии. Тридцать минут каждый вечер: он был неумолим.

Не испытывали ли Вы страха перед отцом?

Да, а как же — он был неумолим, так же, впрочем, как и моя мать. Два года спустя я должен был упражняться 6–7 часов, в то время как мой отец занимался в соседней комнате. И горе, если он не слышал меня 10 минут: он являлся, и разражалась гроза!

Ваши 6–7 часов Вы должны были отзаниматься, несмотря на учебу?

Да, по меньшей мере.

Вы уже говорили о том, что вначале занимались на открытых струнах. Что было дальше, каким образом занимался с Вами отец, как Вы должны были упражняться?

Как ученик Юлиуса Кленгеля, он перешел к школе Йозефа Вернера.левой рукой он занимался так, как сегодня это представляется многим довольно сомнительным. Вначале он позволял мне играть только в первой позиции,

³ Радио Свободы Берлина (SFB, основано 1 июня 1954 г.) — теле- и радиогруппа, распространявшая вещание на Западный Берлин и на всю его территорию с 1990 года; в 2003 года вошла в состав вещательной компании Берлин-Бранденбург (RBB).

как на скрипке. Но с первой позиции едва ли можно начинать. Почему? Поскольку, в отличие от скрипки, ребенок не может видеть того, что он делает; не видно, что делают пальцы. Такие неконтролируемые действия ребенку несвойственны. Поэтому начинать лучше всего с четвертой позиции, тем более, что расстояние между полутонами узкое — даже для маленьких пальчиков. По этой причине многие виолончелисты играют в первой позиции не очень чисто. Поскольку с детства не занимались ей верно. Расстояние между e и f на струне D трудноуловимое, отчего часто возникают мелкие интонационные погрешности, которые мы необъяснимым образом встречаем даже у хороших, очень хороших струнников. Мой отец всякий раз начинал с упражнений в первой позиции; затем следовали упражнения для каждого пальца с первой по четвертую позиции, выдуманные им самим. Мне следовало их освоить до ужина.

Считаете ли Вы, что виолончель — один из самых сложных инструментов для начинающего музыканта?

Вовсе нет. Виолончель гораздо легче скрипки. На скрипке очень сложно сразу извлечь полноценный тон, звук, не режущий слух. Скрипка безумно сложна — прежде чем добьешься от нее хоть одного тона, от которого волосы не будут вставать дыбом, пройдет очень много времени. Напротив, начинать на виолончели гораздо проще, у вас не будет таких скрипов. Вы держите руки в естественном положении, кладете их на виолончель и ведете смычок — звучит сразу же. Все очень просто, только педагог вначале должен указать верное направление. Сложности приходят значительно позднее. Одна из главных проблем — в том, что, в отличие от скрипки, которую большой палец всегда придерживает за гриф, у виолончелиста гриф не ощущается настолько естественно, а, начиная с шестой позиции, грифная накладка — нам не помощник; всё становится очень, очень сложно.

Вы сказали, что Ваш отец был очень строгим учителем, внушавшим Вам страх. Как сочетались у Вас удовольствие от игры на виолончели и страх перед отцом?

Соотношение было 90% к 10% в пользу удовольствия.

90% удовольствия?

Да, да. Но страх был не перед наказанием, а, скорее, перед его немилостью. Он говорил со всей ясностью: «Если ты хочешь стать солистом, на что похоже, то я буду тебя “третировать”, пока кровь не пойдет из пальцев».

Он Вам так и говорил?

Так и говорил. «Иначе тебе лучше бы вообще не начинать». При нынешней конкуренции так и надо разговаривать с молодыми людьми. Это было хоть и жестко, но честно.

Мы говорили об удовольствии — были ли у Вас в те юные годы любимые пьесы?

Они появились позже, тогда, когда я уже многому научился у своего отца, действительно первоклассного педагога.

Можете ли Вы вспомнить о таком моменте в своей жизни, когда Вы впервые подумали: теперь я играю прекрасную музыку?

Да, когда я исполнял *Kol Nidrei* Макса Бруха; тогда я действительно испытывал счастье, что я виолончелист. Я играл эту пьесу с огромным удовольствием.

Это случилось, когда Вы уже играли в оркестре?

Нет, нет, гораздо раньше, в 12 лет. Я играл как бешеный виртуоз, очень быстро и точно.

Вернемся к Вашему отцу...

Мой отец родился в 1886 году и был виолончелистом. А его отец, в свою очередь, был музыкантом: валторнистом, основателем оркестра округа Бар-

мен⁴. Во время премьеры «Зигфрида» в Бармене он играл «рог Зигфрида» и был до того воодушевлен, что родившемуся как раз в это время сыну, моему отцу, дал имя Зигфрид.

А Ваша мать?

Моя мать была из рабочей семьи. Дедушка, которого я очень любил, трудился на заводе «Форверк», который и по сей день производит пылесосы, и говорил только на барменском нижненемецком диалекте. Он был весьма достойным человеком. Даже в 90 лет он ходил каждый день в бассейн и отличался редкой, фантастической работоспособностью. Моя мать придерживалась левых политических взглядов и даже заигрывала с коммунистами — в противоположность отцу. Однако их брак, несмотря на это, был очень крепким. О том, что моя мать была убежденной представительницей рабочего движения, я узнал только после ее смерти.

Ваш отец был учеником Юлиуса Кленгеля...

С 1911 по 1913 годы он учился в Лейпциге, в течение 6 семестров. Потом началась война, он стал солдатом. Рассказы отца были интересными, но многое забылось. Рудольф Метцмахер, отец Инго, был, пожалуй, последним представителем школы Кленгеля.

Что Вы могли бы припомнить из рассказов Вашего отца о Кленгеле?

Кленгель непрерывно находился в концертных турах. Наряду с Хуго Беккером, он был самым знаменитым виолончелистом своего времени. Будучи в Лейпциге, Кленгель почти никогда не занимался индивидуально. Он всегда работал с группой: все ученики должны были присутствовать на занятии, как сейчас на мастер-классах. Все находились на подъеме, таким образом можно было научиться очень многому. Он отправлял учеников играть друг другу. Однажды к нему пришел ученик и пожаловался на свои трудности со спиккато. «Пойди-ка к Эмилю, у него хорошо получается», — ответил Кленгель.

⁴ Бармен — один из исторических районов города Вупперталь (земля Северный Рейн-Вестфалия), образованного в 1929 году слиянием городских округов Бармен и Эльберфельд.

Так все друг другу и помогали. Если ученик спрашивал, как учить сложный эпизод, следовало знаменитое: «Медленно!». Так Кленгель и учил, а в это время ожидалось выступление виолончелиста, имя которого я еще назову. Речь идет о сюитах Баха. Кленгель находил их прелестными, однако придерживался того мнения, что не стоит выходить на публику с виолончелью без сопровождения. Считал это абсурдным. Тогда в Лейпциге, на Дворцовой площади, должен был состояться концерт, в программе которого отсутствовало имя пианиста. Кленгель воскликнул: «Они что, о нем позабыли? Это кажется невероятным. Пойдемте туда все». Когда же выяснилось, что речь и в самом деле идет об одном виолончелисте, он сказал: «Так не бывает. Будет посмешище или сенсация — посмотрим». На концерте присутствовал весь его класс. Так вот, это был испанский виолончелист Пабло Казальс, который впервые в Германии исполнил виолончельные сюиты Баха так, как они были изначально задуманы. Лейпцигская публика, впервые это услышав, была в шоке. Все были восхищены. А Кленгель на долгие годы подружился с Казальсом. Услышать такое было для Лейпцига настоящим шоком. Публика была в восторге, а Кленгель и Казальс подружились на всю жизнь.

Как бы Вы охарактеризовали Кленгеля как виолончелиста?

Потрясающий человек, но совершенно помешанный на технике. У Фишера-Дискау была интереснейшая коллекция старых пластинок. В том числе, концерт Гайдна в исполнении Кленгеля, разумеется, записанный целиком, — с жутким звоном и скрежетом. Кленгель играл без малейшего намека на вибрато. Поскольку вибрато, как я всегда говорю, — это не только окраска тона, но еще и прием, скрывающий исполнительские неточности, то можно представить себе, каково это, — попробуйте попросить молодого виолончелиста сыграть подобным образом. Сыграйте-ка первую часть концерта Гайдна без вибрато и без интонационных неточностей — этого мы не умеем.

А на пластинке было безупречно?

Это было настолько безупречно, что уму непостижимо! Каденция была типичной кленгелевской — бесконечной. Она длилась столько же, сколько вся первая часть. Когда мне было 11 лет, отец мучил меня этой каденцией. Сколько играю на виолончели, всё время за это его благодарю: для левой руки там было страшно много работы.

Есть еще одна забавная история про концерт Дворжака, также восходящая ко временам Кленгеля. Ему было слишком просто, и он спросил Дворжака, не может ли тот добавить каденцию. Говорят, Дворжака чуть удар не хватил от такой дерзости. Играл ли Кленгель когда-нибудь этот концерт — неизвестно. Мой отец, как и старший Метцмахер, не были уверены, довелось ли ему его сыграть. Ему это было слишком легко, до идиотизма. Он был невероятно технически оснащен. Вообще не занимался, всё с листа играл. В противоположность Беккеру, который тоже обладал феноменальной техникой. Но дарование его было более широким, он проявил себя в самых разных областях и, в частности, сочинил много музыки — и притом, совсем недурной. Мне очень повезло, что мой отец учился у Кленгеля.

Я где-то читал, что в детские годы, которые пришлось на нацистское время, Вы играли на литаврах в гитлерюгенде. Это правда?

Точно, «Маленькую ночную серенаду» Моцарта для струнного оркестра с литаврами. Тогда у нас было турне и я играл...

Вы маршировали под музыку?

Нет, ничего подобного. В Вуппертале был оркестр гитлерюгенда (Bannorchester).

У вас был настоящий симфонический оркестр?

Да, небольшой, но полного состава. Им дирижировал второй скрипач из квартета моего отца, это была его подработка. Видите ли, одна из самых больших вещей, за которую я признателен музыке, состоит в том, что я нико-

гда не стоял в строю и не должен был маршировать, потому что я, будучи ребенком...

Я как раз и собирался спросить Вас об этом...

...потому что я, будучи ребенком, вошел в состав этого оркестра. Уже в 10 лет. В этом возрасте полагалось вступать в юнгфольк, а в 14 лет — в гитлерюгенд. Вступить в юнгфольк было необходимо: без этого я не смог бы ходить в среднюю школу. Мое свободное от учебы время было посвящено не военной подготовке, а исключительно музыке. Так прошла вся моя юность. Я был освобожден от всего. И этим обязан музыке.

Было ли это только профессиональным оркестром? Ведь существовали и музыкальные школы гитлерюгенда, где известную роль играла идеология.

Определенно.

Не случай ли это Вашего оркестра?

Нет-нет. В том оркестре ничего подобного не было. Помню, что первое произведение, которое мы исполняли, была Пятая симфония Шуберта, которая с тех пор стала моим любимым произведением. Очень важно отметить, что в нашем оркестре были не только мальчики, но и девочки из «Союза немецких девушек».

Это очень мило.

И самое главное — моя подруга Росвита Прелл, дочь нашего домашнего доктора. Росвита была писаной красавицей, это была моя первая любовь, я благоговел перед ней. Она превосходно играла на скрипке, в одном оркестре со мной, и так мы были вместе — я был счастлив. Познакомиться с Пятой Шуберта, когда ты так молод, тебе всего 12 лет, — огромное удовольствие. Мы никогда не играли в униформе, только на выступлениях.

Занимаясь музыкой, Вы оставались вне идеологии?

Да, абсолютно. Люди, с которыми я тогда имел дело, заботились только о музыке. И когда я достиг успехов, то стал известен за пределами Вупперталя. В 1943 году, когда мне исполнилось шестнадцать — забегая немножко вперед — я играл уже в городском оркестре.

Я бы хотел еще раз возвратиться ко временам школьного оркестра. Правда ли, что Вам пришлось им дирижировать?!

Да, точно. Пришел к нам тогда заместитель директора, который в военные годы очень заботился о том, чтобы школа продолжала функционировать, очень достойный человек. Он сказал: «Мы знаем, что ты хочешь стать музыкантом. Я не знаю, пробовал ли ты это когда-нибудь, но было бы очень жаль — после того, как нашего учителя музыки, Бауэрмана, призвали на военную службу, — просто взять и распустить этот замечательный школьный оркестр. Решишься ли ты поддержать оркестр на уровне на репетициях и паре концертов?» — «Каким образом я должен проводить репетиции?» — спросил я. «Ты можешь организовать их так, как тебе самому понравится».

А Вам только этого и надо было...

Я был счастлив, что можно было больше не заниматься математикой. Всякий раз, когда надо было отправляться на урок математики, я назначал репетицию, хотя бы только для вторых скрипок. Я всегда назначал репетиции так, чтобы избежать катастрофы на тех или иных предметах. Но положение только ухудшалось, потому что я отсутствовал. Как я узнал впоследствии, на педсоветах по такому случаю рассуждали: «Собственно говоря, он не может получить оценку выше шести [0 баллов, «недостаточно», по немецкой системе оценивания. — В. Б.], ведь он постоянно отсутствовал! Но он работает с оркестром, поэтому мы проявим к нему снисхождение и поставим четыре», — то есть оценку «достаточно». Так я провел свои последние школьные годы. На одну из репетиций пришло несколько новичков, в том числе ученик пятого класса, бойко игравший на скрипке. Это был Йоханнес Рау. Эта встреча и память о том, что мы вместе музицировали, определила всю нашу жизнь,

вплоть до семидесятих годов. Когда я был директором ВМШ, а он — министром, я вывел Высшую школу в Кёльне на тот уровень, на котором она остается и поныне.

Был ли хорошим скрипачом господин Рау?

Уж и не помню. Сын его, Филипп Эммануил, играет на виолончели. Семья остается музыкальной. До последнего времени он посещал все концерты ВМШ.

Вы сказали, что к концу войны Вы приобрели известность.

Да, был тогда конкурс молодых немецких струнников в Праге.

В оккупированной Праге?

В оккупированной Праге, верно. И я стал лучшим молодым виолончелистом Рейха. Это спасло меня от военной службы. Первую повестку призывники получали уже в 16–17 лет.

К оружию уже в таком возрасте?

Еще раньше, в ночь после первого большого налета на Вупперталь в мае 1943 года. После этого мой отец решил, что мне не следует больше оставаться в школе — одиннадцатиклассники (Obersekunda)⁵ шли в отряды помощников люфтваффе. Заметив это, мой отец сказал: «Каждую неделю, в лучшем случае, один из ваших учителей уходит на фронт, и ты получишь диплом, который будет никому не нужен». Он никогда не задумывался о том, что будет, когда война закончится. Мы никогда не разговаривали об этом дома.

О политике тоже не разговаривали?

Мой отец был членом социал-демократической партии Германии, но это не афишировалось. Также он был масоном. У отца был большой талант решать

⁵ Речь идет о старшекласниках (11–13 класс), учащихся одиннадцатого класса (Obersekunda — 11 класс). До перехода на Гамбургскую систему в 1965 году старшие классы, окончание которых было непременным условием для поступления в университет, относились к так называемой «реальной гимназии» (Realgymnasium).

спорные вопросы с любым человеком, фактически он управлял делами городского оркестра.

Руководил оркестром?

Нет, хотя и это тоже. В его обязанности входило то, что называется инспекцией оркестра.

Он и этим занимался?

Да, но как музыкант, не осуществляя художественное руководство; он управлял делами оркестра исключительно как менеджер: выплата жалования и т.п. Интересно также, как выдавалась зарплата. Мой отец получал целиком сумму для всего оркестра наличными.

И должен был потом пересчитать на каждого?

Разложить по конвертам. Этим они занимались с матерью. Когда я подросток, лет в 10 или в 11, я стал помогать.

Деньги на счет тогда не перечисляли?

Ничего подобного. Каждый оркестрант забирал свое жалование утром в ратуше. А коллеги из Эльберфельда — в ратуше Эльберфельда⁶. Мой отец ездил туда-сюда со всеми деньгами — чтобы выписать каждому его сумму. Все расчеты, общая сумма и раскладка денег по конвертам находились в ведении моей матери, позже я мог ей хорошо помогать. Под конец мой отец совершил еще и настоящее чудо. Тогда пришло время этого знаменитого, как он там назывался...

Народного ополчения?

Да, фольксштурма, спасибо. В Вуппертале тоже такое было. К этому моменту от городского оркестра остались только очень старые и не совсем здоровые люди, или совсем мелкие, вроде меня. Я был самым младшим. Итак, об этом самом фольксштурме: я отчетливо помню, как в управлении призывно-

⁶ Ратуша Эльберфельда — здание городского управления в районе Эльберфельд.

го округа нам выдали фаустпатроны, чтобы мы с ними тренировались. Американцы, конечно, принимали нас за партизан. Когда кто-нибудь в штатском появлялся с таким оружием, его сразу расстреливали.

Расстреливали?

Да, это же была война. Беспощадная. Этот фольксштурм был совершенно жуткой вещью. Мой отец, почувствовав, что дело может принять совсем худой оборот, добился приема у начальника военного округа и сказал ему, что если тот этого хочет, чтобы всё было по-настоящему, то у него ничего не получится без отличной полковой музыки. Он спросил: «Господин Пальм, как Вы это себе представляете?». Мой отец ответил на это: «Некоторых наших коллег после объявления тотальной войны распределили на оружейные фабрики. Если фольксштурм призван стать настоящей военной организацией, — так вот он выразился, — я бы кое-что организовал; из всех еще оставшихся здесь музыкантов мы должны сформировать полковой оркестр, который каждое утро будет упражняться в городском зале». Это надо было себе представить — в огромнейшем помещении! «Да-да, разумеется, великолепная идея...».

Нет армии без капеллы...

Точно. И тогда случилось невероятное: в последние месяцы войны мы ...

как капелла народного ополчения...

...репетировали на верхнем ярусе городского концертного зала. Это сейчас, после реставрации, он стал таким красивым — вообще одним из самых красивых залов Европы. Правда, уже тогда были огромные проходы между гардеробами; там было удобно учиться маневрировать. Мой отец был военным капельмейстером резервного полка № 27 во время Первой мировой. Это надо себе представить: играя военную музыку, они врываются в бой, мой отец с дирижерской палочкой в руках в первых рядах...

Да, такого во время Второй мировой уже, конечно, не было.

Да, но он это всё еще умел. Он хорошо знал, как маневрируют военные полки, и мы в этом упражнялись. Звучало всё это отвратительно. Скрипачи вспоминали, как они когда-то играли на тенорах, оглашая окрестности писком и визгом. Отец спросил меня: «А ты на чем играть собираешься?» Я ответил: «На большом барабане».

Этому-то Вы научились еще во времена гитлерюгенда.

Тогда я зазубрил только маленький отрывок из Моцарта. А теперь я играл на большом барабане и испытал сильные чувства, исполняя «Эрику» соло. До конца войны оркестр играл военные марши и маневрировал в проходах между гардеробами. Таким образом мой отец спас довольно большую группу коллег от ужасов войны. Они дули как могли в свои трубы — должно быть, это звучало жутко!

Несмотря на это ваш отец являлся членом партии СДПГ.

Он никогда не говорил о политике. Я знал только, что он был членом СДПГ и масонской ложи. Когда я был в Гамбурге, отец настаивал, чтобы я продолжал эту семейную традицию. Гамбург же был центром масонства: там находится «Авессалом у трех крапив», ложа в Брауншвейге, где был коронован по пути в Саксонию Фридрих Великий. Я мог очень быстро стать мастером ложи, потому что мой отец был старым уважаемым масоном. Мой отец мною очень гордился, пока был еще жив. Но, как говорится...

Он, однако, смог все очень хорошо просчитать.

Да, но я не могу сказать, что он думал о политике. Только в тот раз, когда после первого воздушного налета мы стояли перед домом, в котором мы жили (занимая целый этаж), — когда он догорал...

Ваш дом сгорел?

Да, мы стояли перед ним и не могли ничего поделать. Всё было уничтожено — Вупперталь был брошен на произвол судьбы. Это был один из первых налетов с использованием фосфорных бомб, и как с ними бороться — никто

не знал. На маленьких улочках современного Вупперталя еще можно увидеть выжженные в асфальте следы ног тех людей, которые сгорели тогда как спички. Все думали, что огонь можно потушить водой. Это самое страшное, что можно было сделать в этой ситуации. Люди прыгали горящими в реку и получали еще более сильные ожоги. Ужасные воспоминания. Мой отец смотрел на это бледный от ярости.

От ярости?

Конечно!. Человек не обязательно должен быть против режима, но он неистовствует, когда видит, что всё заработанное честным ежедневным трудом за считанные минуты сгорает в огне⁷... Но как раз тогда городской концертный зал, о котором я уже говорил, был перепрофилирован в театр; об этом тоже стоит рассказать. И уже через четыре недели мы играли там «Аиду» и «Мейстерзингеров» — всё уже было в порядке.

Талант к импровизации нужен и в музыке.

Да. Интендантом у нас был Эрих-Александр Виндс; потом он работал интендантом в Берлинской государственной опере⁸. Мы с ним много разговаривали — это было еще до падения Берлинской стены — и вспоминали Вупперталь и моего отца. Хорошее было время.

Кстати, Вы, Ваш отец, Ваша семья — вы все понимали, что Германия проигрывает эту войну?

⁷ Воздушный налет, который описывает Пальм, произошел в ночь с 29 на 30 мая 1943 года. Основной удар пришелся на Бармен. Главной целью британской авиации были промышленные объекты, расположенные в Рурской области, однако, по официальным данным, в результате этой бомбардировки погибло 2450 мирных жителей. Вопреки утверждению Пальма, город не был брошен на произвол судьбы: столь важный промышленный район был, естественно, хорошо защищен зенитной артиллерией. Однако ее командование допустило тактическую ошибку, открыв огонь слишком поздно. Объяснялось это тем, что до тех пор город, лежащий в долине реки Вуппер и плохо заметный с воздуха из-за частых туманов, не подвергался нападением союзнической авиации; немецкие зенитчики не стали стрелять по подлетающей воздушной армаде (719 бомбардировщиков), чтобы не выдать расположение Вупперталя. Другая часть города, Эльберфельд, в мае почти не пострадала. Она и стала основной целью следующей масштабной воздушной атаки в ночь с 24 на 25 июня, в результате которой эта часть Вупперталя была разрушена почти полностью, а число жертв превысило количество погибших в результате первой из бомбардировок.

⁸ На самом деле Виндс никогда не занимал пост интенданта главного оперного театра Восточного Берлина, однако с 1954 по 1969 год он работал там главным режиссером. Источник этой информации — некролог, опубликованный в газете «Новая Германия» (*Neues Deutschland*), главном партийном органе ГДР, от 13 сентября 1972 года в правом столбце четвертой страницы.

Мой отец понимал, я — нет. Я просто не следил за новостями, хотя до меня доходили, конечно, «молнии», которых было уж слишком много.

По радио?

Да, мы их слушали, но не делали выводов ни в нашу пользу, ни в пользу врага. Странно, но всё это проходило совершенно мимо меня. В моем сознании была только музыка. Это не извинение, просто я тогда кроме музыки вообще ничего не воспринимал. Я уже говорил, что со стороны гитлерюгенда не было вообще никакого идеологического воспитания: мы занимались исключительно музыкой. Это, конечно, невероятно.

Вы очень рано начали играть в оркестре. Как это случилось?

Это было так: оркестром Вупперталя заведовал Фритц Леман. Мой отец рассказал ему про меня. Тот ответил: «Хорошо, пусть он мне тогда поиграет», — что я и сделал. Леман на это сказал: «Да, это очень талантливо. Мы его примем и поддержим. Ты можешь, если захочешь, играть в оркестре, чтобы усилить общее звучание. И здесь, и в Бармене, и в Эльберфельде». Была только одна проблема: в оркестре нужно было репетировать, а я тогда еще учился в школе. Леман сказал: «На двух репетициях ты должен быть обязательно». На что я выпалил: «Идет, отлично!».

Как же это должно было произойти?

Тогда я этого себе тоже еще не представлял. Но чуть позже мне пришла в голову идея: я решил изобразить, что кровь течет из носа. В те дни, когда должна была быть репетиция, я рисовал под носом цветными чернилами кровь. Меня сразу отправляли домой. Моя мама ждала меня дома с уже приготовленной виолончелью, и я бежал на репетицию. Мне разрешили играть с оркестром все концерты — вещь, конечно, невообразимая для 12–13-летнего подростка; да и усвоить такой огромный репертуар было непросто. Однажды произошло нечто ужасное: Кнаппертсбуш, уроженец Вупперталя, каждый год исполнял «Кольцо» и давал концерт. В тот раз в программе была Пятая

симфония Бетховена. В коде, в заключительных тактах есть генеральная пауза, и я по ошибке сыграл там: совершенно один, уже не помня себя, упоенный прекрасным до-мажорным аккордом! Мне было чудовищно неловко. Мой отец вскипел от бешенства, — ушел в себя, спрятавшись за первым пультом, а оркестранты боялись даже улыбнуться. Когда оркестр после этого сходил со сцены, он прошел мимо меня со своей виолончелью, даже не взглянув, и процедил: «Скорее всего, это конец твоей музыкальной карьеры».

Это было очень жестко.

Да.... Для него было вообще непостижимо, как такое может случиться. Но вслед за ним пришел один оркестрант — совершенно очаровательный парень, господин Кунерт, и сказал: «Ты должен еще раз подойти к дирижеру». Я подумал: «Мой отец совершенно прав, и сейчас мне зададут хорошую трепку». Я зашел в дирижерскую — там сидит Кнаппертсбуш. Он произнес: — Это ты тот малыш, с последнего пульта? (Он говорил на барменском диалекте.)

— Да, это я, — ответил я ему.

— И ты совершенно один сыграл этот великолепный до-мажорный аккорд! Ты сыграл его и никто тебе не помог?

— Да, господин профессор, я знаю, что всё это было ужасно!

— Ты знаешь, это так красиво звучало, что ты, я думаю, можешь сыграть так еще разок, если подвернется случай. Играй так и дальше; это было невероятно красиво.

То, что сам Кнаппертсбуш не втоптал меня в грязь, было для меня действительно очень важно. Я прибежал к отцу и сказал ему: «Он решил, что это грандиозно!» Мой отец вскипел от этой новости еще больше.

Как он относился к тому, что Вы работали помощником?

Мой отец никак не мог решить, правильно я поступаю или нет. Была школа и школьная дисциплина, которой надо было неукоснительно следовать, но с другой стороны, он понимал, что я талантлив. Поэтому он многого от меня требовал: «У тебя есть способности, поэтому ты должен много работать, иначе будет неинтересно, ты будешь, как остальные виолончелисты. Ты в сотни раз более талантлив, чем остальные, значит, ты должен в сотни раз больше работать». У меня был такой распорядок дня, хотя это сложно себе представить: в шесть утра я делал домашнее задание, затем шел на уроки, без всякой там крови из носа. С полвторого до полседьмого — железно занимался, а каждый вечер играл в опере. Тогда у меня еще не было никакого особого договора, о чем мы с Вами, скорее всего, скоро поговорим. Я старался только для узкого круга моих коллег.

Слишком насыщенный рабочий день для ребенка.

Да, 16 часов точно.

А игры, футбол и всё такое?

Хорошо, что вы спросили меня об этом. Это то, чего у меня никогда не было.

У меня никогда не было детства в этом смысле. Мать сожалела об этом до самой своей смерти. Она умерла в 1975 году в возрасте 80 лет. Она много раз говорила: «У тебя никогда не было юности». Я никогда не ходил на танцы и танцевать поэтому так и не научился.

У Вас не было даже своей компании?

Ничего не было. Была только игра на виолончели. Так хотел мой отец.

Вы не чувствовали себя лишним среди своих ровесников?

Нет. Но другие меня иногда воспринимали как аутсайдера и были правы. Меня очень сильно поддерживал отец, он говорил: «Тебе все это совершенно не нужно, потому что ты собираешься пойти собственным путем — путем музыканта. Ни к чему тебе эти танцы, да и велосипед ни к чему». Да, я даже не умел кататься на велосипеде.

Но Вы ведь не чувствовали, что Вам этого не хватает? Вам совсем не хотелось быть как все?

Нет-нет, такого не было. У меня были друзья. Нет, настоящих друзей не было, конечно, — тут мне бы пришлось соврать. Были одноклассники, к которым я был привязан больше, чем к другим. Двое, с которыми я больше всего дружил, трагически погибли, сгорели.

На войне?

Да, во время воздушного налета 1943 года, ночью. Днем перед этим мы еще сидели рядом друг с другом в школе. Было ужасно.

В том же 1943 году оркестр Вупперталя подписал с Вами постоянный договор. Вам было тогда шестнадцать лет.

Да, оркестр был сам этому очень рад: им не надо было искать временного помощника. Я работал там, конечно, не получая ни копейки.

Вы играли бесплатно?!

Да, совершенно. Тогда это было возможно, а сегодня этого никто не потерпит, начиная с профсоюза. Чтобы кто-то играл просто ради удовольствия — упаси Бог! — он же отбирает тогда хлеб у другого. Это, конечно, было всё из-за войны — все ведь были призваны в армию. Оркестр был рад, что есть хоть кто-то, кто будет играть. Я всегда был пятым. В Вуппертале было пять виолончелистов. Еще один был призван в армию очень давно и так и не вернулся. С ним я не был знаком лично; он был шестым. Потом пятого, по фамилии Вейершталь, на редкость приятного человека и коллегу, тоже призвали. На его место взяли меня.

И с тех пор Вы стали постоянно играть в оркестре?

Я всегда играл с ними вечерние спектакли. А потом случилась одна очень интересная история, о которой я непременно должен рассказать, потому что она многое объясняет. Однажды позвонили из городского оркестра Трира: им нужен был виолончелист для исполнения оперы Вагнера «Гибель богов».

Мой отец сказал: «Это всё, конечно, не очень честно, поскольку мне следует послать кого-то из нас. Но через две недели придет Кнаппертсбуш и будет дирижировать “Кольцом”, причем без репетиций. А ты явишься и станешь играть с первой попытки, — так не пойдет. Я отправлю тебя в Трир — мы пройдем партию с тобой». Как можно пройти «Гибель богов» — шестичасовую оперу?! «В любом случае, мы пройдем самые сложные куски. И потом ты поедешь в Трир и хорошо там сыграешь». И вот что в итоге из этого получилось: я выехал довольно рано, но за время пути два раза объявлялась воздушная тревога; мы должны были выйти...

Выйти из поезда?

Ну, да. Покинуть вагон и броситься прямо на гравий. Вместе с виолончелью. Это атаквали английские....

Штурмовики?

Штурмовики. И стреляли в нас из своего автоматического оружия. Но к этому мы уже привыкли. В итоге поездка из Вупперталя в Трир длилась полдня. Часа в два я пришел в их театр, там, конечно, еще ничего не началось. Я спустился прямо в оркестровую яму, где уже находился инспектор, который расставлял ноты. Я представился, сказал, что, мол, я к Вашим услугам; я — та самая подмога из Вупперталя. И поинтересовался, где мое место. «Здесь», — сказал он. — «Секундочку. Здесь — это где?» — спросил я. — Он указал мне вперед: «Вот здесь, за первым пультом». — «Нет-нет, я помогаю играть тутти». — «Какое такое тутти? У нас только один виолончелист, а Вы — второй». Это было действительно жестоко. Я был вторым. Я не имел никакого понятия о произведении. У них действительно имелся в распоряжении только один виолончелист; двое других заболели.

А сколько всего человек было в этом оркестре?

Оркестр их был поменьше, чем наш в Вуппертале; тем не менее, они играли «Гибель богов». Вы себе представить не можете, что я там вытворял на пер-

вом пульте! Ни разу за время оперы не смог страницу правильно перевернуть: останавливался, потом начинал играть. Говорю моему коллеге по пульту, который обычно играет третьим (первый пульт заболел одновременно): «Начинаются места для пяти виолончелей». А он в ответ: «Дело простое. Когда вступает пятая виолончель, соло играешь ты; я играю четвертую, затем ты играешь третью, а я вторую; под конец ты играешь первую. Вот и всё. Наверху этого всё равно не услышат, важно мощно вступить». Сколько нервов и сил мне все это стоило, как мучительно далась мне эта «Гибель богов», я даже передать не могу. И всё это длилось до позднего вечера. Рано утром, в четыре, я уже был дома и обо всём об этом рассказывал отцу. Он слегка побледнел и проговорил: «Но ты же это выдержал». Я ответил: «Теперь я, по меньшей мере, умею переворачивать страницы — уж это точно».

Вам трудно было признаться самому себе, что школа закончилась — теперь только оркестр?

Я не относился к этому так серьезно.

Это было решение Вашего отца?

Это было решение моего отца, но я был с ним целиком и полностью согласен. Из-за всех этих...прогулов, назовем их так, я вообще перестал интересоваться школой.

Вы, наверное, были в числе неуспевающих?

Конечно, я занимался только некоторыми предметами: латынь я знал на «хорошо», немецкий — на что-то между «хорошо» и «отлично», а моим самым любимым предметом был английский. Об этом надо рассказать отдельно. Когда я преподаю в Америке, уже в течение 20 лет, я часто слышу, что мой английский великолепен. Я всегда отвечаю, что это благодаря моему школьному педагогу английского. Нас обучал доктор Херберг. Я ему невероятно благодарен. Он разговаривал с нами только по-английски. С утра звучало не

«Да здравствует Гитлер!», а «Good morning boys!» — «Good morning Sir!» Это было в британской традиции, американскую мы практически не знали.

Несмотря на то, что Англия была врагом?

Это было чудовищно! И он говорил с нами всё равно только по-английски. Мы начинали читать Шекспира, несмотря на всю нашу юность. Он обучал нас английскому образу жизни, английскому стилю речи, так что мы просто чувствовали английский язык. А как он над нашим произношением работал! У нас был другой учитель — по немецкому, этакий отвратительный садовый гном. Так тот каждое утро начинал с «Heil Hitler»; затем следовало: «Der Führer lebe» — и так далее⁹. Только он в партии не состоял, а после войны стал директором школы.

А мой обожаемый учитель английского должен был влачить жалкое существование и давать дополнительные уроки. Так было до тех пор, пока мы, его бывшие ученики, не объединились и не добились его реабилитации, чтобы он мог снова преподавать в школе. Мы ему многим обязаны. Этот человек привил нам любовь к английскому, и за это мы ему очень благодарны.

Вернемся к оркестру. Можно сказать, что Фритц Леман Вам доверял?

Да, он меня знал не только как виолончелиста. Не забуду, как мы исполняли «Волшебный остров» Зутермейстера. Сегодня уже всеми забытый. Там на сцене была музыка, колокольчики, — и поскольку я хорошо играл на рояле, длительное время интенсивно занимался на этом инструменте, Леман сказал: «Ты сможешь это исполнить». Концертмейстера в то время не было: его опять призвали на военную службу. На его место не нашлось никого, кто смог бы подняться наверх и сыграть на колокольчиках, — а там было что поиграть! Таковы мои первые шаги на оперной сцене, хоть и по ее заднему краю. Туда меня вывел Леман.

Будучи маленьким Вы...

⁹ По-видимому, Пальм имеет в виду лозунг, возникший и, благодаря нацистской пропаганде, получивший широкое хождение после покушения на Гитлера 20 июля 1944 года: *Gott sei dank, daß der Führer lebt* («Слава Богу, что фюрер жив»).

Когда я был маленький, бывало совсем забавно. Тут следует рассказать историю, как однажды, не спросив отца, я возложил на себя полномочия заболевшего инспектора, в обязанности которого входило расставлять ноты по пультам. Расставлять их следовало перед утренней репетицией; накануне очередной из них он заболел. Ровно в семь я прокрался в оперу, взял ноты (я хорошо знал, где они лежали) и расставил их по пультам. Уж я-то знал точно, где сидит второй гобой, а где третья валторна. Мой отец был вне себя: «Кто это сделал! Вот забавно-то». Потом ему сказали, что это его сын утром перед школой пришел сюда и всё расставил. Мой отец был настолько растроган — он чуть не расплакался: «Да ты просто родился для этой профессии!». С его согласия я продолжал делать то же самое на протяжении недели; и таким образом все в оркестре со мной познакомились.

А затем произошла знаменитая история со «Страной улыбок»¹⁰, когда я зашел, как это бывало обычно, за отцом; это было еще до того, как я стал подыгрывать каждый вечер. Вупперталь был эдаким островком безопасности, пока не случился первый воздушный налет. Зенитного оружия у нас не было — нас бросили совершенно беззащитными перед лицом Королевских воздушных сил. В тот вечер раздалась воздушная тревога; длилась она около двадцати пяти минут, а потом последовал сигнал отбоя. После чего все опять собрались: публика, певцы в костюмах, которые только что прятались в подвалах, — представление началось. Дирижировал Хельмут Шефер. Он очень заботился о моем музыкальном образовании и давал мне уроки не только по теории, но и по истории музыки, по музыкальному анализу, технике композиции, — всему этому я выучился у него. Итак, в тот раз он дирижировал «Страной улыбок». Я сидел на пустующем месте за вторым пультом, и вдруг мне мой коллега, сидящий за одним со мной пультом, — а он был очень спонтанным, веселым, довольным, круглым и маленьким, — дает свою виолончель. Он ничего не спрашивал, только сказал вдруг: «Давай, играй даль-

¹⁰ «Страна улыбок» (Land des Lächelns) — оперетта Франца Легара в трех действиях. Премьера состоялась 10 октября 1929 года в театре «Метрополь» в Берлине.

ше». Я весь вздрогнул, а он мне: «Просто посмотри: мы сейчас здесь; бери и играй дальше». В оркестре, что говорит о хорошем зрительном контакте, все сразу обратили на это внимание. Сначала альты, которые сидели рядом, потом второй контрабас, который указал на меня смычком, а потом скрипки и деревянные духовые. В конце концов заметили все. А Шефер усмехнулся.

А Ваш отец?

... был единственным, кто ничего не подозревал. Мой отец был очень правильным и строгим. Если кто-либо на сцене что-то рассматривал, он начинал сердиться. Это было для него проявлением недисциплинированности — непозволительной для оркестранта. Он был очень строгим, не вертел головой ни направо, ни налево: играл свою партию до тех, пока не был вынужден позаботиться о своих ухмыляющихся коллегах. Тогда он повернулся и увидел меня — и побагровел: от злости, а не от гордости. Как я посмел во время большого официального выступления взять в руки виолончель, не говоря уже о том, чтобы играть!.. Потом он меня жестоко отчитал. И тем не менее, он должен был признать, что всё прошло хорошо. Между прочим, коллегу моего отца, который являлся концертмейстером группы, звали Эрнст Гроте. И сегодня многие знают о том, что однажды в Байройте он исполнил соло из «Валькирии» так, как никто там еще не играл. Глубокие старики вспоминают о том, как он был тогда хорош. У него тоже был сын, который играл на виолончели, — только менее одаренный, чем я. Зато мой отец как виолончелист был не так хорош. Всё как-то не складывалось: Гроте, мой отец, сыновья... Этот случай вызвал между ними самую настоящую дискуссию. Когда Гроте был на службе, а я подыгрывал, он передавал мне все соло. Он знал наверняка: юноша способный. В «Паяцах», в «Царе и плотнике» (когда Царь выходит в конце, звучит очень длинное соло виолончели) — всякий раз он показывал пальцем на меня. Я мог играть все соло. Наконец, мой отец заметил это и перешел в наступление: «Это никуда не годится». На что Гроте ответил: «Да, я знаю, что это никуда не годится». Так они и поговорили. Гроте я обязан бесконечно. Когда мне исполнилось шестнадцать лет и со мной подписа-

ли договор, мой отец мог несколько не беспокоиться за то, что я бодро играю все виолончельные соло.

Обратимся еще раз к этому периоду. Решением Вашего отца было...

Это решение моего отца было оформлено как полагается. Со мной заключили договор как с несовершеннолетним; он был подписан моим отцом и мной. Со стороны городского управления также была подпись. Заведующий по культуре Мюльхаузен подписал договор, потому что все знали, что я справлюсь. Будучи шестнадцатилетним подростком, я стал членом городского оркестра Вупперталя. Так начался период моего пребывания на государственной службе, за которой начисляется страховка.

С того самого момента?

Да, с 15 мая 1943 года у меня есть право на страховку. Хорошенькое было время.

Вы были освобождены как от посещения школы, так и от военной службы?

Школы больше не существовало. Военная служба — другое дело. На ней следует остановиться отдельно. С оценками в моем аттестате переходить в старшие классы — об этом и речи не было. При всём желании с этим ничего нельзя было поделать.

Вы не проходили медицинский осмотр?

Осмотр я прошел. Я был единственный среди сверстников в Вуппертале, кто не был призван.

Но Вас не призвали из-за работы в оркестре?

Нет-нет — совсем нет. Из-за моих выступлений в качестве солиста. Гитлерюгенд, в котором я не мог не состоять, использовал меня как эдакую вывеску.

Для праздничных мероприятий, концертов?

Ради них меня освободили от службы и посылали в те немногие страны, с которыми Германия еще сохраняла союзнические отношения, — в Испанию и Румынию.

Когда это было?

Это было в 1943, 1944 годах.

Вы ездили с отцом?

На поезде, в одиночку. Там я играл в сопровождении фортепиано как солист.

Где это было, в каких городах?

В Испании это был прежде всего Мадрид. Я несколько раз играл там перед Франко, однажды — в университете города Толедо. Потом еще раз в Мадриде и Барселоне; четыре раза я побывал там в качестве юного музыканта. В Румынии я побывал в Бухаресте, Констанце и Темешваре, а также в румынско-немецких городах, откуда Лигети родом¹¹. В 1944 году в Праге (туда я тоже был направлен) был организован молодежный лагерь. Там мы жили на одном из островов посреди Влтавы, где и происходили выступления.

Вы там были как молодой талант...

...на особом счету. Вследствие этого призывные повестки я получал в Берлин, в Имперское управление по делам молодежи. Затем их всякий раз аннулировали, и так до самого конца. Последнюю из повесток не аннулировали, поскольку к тому моменту Имперского управления по делам молодежи не существовало. Она пришла в марте 1945 года. С недвусмысленным требованием в течение двух-трех дней зарегистрироваться в управлении призывного округа, располагавшемся в Мюнстере. Мне следовало туда явиться. Но к тому моменту Рурская область была уже окружена Седьмой армией американцев. Вырваться было невозможно.

Вы не могли попасть в Мюнстер?

Не было ни поезда, ни какого-либо иного доступного средства передвижения. Но если бы — я не преувеличиваю — меня с этой призывной повесткой схватила полевая жандармерия, то висеть бы мне на ближайшем столбе. У меня были школьные товарищи, еще моложе меня, которые, получив призывную повестку, просто говорили: «Не имею ни малейшей возможности». Они вешали детей. Это было время, когда на фонарных столбах висели шестнадцатилетние, семнадцатилетние. Полевая жандармерия наводила

¹¹ Имеется в виду Трансильвания, на территории которой немецкие поселения возникли еще в эпоху Средневековья (в середине XII века). После Второй мировой войны многие румынские немцы были вынуждены уехать в Западную Германию.

ужас... Я тогда скрывался вместе с одним молодым актером, который впоследствии был известен не только в Вуппертале: играл значительные роли на немецкой сцене. Мы провели восемь или десять дней в лесу Вупперталя. Моя мать носила нам еду. Мы просто сбежали.

Удалось?

Удалось. Когда к матери приходили и спрашивали обо мне, она отвечала, что у меня трудовой договор, по которому я сейчас в разъезде; где именно, она не знает. И тогда они шли искать дальше.

А оркестр тоже мобилизовали?

Это произошло гораздо раньше. 1944 год — «тотальная война». Пресловутая речь Геббельса... Тогда оркестр был упразднен. Моя первая подруга, танцовщица, пошла на фабрику по производству электронных приборов для подводных лодок. Она должна была паять, надев защитный костюм и защитные очки. Городской оркестр отправился на фабрику, производившую искусственную оболочку для колбасы. Просто свинство — особенно по отношению к струнникам. Описываю в двух словах: огромные рулоны перфорированного искусственного материала для салями...

Которые наполняли колбасой?

Да, впоследствии. Сначала их доставали из ванны с кислотой и перекладывали по чанам с водой. От чана к чану содержание кислоты становилось меньше, но тем, кто стоял в первых рядах, доставались рулоны, сильно пропитанные кислотой. Чтобы кислота на нас не попала, мы носили толстые резиновые перчатки, резиновые фартуки и резиновые сапоги, а также уборы, закрывавшие всю голову. Вымачивание: взявшись большим пальцем или всей правой рукой за перфорированное место, надо отжать рулон и снова погрузить его в воду, — этот процесс и сегодня мне, бывает, снится. Скверная работа для струнников! (Хотя я и был занят на ней совсем недолго.) Мой отец, также присутствовавший при этом, по собственному почину взял на себя руководящие функции и только распоряжался. Хельмут Шефер также работал на этом предприятии.

Ваш преподаватель теории.

Забавно, но его не призвали. По какой, собственно, причине? Тогда ему было сильно за тридцать; возможно, он был болен. Много сочинял, сидел всё время в будке, из которой регулировалось водоснабжение. Он должен был каждые полчаса нажимать на кнопку, чтобы поддерживать производство воды — что он благополучно и забывал делать; тем самым он парализовал производство по три раза на день. Так продолжалось до тех пор, пока не заметили, что Шефер работал над партитурой. В это время я очень много выступал в лазаретах от Вупперталя до Дюссельдорфа и Кёльна. Иногда по три раза в день. Я старался делать это в высшей степени профессионально, ведь благодаря этому я не попал на войну. В который раз я был обязан виолончели.

Еще раз вернемся в оркестровую яму. Вам после окончания войны было уже восемнадцать лет...

Да, но я должен рассказать еще об одной вещи, которая оставила в нас глубокий след. В мае 1943 года, когда я уже играл в оркестре, в театре давали «Эгмонта» в постановке Виндса; за дирижерским пультом стоял Тео Циглер. В представлении участвовали, так распорядилась судьба, пятеро виолончелистов; я официально числился номером пять. На утро была назначена какая-то репетиция, поэтому мы не стали убирать наши инструменты в футляры, а просто оставили их в репетитории. Нам повезло, поскольку репетиторий не сгорел. Ночью произошел налет. Театр сгорел дотла. На следующее утро партийное руководство попыталось что-то предпринять в этой кошмарной ситуации. Так я впервые столкнулся со смертью: нас, молодых, призвали убирать трупы. Сморщенные. Мы выложили их штабелями в фойе городского театра. Этого забыть нельзя.

Вы должны были убирать обугленные тела?

Да, это переживание глубоко запечатлелось в нас. Подобного никогда не должно повториться. Я тогда не понимал, кого следует винить. Повинны в этом были не только Королевские воздушные силы, но и обстоятельства. И тогда весь театральный коллектив быстро перебрался в городской концерт-

ный зал. Уже через три недели у нас был настоящая оперная труппа. Слава богу, что на складе, где хранились декорации, ничего не пострадало. Нашли технического директора, который был способен на импровизацию. Полным составом мы исполнили в городском зале «Мейстерзингеров» и «Аиду» — две величайшие оперы, какие только можно себе представить... Но что отец и сын в тот вечер перед налетом находились на службе — это была судьба. С тех пор мы никогда больше не брались за музыку к «Эгмонту». Не то чтобы я в принципе не хотел играть эту музыку. Не было случая.

Просто не довелось?

Именно так.

Как Вы узнали о Вашем следующем месте работы — в Любеке?

Я получил от своего друга сообщение, что в Любеке солист оркестра, виолончелист, ушел; место свободно. До сих пор не перестаю себе изумляться: я сел, написал в театр Любека; спустя две недели получил ответ. Да, почта по-прежнему функционировала, представьте себе, — и это в августе 1945 года. Они вызвали меня на прослушивание. Я поехал один, всё удалось: в течение двух с половиной дней я ехал поездом на Оснабрюк¹². Вышел в Любеке, доложил о своем приезде; там я жил у одного альтиста, который позже играл со мной в квартете. Музикдиректор Бертольд Леман спросил меня:

— Сколько Вам лет?

— Мне ровно восемнадцать, — ответил я.

Он опять спросил меня:

— Но Вы очень молоды, что Вам уже приходилось делать?

— Ну, то да сё.

— Играть Вам приходилось много?

— Играл я много.

— Ну, тогда приступим.

¹² Оснабрюк (Osnabrück) — город земельного подчинения в Германии, третий по величине город в земле Нижняя Саксония.

Мы прогнали концерт Гайдна целиком. Потом я должен был играть соло из «Тоски». Концертмейстер был тут же. Это был потрясающий концертмейстер — австриец, ученик Арнольда Иосифа Розе. Передо мной поставили виолончельные партии всех квартетов Бетховена опус 18. Этого я дома наигрался.

С коллегами?

С друзьями и любителями музыки. Я невероятно много выучил, музицируя с любителями. К примеру, каждую неделю мы встречались с одним химиком из Баварии, чудесным скрипачом. Играли четыре или пять фортепианных трио, и под самый конец, около одиннадцати часов, он говорил: «Давайте-ка еще сыграем Си-мажорное». Целое трио Брамса H-dur! И всё это я играл в возрасте шестнадцати–семнадцати лет, поскольку мой отец отправлял меня туда. Часто он сидел там же, пил и курил сигареты.

Как реагировал Леман?

Он спросил:

—Когда Вы сможете приступить?

— Я должен вначале еще разок домой съездить, но приступить могу сразу. У меня нет никаких препятствий.

— Мы начнем в середине сентября, пятнадцатого октября у нас состоится премьера «Валькирии».

Любекский театр был...

Любек был единственным городом, в котором театр содержался в порядке. Он оказался нетронутым бомбардировками. Я поехал назад, потом отправился обратно. Но тут произошла драма: поездов больше не было. И я с двумя чемоданами и виолончельным кофром поехал в вагоне для перевозки угля. Даже в пустом таком вагоне уже плохо, но я должен был сидеть на угле; хорошенькое было дельце. Итак, чтобы приступить к своим обязанностям в Любеке, я провел в пути четыре дня, питаюсь хлебом и куском колбасы, который дала мне в дорогу мать. Я заработал четыреста марок по своему первому договору. В Рождество 1945 года четыреста марок стоил хлеб из кукурузной

муки весом в два фунта, но на черном рынке его можно было приобрести за двести пятьдесят. Мои родители стали уже опасаться за своего малыша. Помощи было ждать неоткуда. Телефона не было. Так начинался Любек.

Помимо театра, были ли еще какие-то занятия?

Я невероятно много играл в Любеке. Бертольд Леман доверял мне так, как его большому тезке Фритцу, — очень сильно. Он позволил мне в самом начале исполнять «Дон Кихота» Штрауса в качестве солиста. Первое время у меня была некоторая конфронтация с церковной музыкой, как и с барочной. Вальтер Крафт был кантором в церкви св. Марии и управляющим Северонемецкой органной школой, сегодня это ВМШ. Он также преподавал орган во Фрайбурге. И это в то время! — Фрайбург и Любек. Очень интересный человек. В Любеке я исполнил, по меньшей мере, двадцать раз «Рождественскую ораторию» с разными дирижерами во многих церквях. Так я стал прекрасным исполнителем барочной музыки. Собственно говоря, это, конечно, великая музыка! Но иногда она меня ужасно утомляет, особенно когда речь идет о том, чтобы ее играть.

Как бы Вы охарактеризовали свою игру в этот ранний период?

Я мог играть очень быстро, очень громко и очень чисто, но на этом всё и заканчивалось. Тем не менее, благодаря всему этому я неизменно завоевывал себе первое место. Далее следовало поразмыслить, к кому идти учиться. Так я вышел на Майнарди, и он сделал из меня настоящего художника, коим я раньше не был. Это произошло в Гамбурге.

Как случилось, что в 1947 году Вы переехали в Гамбург, в Симфонический оркестр радио¹³?

В Любеке мне было чрезвычайно хорошо, играл я там очень много, в том числе камерную музыку с концертмейстером Карлом Кундратом, которому в

¹³Симфонический оркестр Северонемецкого радио (*Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks*) базируется в Гамбурге. Основан в 1945 году по решению британских оккупационных войск на единственной уцелевшей на территории будущей Западной Германии крупной радиостанции. Первый концерт состоялся в 1945 году, солировал Иегуди Менухин. В 1945–1971 годах оркестром руководили Ханс Шмидт-Иссерштадт и Гюнтер Ванд, в этот период оркестр прославился исполнением классического репертуара: симфоний Бетховена, Брамса и Брукнера.

то время было за пятьдесят (а приехал он в Любек из Австрии в возрасте семнадцати лет). Мы постоянно играли в разных замках. Это был для нас своего рода «Шлезвиг-Гольштейнский фестиваль». Играли мы тогда за натуральную оплату: к примеру, один вечерний концерт — за шесть центнеров белого угля и четыре центнера картофеля. Всё привозилось в Любек, где я потом обменивал это на черном рынке на сигареты — смутное было время. Однажды Кундрат сказал мне: «Ты, конечно, можешь здесь оставаться, быть некоронованным королем, но посмотри, что вышло из меня: я всё еще в Любеке. Ты должен использовать первую же возможность, чтобы уехать отсюда». Я жил вместе с шестью коллегами из театра, мы снимали жилье в одном доме, который теперь стал отелем «Кайзерхоф». У каждого было собственное помещение и звонок. Однажды этот звонок зазвонил, и к порогу подкатил старенький фольксваген первой модели. Оттуда появились двое, которые представились как Йост Михаэльс и Рудольф Ирмиш. Оба они являлись солирующими кларнетистами Симфонического оркестра Северо-Западного немецкого радио и одновременно его полномочными представителями. Они сказали, что наслышаны обо мне, и пригласили на прослушивание. Правда, был конец месяца (января 1947 года). Вакантные места солирующего виолончелиста — концертмейстера, и заместителя концертмейстера можно было занять в августе. Конечно, я заинтересовался и вспомнил слова Кундрата. Я принял предложение. Все приработки тогда уходили на покупку дров, чтобы отапливать комнату, в которой я занимался как сумасшедший.

И подошло время прослушивания.

Весь оркестр собрался в небольшом зале. Я играл концерт Шумана целиком под аккомпанемент Хайнца Мункеля. Все слушали заинтересовано, а воздух был — хоть топор вешай. Меня спросили, исполнял ли я уже «Дон Кихота». С этим мне, как говорится, посчастливилось. Исполнял полгода назад под руководством Бертольда Лемана в Любеке. Они не захотели слушать не всё подряд, а только основные фрагменты: тему, каденцию и всю коду. Я исполнил фрагменты соло целиком, наизусть, не заглядывая в ноты. Потом мы вы-

яснили, что я играл пятьдесят пять минут. Они захотели как следует испытать девятнадцатилетнего виолончелиста. Потом мне необходимо было подождать. Подошли остальные претенденты и штурмовали этот оркестр в их маленькой студии. Кто-то окликнул меня: «Да-да, место Ваше!». Я спросил: «Какое?» — но его и след простыл. Потом подошел Ханс Шмидт-Иссерштадт, который был тогда главным дирижером, и спросил, когда я смогу приступить. Я ответил ему: «Да, заместитель — это очень хорошо, поскольку я много занимаюсь; но я хотел бы стать солистом». На что он ответил: «Да-да, речь идет также о месте солиста!».

И в августе 1947 года Вы вступили на новое место.

Тем временем мне исполнилось двадцать. Вскоре я в первый раз исполнял «Весну священную» — и от восторга не мог усидеть на стуле. Тогда я невероятно много времени уделял тому, чтобы выучить весь репертуар этого оркестра. Шмидт-Иссерштадт был выдающейся личностью. Ему удалось сформировать состав оркестра; он поднял его на такой уровень, который еще поискать надо. Через восемь дней после капитуляции его забрали из Берлина в Гамбург — создавать оркестр Северонемецкого радио. Он, кстати, спас нескольких музыкантов от фронта: Рудольфа Шока, к примеру, вытащил прямо из окопа. Кроме того, у него было одно важное правило, которому следуют очень немногие: всегда приглашать для своего оркестра только самых лучших дирижеров, чтобы оркестр мог многому научиться. Таких людей, как Вильгельм Фуртвенглер или Эрих Клайбер, который сыграл в моей жизни бесконечно важную роль. Дирижерская элита приезжала в Гамбург. Такие впечатления, полученные в молодые годы, остаются на всю жизнь. Мне вспоминается короткий разговор во время перерыва с Эрихом Клайбером. Речь шла о Четвертой Шумана: мы разговаривали о темпе и метре; он сказал тогда: «Одно Вы должны принимать во внимание на протяжении всей жизни: если композитор-классик указывает размер в *Andante* на две четверти, то он не имеет в виду четыре восьмых». И это абсолютно точно. Вспоминается симфония Гайдна «С тремоло литавр». *Adagio* может показаться едва ли не

низкопробной музыкой, но как только играть начинают на две четверти, оно сразу оживает. Композиторы ведь не были идиотами!

Были ли у Вас поездки за границу в это время?

Музикоффицера британской оккупационной зоны звали Джеки Борнхофф, его преемником был Ховард Хартог, майор, судя по знакам отличия, — но никогда не носивший форму. Он и являлся моим агентом во всем англоговорящем мире. Позднее он стал руководителем английского отделения издательства Шотт. Он знал на память весь указатель Кёхеля, более того, мог напеть наизусть любую мелодию. Он устроил оркестру Северонемецкого радио турне по Англии уже в 1950 году. В Англии было очень строго с нормированным распределением продуктов, чего мы в Германии после реформы 1948 года уже не знали. Мы сидели в вагоне-ресторане, Хартог пил чай и попросил официанта о дополнительной порции сахара. Официант возразил: «Пожалуйста, но не мы проиграли войну». Мы чувствовали себя в Англии как дома; каждые два года у нас было турне. Шмидт-Иссерштадт получал огромное удовольствие от исполнения увертюры к «Шелковой лестнице» Россини, которая начинается с барабанной дроби: в этот момент все англичане встают и ждут своего гимна, который тоже начинается с барабанной дроби. Наш гастрольный тур достиг своего апогея, когда мы получили приглашение выступить в Альберт-холле на *Night of the Promps*¹⁴. Там мы исполняли Чайковского. Атмосфера была невероятной. Позже я выступал на этих концертах в качестве солиста с концертом Блахера под управлением Нормана дель Маара. Встреча со Шмидтом-Иссерштадтом была очень теплой. «Я Вам всегда говорил: продолжайте, Вы еще много достигните». Его любимая поговорка, когда мы приступали к разучиванию новой вещи: «Не глядите на меня! Я выйду на пять минут». Когда наш ударник Шютц начищал до блеска свои литавры, он обычно спрашивал: «Шютц, сегодня что, сонатный вечер?».

¹⁴ *Night of the Promps* — ежегодные концерты, проводимые в Европе; программа состоит из классической и популярной музыки. Серия из более чем 80 концертов завершается традиционным *Last Night of the Promps* в Альберт-холле.

В начале гамбургского периода, в 1954 году, состоялась премьера концертной версии «Моисея и Аарона» Арнольда Шёнберга.

Да, я уже состоял на службе и пережил незабываемые впечатления, особенно сильные вследствие того, что мы узнали масштаб личности Винфрида Циллига. Циллиг провел с нами десять или двенадцать предварительных репетиций; потом пришел Шмидт-Иссерштадт и стал репетировать «Золотого тельца», который уже был выучен. Собственно, он ограничился остротами — к примеру, о молоденьких девушках внутри Золотого тельца. Через десять минут оркестр охватывал приступ смеха — на том репетиции и завершались. Но на сей раз его шутки не доставляли оркестру удовольствия. Мы заметили, что не продвигаемся вперед. И тогда он сделал то, что должен был сделать с самого начала, — сложил с себя полномочия. Тотчас же возник вопрос: кто будет дирижировать премьерой? Герман Шпитц, который в то время заведовал музыкальным отделом — хотя и был исключительно высокого мнения о Циллиге — сказал всё же: «На такое способен только Росбауд...».

Который работал на Юго-Западном радио¹⁵...

Да, но Генрих Штробель освободил его от работы ради такого престижного дела. Оркестр симпатизировал ему, хотя считалось немислимым, что за такой короткий срок он сможет разучить партитуру. Шпитц добился своего, и Росбауд пришел на первую репетицию. И тут наступил решающий момент: Росбауд не стал репетировать «Золотого тельца», которого он уже исполнял со своим оркестром в Дармштадте. Он репетировал по нашей, незнакомой для него партитуре, и через четверть часа стало ясно: это на порядок интереснее, чем то, что делает Циллиг. Потом наступил один из самых трогательных моментов, которые мне довелось пережить за это время. Циллиг передал дирижерскую палочку Росбауду, произнеся следующее: «Мне только хочется рассказать Вам, за что я так благодарен Шёнбергу. Я был жалким неудачни-

¹⁵ Оркестр Юго-Западного радио Германии (SWR Sinfonieorchester) был основан в 1946 году и базировался в городах Баден-Баден и Фрайбург. Ганс Росбауд руководил им с 1948 года. Благодаря этому дирижеру, еще при нацистах пострадавшему за исполнение современного репертуара, оркестр Юго-Западного радио стал одним из ведущих коллективов — интерпретаторов Новой музыки.

ком, выросшим в Баварском лесу. Мои родители не могли меня отправить в школу, потому что я должен был помогать им по дому. Когда мне уже было слишком поздно чему-то учиться, я поступил к Шёнбергу в класс композиции, он не получал от меня ровным счетом ничего, а сам учил меня. За это я ему бесконечно обязан и стараюсь возвращать долг тем, что вам сегодня предстоит работать с Росбаудом. Мне крайне приятно вести речь о Шёнберге». Эта речь была одной из самых прекрасных, которые я когда-либо слышал. Оркестр поднялся, и мы аплодировали пять минут стоя.

Каково это, играть под управлением Росбауда?

Самое прекрасное в нем было — его движения. А репетировал он настолько тщательно, — в такие глубины никто никогда не заглядывает. По вечерам мы это взволнованно обсуждали. По свидетельству одного коллеги на вопрос: «Г-н Росбауд, когда у Вас наступает первая доля?» — Росбауд ответил: «Это же ясно: когда я отмахиваю вниз». А отмахивал он вверх и всегда только вверх. Если ты не считаешь, то никогда не узнаешь, где он находится. Но он так репетировал, что никто уже в этом не нуждался.

Были ли у Вас в Гамбургский период иные музыкальные опыты, имеющие столь же важное значение?

Гастроли таких композиторов, как Хиндемит, были просто выдающимися. У нас сложился тесный контакт. Я играл ему его Сонату для виолончели соло, которая ему совсем не нравилась, впоследствии мы несколько раз исполнили вместе большой Виолончельный концерт. Он дирижировал нами очень часто — и делал это великолепно! В 1951 году он стал первым лауреатом Гамбургской премии Баха¹⁶ и по этому случаю дирижировал — разумеется, с Берлинским филармоническим — Магнификат. Ничего подобного я с тех пор не слышал, это было феноменально! Он приезжал к нам каждые два года и

¹⁶ Международная Гамбургская премия имени Баха (Bachpreis der Freien und Hansestadt Hamburg) была учреждена в 1950 году в честь 200-летия со дня смерти великого композитора.

дирижировал преимущественно Регером¹⁷. Собственные произведения он воспринимал не настолько серьезно.

Он был чужд суеты?

Да, абсолютно. Также Игорь Стравинский был у нас тогда частым гостем. Рольф Либерман рассказывал одну замечательную историю, как он подарил ему бутылку «Чивас Ригал» во время визита в Гамбург. Он распорядился оставить ее в номере отеля *Four Seasons* в качестве приветствия. Бутылка была принята с удовольствием и благодарностью. На второй день то же самое, а на третий Либерман решил так: «Это все хорошо, но хорошую бутылку штейнхегера — тоже надо бы подарить». На этот раз он получает ответ от Стравинского, что тот был очень обрадован, ведь на этот раз принесли «Чивас Ригал», да еще и штейнхегера. Теперь он получал по две бутылки в день¹⁸.

Вы играли что-нибудь под управлением Стравинского?

Он дирижировал у нас «Весной священной» и «Агоном». Делал он именно то, что его возмущало в других дирижерах. А именно, он говорил: «Не в дирижере все нуждаются, а в метрономе». А сам он с метрономом не совпадал, и это было феноменально, — всё совпадало при этом максимально точно, а в выразительных пассажах он был очень свободен, почти романтически свободен.

В это время в моей жизни происходили очень значительные музыкальные события. А именно, рождение фестиваля *Das Neue Werk* («Новое искусство») в Гамбурге в 1951 году при участии Герберта Хюбнера¹⁹. Первой премьерой

¹⁷ В частности, в 1955 году под руководством Хиндемита симфонические оркестры радио Кёльна и Гамбурга исполнили «Псалом № 100» Макса Регера.

¹⁸ Вероятно, следует напомнить, что «Чивас Ригал» — один из ведущих брендов шотландского виски, а штейнхегер — знаменитая в Германии крепкая можжевелевая настойка.

¹⁹ *Das Neue Werk* — музыкальный фестиваль в Гамбурге, один из проектов Северонемецкого радио, способствовавший пропаганде и развитию Новой музыки. Название восходит к приветственной речи первого генерального директора Северонемецкого радио, известного антифашиста Адольфа Гримме и президента Свободной академии искусств в Гамбурге Ганса-Генри Яна, произнесенной 30 января 1951 года: «Основная идея наших мероприятий — служить Новому искусству в музыке, поэзии, живописи. На концертах и литературных вечерах, сопряженных с соответствующими художественными выставками, заинтересованная публика сможет расширить свои представления о Новом и получить импульс к общению с творчеством нашего времени» (*Dem neuen Werk zu dienen...*).

стала опера Хенце²⁰; более того, это был первый заказ Северо-Западного радио.

Это произошло прежде, чем Кёльн приобрел столь важное значение для Новой музыки?

Размежевание между Кёльном и Гамбургом произошло в 1952 году. Когда Отто Томек уехал в Кёльн — Кёльн и стал центром Новой музыки; то же касается и радиооркестра. Но сначала был Гамбург с «Новым искусством». Там я играл невероятно много, в том числе и премьеры. Например, *die Tre pezzi* Матгяша Шейбера. Тогда Рольф Либерман уже был у нас руководителем музыкального отдела. Он и спросил меня, не хочу ли я это сыграть. Мой прорыв в Новую музыку состоялся именно в 1953 году. Тогда надо было исполнить «Ожидание» Шёнберга с замечательной певицей Ильзой Цейн. Я как следует разобрался в этой непростой штуке, и в результате вышла очень хорошая запись. Там же в Гамбурге я впервые соприкоснулся с музыкой Бернда Алоиза Циммермана — правда, для радиопостановки — радиопьесы Гюнтера Эйха. Она была поставлена не в Кёльне, а на центральной радиостанции в Гамбурге Густавом Бурместером — известным немецким режиссером²¹. Циммерман не мог нами дирижировать из-за своей болезни глаз, потому Циллиг был всегда «на подхвате». Низшей точкой стал несчастный случай с исполнением *Nobody knows* Циммермана. Увы, это случилось в Гамбурге, с Эрнестом Боуром и одним трубачом. Это было ужасно, а хуже всего было то, что Филипп Ярнах, учитель Циммермана, во время концерта поднялся и покинул зал. Все были

²⁰ «Сельский врач» (Landarzt) — радиоопера Хайнса Вернера Хенце (1951) по одноименному рассказу Ф. Кафки.

²¹ Согласно каталогу сочинений Б. А. Циммермана, находящемуся в Приложении к диссертации Н. В. Донцевой, единственным совместным творением Эйха, Бурместера и Циммермана является радиопьеса «Фестиан-мученик», впервые прозвучавшая в эфире Северонемецкого радио 16 октября 1958 года [29, 322]. Следовательно, звуки этой радиопьесы никак не могли стать первым знакомством Пальма с музыкой глубоко почитавшегося им композитора: в июле и в сентября 1957 года Пальм исполнил премьеры кантаты для виолончели и камерного оркестра *Canto di Speranza* [там же, 312], знакомство же Пальма с музыкой кёльского нонконформиста восходит, очевидно, к еще более раннему времени. Остается предположить, что Пальм действительно впервые узнал Циммермана как автора музыки к одной из многочисленных радиопьес, оформленных этим композитором, а, беседуя с интервьюером, ошибочно ассоциировал эту радиопьесу с «Фестианом-мучеником». Текст пьесы Эйха в переводе А. Карельского издан на русском языке в антологии: Ночной разговор с палачом: Радиопьесы Австрии, ФРГ, Швейцарии / сост. и предисл. И. М. Черновой. М.: Искусство, 1991. Следует также отметить, что в публикации издательства *ConBrio* фамилия режиссера указана ошибочно: Burmeister вместо Burmester [157, 42], что можно объяснить либо оговоркой Пальма, не замеченной публикаторами, либо опечаткой самих издателей книги.

возмущены, включая публику. Ничего подобного мне никогда переживать не приходилось²².

Ярнах хорошо понимал музыку Циммермана?

Конечно, да. Но вот что касается этой вещи — нет.

Можно ли назвать нечто особенное, что было присуще дирижерам того времени, таким как Фуртвенглер?

О да. Он исполнял восхитительную программу: увертюру к «Кориолану», три известные части из «Сна в летнюю ночь», и двойной концерт Брамса с Эрихом Реном и Артуром Трестером. Это означает, что они выступали как солисты, а у меня была роль солирующего виолончелиста оркестра на протяжении всего концерта. Мне вспоминается скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Мы все были очень увлечены тем, как он показывал вступления: всё скерцо было на вибрирующей руке. Мы всё время задавались вопросом: отчего Берлинский филармонический играет с такой невероятной точностью. Сейчас с нами происходило то же самое: всё исходило от его взгляда. Когда открывался взгляд этих огромных голубых глаз — каждый знал, когда ему играть. К тому же, рука постоянно вибрировала, что придавало живость, которая, однако, не переходила в суетливую спешку.

Одна из прекраснейших историй, которые мне довелось пережить в пятидесятые в Гамбурге, — прослушивание на место второй скрипки в филармонический оркестр. Итак, Студия 12 на радио, зал с высокими сидениями, на которых каждый мог спрятаться. Тогда Йохум еще был в Гамбурге, и он руководил прослушиванием. Пришел один господин, соискатель, и продемонстрировал нечто незабываемое. Во-первых, он был далеко не первой молодости; во-вторых, на голове у него всё время находилась шляпа, за исключением того времени, когда он играл. У него был эдакий «детский гробик» — скрипичный футляр с металлической рукояткой сверху. Одно это показалось

²² Скандальное исполнение, о котором вспоминает Пальм, — премьера концерта для трубы с оркестром Б. А. Циммермана *Nobody knows de trouble I see*, состоявшаяся 11 ноября 1955 года в Гамбурге; солист — Адольф Шербаум.

нам замечательным. Йохум поприветствовал его: «Добрый день, господин коллега». — Он спросил: «Можно мне взять пульт?». — «Да-да, разумеется», — ответил Йохум. — Позвали вахтера, тот принес пульт и поставил его. — «Мне нужен еще стул». — Скрипач-профи на стуле — это замечательно! Он раскрыл футляр, затем — маленький портфель. И поставил на пульт ноты — какие, мы не знали, а выяснить было невозможно. — «Что бы Вы хотели сыграть?». — «Увертюру к “Поэту и крестьянину”». — Постепенно все начинали негодовать и глубже погружаться в кресла. Йохум сохранял спокойствие. Затем этот скрипач начал играть; продолжал он на протяжении шести тактов и затем стал играть сопровождение виолончельного соло на пиццикато, целиком на пиццикато! Оркестр не мог уже сдержать бок²³. — А Йохум ответил: «Коллега, большое спасибо! Но я бы лучше какой-нибудь концерт в Вашем исполнении послушал». — «Что, простите?» — «Концерт. Может быть, Моцарта или Бетховена». — «Почему?!» — «Мне, знаете ли, концерт услышать хочется». — На что скрипач ответил: «Но в этом нет никакого смысла. Если бы Вам нужен был солист для исполнения концерта, Вы могли бы взять Жинетт Нево, Вашу Пригоду, но не меня. Я же пришел сюда не в качестве солиста, а как вторая скрипка. Это я умею феноменально. Мне еще надо играть?». — «Нет-нет, не надо. — Мы еще не решили, подходит нам это или нет, но больше не надо».

Его вопрос: «почему?» — это было, конечно, великолепно...

С 1950 и до 1954 года Вы каждый год посещали мастер-классы Энрико Майнарди. Что Вы оттуда вынесли?

Я тогда был виолончелистом с виртуозным аппаратом; звучало у меня тоже хорошо: ясно и чисто. Когда я начинал работать с Хаманом, — о моей работе в квартете мы еще поговорим, — то заметил, что мне чего-то не хватает. У

²³ «Поэт и крестьянин» (*Dichter und Bauer*) — «комедия с песнями» Франца фон Зуппе (1846). Увертюра к этому произведению значительно пережила сам спектакль и пользовалась большой популярностью еще в первой половине XX века, в том числе в разнообразных переложениях. Струнная группа вступает в девятом такте и действительно играет на протяжении шести тактов (не считая паузы, занимающей весь тринадцатый такт). В шестнадцатом такте начинается большое соло виолончели в сопровождении арфы, звуки которой и пытался, очевидно, передать в своем импровизированном переложении «народный скрипач».

меня тогда был контракт в Гамбурге, который я не хотел разрывать. Но был также шанс закончить курсы Майнарди, каждый из которых длился три недели и проходил в Зальцбурге, Люцерне или Риме. Я всё уладил с администрацией оркестра и на первый раз поехал в Зальцбург. Преисполненный юношеского куража, я не сомневался, что сейчас всем покажу. Для первого прослушивания я не выбрал ничего лучшего, как концерт Боккерини. Там я встретил шестнадцать отобранных участников. Энрико Майнарди имел обыкновение делать следующее: если кто-то отсутствует без уважительной причины, он ждет десять минут и уходит. Занимался только тогда, когда присутствовали все. Итак, я играл свой концерт Боккерини, первую часть и каденцию. Энрико встал тут же, пожал плечами и показал: «Дальше». И я сыграл тогда всю медленную часть, помолчал. Последнюю часть я играл и подумал: сейчас будет шквал аплодисментов, но ничего такого не произошло. Все уставились на мастера, и через некоторое время он сказал: «Да, да. Это замечательная музыка. Есть множество вариантов, как ее можно исполнить, и только один — как нельзя. Именно его ты и выбрал». Это было уничтожающе беспощадно. Так грубо сказать, что музыкант ты, дескать, дрянной, — это было действительно очень больно. Но он сказал правду. И впоследствии это разъяснил.

В чем была причина этой убийственной критики Майнарди в адрес Вашего исполнения?

Я играл этот концерт как виртуозную пьесу. Музыки я вообще не замечал. Он это понял сразу, в первые десять тактов. Я тогда ушел от него, думая про себя: я разочаровал этого маэстро. Ему это суждение понравилось. Потом мы приступили к каждодневной работе. Он был со всем не согласен, даже в технике. В тот год я играл только этюды и упражнения для левой руки, но под присмотром Майнарди. Великолепно!

Только потом перешли к репертуару?

К следующему году он хотел услышать от меня сонату Брамса F-dur и концерт Шумана. Я полностью поменял свою технику: стал совсем другим му-

зыкантизм, всё постарался взять себе на заметку. На второй год, когда мы сидели в кафе, я произвел фурор одним скетчем. Энрико смеялся до слез. Речь шла о том, как ученик, прибывший на курсы Майнарди, принимается за первое упражнение. Четверть часа проходит, прежде чем ему удастся взять первый звук. Сначала я неправильно сажусь, робею, не так держу смычок — и так далее. Затем Энрико сказал: «Судя по этому скетчу, ты всё правильно понял». На второй год я уже разучил Камерную музыку № 3 Хиндемита, и он нашел это потрясающим. Так дальше и пошло. Он сделал из меня музыканта, которым я до той поры не был. Внезапно я увидел всё в новом свете. Он также открыл для меня литературу — Музиля, например.

Как складывались отношения его учеников друг с другом?

Я вспоминаю, что вечерами в кафе Моцартеума мы иногда устраивали состязание, кто сыграет жигу из сюиты Баха Es-dur быстрее всех. Побеждал всегда Мирко Дорнер. Ему нужно было всего двадцать две секунды на всё, включая повторения. Рассказывать об этом Майнарди, конечно, не следовало: он бы не понял, в чем тут удовольствие. Но это было очень веселое время учебы, которое я наверстывал, потому что студентом никогда не был. Однажды я рассказал шутку Карла Валентина о человеке, который нанялся открывать кран для поливки в английском саду. Говорит ему некто: «Как часто ты открываешь и закрываешь кран?» — Валентин отвечает: «Дважды». — «Дважды в день?» — «Нет, дважды в год». — «О, и тебе хватает зарплаты?» — «Экономить ведь тоже уметь надо», — отвечает Валентин. На следующий день один из участников курсов тянул очень длинную ноту; распределить смычок у него не получалось — приходилось менять. Энрико пускается в смех: «Должен напомнить историю Зиги: экономить тоже уметь надо». И этому мы все от Майнарди научились. Но только в плане техники! Позже в мюнхенском зале «Геркулес»²⁴ он бывал на каждом моем концерте. И одна-

²⁴ *Herkulesaal* расположен в Мюнхенской резиденции, историческом комплексе зданий в центре Мюнхена, бывшей резиденции герцогов и королей Баварии.

жды он сказал: «Я не знаю, откуда ты так умеешь играть, — я так не умею». Я ответил ему: «Но ты же мне это преподавал!».

Вскоре после того, как Вы заняли место в оркестре Северонемецкого радио, началась Ваша карьера в Хаман-квартете.

Сначала я играл в квартете с Хельмутом Раделовым, концертмейстером оркестра радио Гамбурга, но очень хотел к Хаману. В 1950 году он меня принял. До 1962 года я оставался в оркестре Северонемецкого радио. Я отношу Бернарда Хамана к тем четырем персонам, которые меня сформировали как личность: Шмидт-Иссерштадт, мой отец, Майнарди... Играя вместе с Хаманом, я выучил новый для себя репертуар. К примеру, Большой квартет Регера d-moll — это был для меня совершенно новый мир.

Можно ли сказать, что он ввел Вас в мир камерной музыки?

Да, совершенно верно. Только он и никто другой. Хаман решился на то, чтобы мы исполняли Шёнберга, Берга и Веберна. После четырех лет работы мы освоили все сочинения для квартета, принадлежащие этим композиторам. В заключение программы нашего концерта всегда звучал один большой квартет Гайдна. Это мне впоследствии очень помогло при составлении собственных программ.

Сложно было сочетать работу в оркестре с работой в квартете?

Ну, концерты в оркестре приходились на утро воскресения и вечер понедельника (с записью). Репетиции, самое позднее, начинались в среду. Что было посложнее — разучивали с понедельника. Всякий раз, когда мы уезжали вместе с Квартетом и возвращались лишь в среду, во второй половине дня, Шмидт-Иссерштадт закрывал на это глаза — иначе бы нам пришлось отказаться от игры в квартете.

Еще об одном происшествии Вы обязательно должны рассказать: о том, как забылась часть...

О, это было ужасно! Шла церемония награждения премией Баха, вручали Эрнсту Наю, пылкому поклоннику Веберна²⁵. Было логично пригласить на церемонию в Гамбурге именно квартет Хамана. Мы играли Веберна и Третий квартет Блахера, в котором вполне спокойная вторая часть и очень сложные первая и третья; четвертая же опять — скорее простая. Мы выступали перед сливками общества: бургомистр, пресса и все признанные эксперты. Для репетиций у нас было совсем мало времени, а на концерте мы испытали такое облегчение, что самая сложная — третья уже удалась, перевернули страницу... — Тут Хаман и говорит: «Ну вот, теперь мы можем вздохнуть», — и встает! Никто не аплодирует — и тут Хаман: «О боже! У нас же еще одна часть». Блахер, который находился в зале, смеялся до слез: «Нечего было эту дурацкую последнюю часть сочинять». Публика, должно быть, решила, что мы вообще не репетировали и сыграли с листа. Но вот история еще прекраснее. Мария Гётте, наш агент, позвонила и спросила, не можем ли мы следующим же вечером в Хайде подменить Гевандхаус-квартет²⁶. В нашем репертуаре было большинство произведений, указанных в концертной программе, поэтому мы согласились. Замена, разумеется, была отражена в программке, но читают ее не все. Фрау Хаман приехала вместе с нами и села среди публики. Тут нужно заметить, что Бернхард Хаман добрые три центнера живого веса выносил на сцену. Он появился, и тут дама, сидевшая рядом с фрау Хаман, воскликнула: «Полнобуйтесь-ка на этого, из “Восточной зоны”!».

А не было ли такого случая, когда начали играть не ту часть?

О, Господи, да! но это была вина не Хамана, а второго альтя (мы гастролировали тогда квинтетом). Дело было в Вильгельмсхафене, и этот альтист едва справлялся с приступом кашля, однако мужественно держался до конца. Из

²⁵ Здесь — явная несообразность. Эрнст Вильгельм Най не мог получить премию имени Баха, поскольку не был композитором. Зато он был лауреатом премии имени Альфреда Лихтварка, аналога премии имени Баха в области изобразительных искусств. Сенат Гамбурга учредил эту премию к 100-летию со дня рождения известного историка искусства, отмечавшемуся в 1952 году. Най удостоился премии Лихтварка в 1955 году, когда она вручалась во второй раз. По-видимому, излагаемая Пальмом комическая история относится к соответствующей церемонии.

²⁶ Гевандхаус-квартет — квартет концертмейстеров четырех струнных групп лейпцигского Гевандхаус-оркестра.

глаз у него текли слезы — наконец, последняя нота части была исполнена, и он смог прокашляться, вдохнул и был готов двигаться дальше. Но совместное вступление в начале части оказалось нестройным. Первые тоны прозвучали ужасно фальшиво. «Что случилось?» — спрашивает Берnard. — «Ты забыл сыграть менуэт!» Под ликование публики мы сыграли менуэт. Он действительно просто о нем забыл.

Ваш глубокий интерес к Максy Регеру не пробудился ли в квартете у Хама-на?

Моему восхищению Регером я обязан работе с Хаманом и Майнарди, который был большим почитателем Регера. Я должен был знать все четыре сонаты, три сонаты для виолончели соло и все оркестровые сочинения Регера. Он всегда рассказывал такую историю о фестивале Регера и Баха 1913 года²⁷: Хуго Беккер, учитель Энрико Майнарди, был приглашен играть вместе с Регером его сонату a-moll op. 116, которая принадлежит и к числу моих любимых пьес. И тут Беккер внезапно объявляет, что в этом сезоне играть больше не хочет. Все обязанности Беккер переложил на своего шестнадцатилетнего ученика Энрико Майнарди — невероятный шанс для Энрико. Была только одна репетиция в концертном зале фирмы «Стейнвэй» в Гейдельберге. Пришел Регер, и, как это часто бывало, в плохом настроении. Типично для итальянца: вся семья присутствовала тут же, на репетиции. Играли только первую часть — Регер не произнес ни звука; начали играть вторую, и после нескольких тактов он разразился: «В таком темпе не пойдет!». Тут Беккер подскочил, как от укуса тарантула: «Макс, там указан метроном, это точно то, что ты написал!» Регер же в ответ: «Ты мог бы это знать лучше. Метроном моих быстрых частей указывается слишком быстрый, а медленных — слишком медленный. Почему ты не предупредил юношу?». И это совершенно верно. Я не раз проделывал то же самое на своих занятиях. Когда у Регера указан метроном 50, играть вам следует — 60, 66. Тогда будет верно. А вместо 144 сле-

²⁷ Фестиваль состоялся в Гейдельберге; он укрепил репутацию Регера как наследника баховских традиций в начале XX века.

дует взять 132. Барток корректировал свой метроном, а Регер нет. Но узнать об этом из уст самого Рegerа было для меня одним из самых важных познаний за всё время занятий. Третьим обстоятельством, которое подвигло меня стать поклонником Рegerа, было увлечение Рegerом Рудольфа Серкина, а он был настоящий фанат Рegerа. Нельзя упускать тот факт, что его женой была дочь Адольфа Буша. Регер стал бы крестным отцом Ирены Серкин, если бы не умер в 1916 году, за год до ее рождения.

Помимо приобщения к Регеру, оказало ли на Вас воздействие нечто еще, значимое в период работы в Хаман-квартете?

С огромным энтузиазмом я работал над поздним Бетховеном, в том числе над его фортепианными квинтетами. В 1959 году произошла эта немыслимая история, когда Хиндемит поступил к нам в оркестр Северонемецкого радио в качестве приглашенного дирижера. Через неделю наш квартет, расширенный до октета, исполнял премьеру его Октета, и он попросился присутствовать на репетиции. После репетиции он попросил у нас альт и на следующий день исполнял партию первого альта. Ритм и интонация были точны, но он давно не играл в ансамбле и волновался, не слишком ли громко звучит. Как бы то ни было, могу сказать о себе, что я играл в камерном ансамбле с Хиндемитом. Немыслимо, да? Очень значимым для меня был опыт исполнения трех квартетов Брамса в одном концерте: этого делать нельзя! Три квартета Шумана — пожалуйста, там каждый такт звучит свежо, и между собой они отлично сочетаются. А три брамсовских — сумасшествие (ни в коем случае не имею в виду качество этой музыки)!

В Гамбургский период Вы приобрели виолончель, которая принадлежала Кленгелю. Как Вы ее «унаследовали»?

У Кленгеля в тридцатые годы было не очень хорошо как со здоровьем, так и с финансами. Будучи в возрасте, он выступал в ночных кафе и ресторанах, играл в очень быстром темпе виолончельные произведения. Дочь Кленгеля Ева продала его виолончель в Лейпциг скрипичному скупщику Глассу, у которого она и была выкуплена. Рудольф Метцмахер, который тогда жил в

Лейпциге, был другом семьи этого скупщика и часто играл на этой виолончели. Став знаменитым, он просто взял эту виолончель себе. Он, так сказать, брал ее на прокат: во время войны он ее вывез и привез назад, когда война закончилась. Затем Метцмахер жил в Гамбурге. После хозяйственной реформы 1948 года он стал испытывать финансовые трудности и не смог больше платить за аренду. Следующий, кто взял ее напрокат, был Хайнц Деккер. Он стал впоследствии заведующим отделом камерной музыки в ганноверском филиале Северонемецкого радио. Очень хорошим был виолончелистом, играл превосходно. Ему Метцмахер и передал этот инструмент, поскольку Деккер зарабатывал тогда прилично. Деккеру между тем виолончель давала фору: он сам был маленький и изящный, а виолончель Кленгеля была огромным инструментом — монумент, почти контрабаса, и по охвату, и по размерам в целом. К примеру, она не влезала ни в один из футляров. Ни у одного производителя футляров в мире не было в наличии такого товара, в который бы влез этот инструмент. Только если изготавливать на заказ.

Кто и когда создал этот инструмент?

1708 год, Джованни Батиста Гранчино из Милана. Итак, возвращаемся к тому времени, когда на ней играл Хайнц Деккер. Он был не особенно этому рад и при удобном случае Майнарди сказал ему: «Мой друг, это виолончель не для Вас. Вот посмотрим — Вы себе другую найдете». В 1953 году к Майнарди пришел Мирко Дорнер, который в течение года был солирующим виолончелистом в Берлинском филармоническом оркестре. Он привез из Белграда невероятно красивую виолончель Тестори. Она была не семь восьмых, а чуть поменьше, настоящая дамская виолончель, как это удачно называют. Хайнц Деккер поиграл на ней, влюбился, закатил глаза от удовольствия и договорился о цене. А виолончель Кленгеля? Майнарди взял ее и сказал: всё, теперь это виолончель Зигфрида. Он дал ее мне, и с того дня я не выпускаю этот инструмент из рук. Это было летом 1953 года. И я должен благодарить стечение обстоятельств, что Хайнц Деккер был таким изящным и маленьким.

Впоследствии она стала Вашей собственностью?

Прежде всего, надо было, чтобы Шильбах, который в качестве преемника Гласса управлял в Лейпциге его фирмой по производству струнных инструментов, выяснил, кто на данный момент является владельцем виолончели. А пожилой Метцмахер, который дружил с его семьей и часто к ним ездил, — объяснил господину Шильбаху, кто я такой; ибо сам Шильбах, конечно, ничего не знал. И потом я каждые два месяца писал письмо, в котором рассказывал про виолончель. К примеру, я сообщал, когда делал себе новую подставку, — и таким образом он всегда владел информацией, никогда не заявляя официально, что является владельцем виолончели. Для начала я стал посылать продовольственные посылки. Фрау Шильбах была заядлой вязальщицей, и мы всегда посылали пакет с шерстью и пакет с кофе. Потом она умерла, а ее муж, который пил одну чашку кофе за другой, перенес операцию на желудке. Кофе ему был запрещен. Итак, пакеты больше не имели спроса. И вновь мне пришел на помощь Метцмахер: в Аугсбурге жила учительница, любимая племянница Шильбаха, — я стал высылать ей деньги. Шильбах уехал, как только ему исполнилось шестидесяти лет. Пожилые люди спешили уехать из ГДР. По достижении 60-летнего возраста получить разрешение на выезд за границу было не так сложно — ехать можно было сразу. Возвращаться обратно уже нельзя было. Но это не слишком огорчало Шильбаха, поскольку он нашел на Западе устойчивый источник доходов. И тогда он стал постоянно звонить, что хочет немедленно продать инструмент. Шел 1966 год. К тому моменту я играл на этой виолончели 13 лет. Я о ней заботился, ухаживал за ней и кое-что в нее вложил. Шильбах согласился обсуждать цену, но он нуждался в наличных деньгах. Так мне понадобилась внезапно большая сумма. Моя первая жена дала мне эти деньги из своего наследства в кредит. С помощью Дойче Банка удалось эту сумму обналичить; по тем временам это были очень серьезные деньги...

Что касается виолончели, ужасная для меня история произошла с участием Пьера Фурнье, который был для меня одним из главных образцов для подра-

жания. Он играл в Кёльне с Гюрцених-оркестром²⁸ концерт Гайдна. Концерты в Кёльне всегда проходили по понедельникам, вторникам и средам. Я забрал его из аэропорта вечером в воскресенье — он прилетел из Женевы — и отвез в отель. Он был ужасно аккуратным. Но нельзя забывать, что по причине своей тяжелой болезни²⁹ он не мог носить виолончель сам, и потому никогда не держал ее подле себя — в отличие от меня, у которого виолончель на протяжении всей жизни всегда рядом. Так и вышло, что Фурнье сдал свою виолончель в багаж. Но у него был очень легкий футляр... Итак, в одиннадцать вечера в отеле виолончель лежала на кровати. Я спросил: «Мастэр, вы не желаете проверить, все ли в порядке с инструментом? Репетиция завтра с раннего утра». Он ответил: «А что может случиться?». Открыл замки, крышку: на обечайке дыра величиной с кулак! А футляр был цел. Мы беседовали потом с мастером — как такое могло случиться. Возможно, что кто-то из служащих решил заглянуть, что там внутри, и по его вине всё и случилось... Что было делать? Я предоставил ему в пользование свой инструмент. В первый раз это сделал. Он поиграл на репетиции и сказал потом: «Она очень хороша». И в среду он не захотел отдавать инструмент! Можете себе представить, что я чувствовал?! Как будто на сцене моя жена мне с кем-то изменяет. Я был морально убит, с меня лил пот. Он играл очень мило, но мне было совершенно всё равно. После первого же такта я весь взмок. Этого мне никогда не забыть.

Теперь обратимся к периоду с 1962 по 1968 годы, когда Вы были солирующим виолончелистом на Западнонемецком радио в Кёльне.

Прежде всего, следует иметь в виду, что скипетр там принадлежал знаменитому Отто Томеку (это касалось всего, что имело отношение к Новой музыке) и что там был основан дуэт Зигфрида Пальма с Алоизом Контарским. В тот же год я впервые исполнил Циммермана и стал всё чаще играть в Кёльне.

²⁸ Гюрцених-оркестр (Gürzenich-Orchester) — симфонический оркестр, основанный в 1827 году. Название происходит от названия концертного зала в Кёльне, в котором он постоянно выступает.

²⁹ Осложнений после перенесенного в детстве полиомиелита.

Связан ли Ваш ориентир на Кёльн со всё более возрастающим интересом к Новой музыке?

Да, так и было. Карл О. Кох — мы его называли Карл Нулевой, что ему не очень нравилось, — был руководителем музыкального отдела Западнонемецкого радио. В 1960 году, во время проведения Международным обществом Новой музыки фестиваля в Кёльне, мы с оркестром Гамбурга и Эрнестом Боуром исполняли концерт Лигети для виолончели с оркестром. Концертмейстер этого оркестра был категорически против такой музыки, и, когда мы все встали, чтобы разделить аплодисменты с дирижером, он остался сидеть, в то время как некоторые, в том числе и я, стояли навтыжку. Лигети вообще не вышел на сцену. Боур, который был стеснительным человеком, просто не знал, что ему делать. Циллиг потребовал, чтобы этот концертмейстер пришел к нему на следующее утро и заявил ему, что он надеется, что тот сделал выводы и увалится как можно скорее; иначе он вылетит с треском. В ответ на это тот уволился.

Это был еще один поворотный пункт для Вас. Были ли люди в Кёльне открыты для восприятия Новой музыки? Были ли положительные изменения от перехода на новое место?

Да. В Кёльне я играл только первую виолончель. Место было лучше, даже если оно и не лучше оплачивалось. Последнее для меня не имело большого значения. Дружба с Отто Томеком стремительно развивалась. Мне не потребовалось даже играть прослушивание. Я был там преемником Адольфа Штейнера, который происходил из потомственной музыкальной семьи. У него был свой класс в Высшей музыкальной школе Кёльна, и я меня, конечно, воодушевляло занять такое место в тридцать пять и стать профессором. Тут вы можете задаться вопросом, как же это получилось — ведь это две должности на государственной службе.

Вы получали двойное жалование?

Так и было до тех пор, пока единственным хозяином этой ВМШ был город Кёльн — его власти это не беспокоило. В 1967 году, когда ВМШ перешли в

административное ведение земель, это прекратилось. В 1968 году я покинул оркестр, в котором мне довелось работать под руководством Кристофа фон Донаньи. В ту пору и возникла наша дружба, продолжающаяся по сей день.

Какие у Вас были впечатления от работы в оркестре, по сравнению с Гамбургом?

Оркестр радио Кёльна, это как FC Köln³⁰. Иной раз они играют замечательно, но по большей части не слишком. Всегда немножко карнавал. Кёльн — город Северной Италии: эта известная поговорка вполне отражает действительность. Это не Мюнхен, это Кёльн. Здесь совсем другое восприятие жизни. Человек живет не для того, чтобы работать. После пятнадцати лет жизни в Гамбурге это доставляло мне большое удовольствие. Виолончельная группа была великолепна. Всякий раз, когда кто-нибудь из нас обзаводился новым авто́, объем цилиндра пересчитывался на бутылки шампанского. Его мы распивали прямо в перерывах репетиции. Однажды я сказал Донаньи: «Кристоф, репетировать нет смысла. Я купил себе новый дипломат. Емкостью в восемь цилиндров...» — «Ты восемь бутылок припас? Репетиция окончена!» — воскликнул Донаньи. Впрочем, если я опаздывал к первой репетиции из-за задержки поезда или чего-то подобного, то мог концерт вообще не играть. Мне этого не позволяли. На протяжении целого года было меня хорошо подменяли. Конечно, для этого необходимы такие коллеги, на которых можно положиться, — как Альвин Бауэр, например, который мог всё для меня сделать. Но какой смысл иметь двух солирующих виолончелистов, когда один всё время играет в оркестре, а другой пребывает в разъездах? Вследствие того, что тогда не было никакой возможности сделать шаги навстречу, при всём взаимном уважении, — уже на этом основании мне оставалось единственное — подать на увольнение. Это не было нервным срывом. Однако надо отдать должное Коху: в Кёльне с моим оркестром я сыграл множество соло.

А квартет Вы тоже оставили?

³⁰ FC Köln — футбольная команда города Кёльна, основанная в 1948 году.

Это было очень тяжело для меня. На самом деле больно, последний концерт в составе Хаман-квартета был наполнен для меня печалью. Все трое, тем не менее, понимали, что я уйду. Я должен был продолжать свой путь, и они это видели. Вскоре я стал играть в трио.

Шрётер-трио.

Гаспар Кассадо был там виолончелистом, но он заболел, и я стал его всё чаще и чаще заменять. Когда он умер, я стал постоянным участником трио. Это были пять потрясающих лет с двумя большими мировыми турне.

В Вашем репертуаре преобладала Новая музыка?

Нет, совсем нет. В год Бетховена у нас был мировой тур с трио Бетховена в программе. Но всё это время мне очень не хватало игры в квартете. Моя жена говорит: «Ты должен был бы играть в квартете всегда, если ты лучше всего себя там чувствуешь». И она отчасти права.

Ваша величайшая страсть?

Совершенно точно. Сыграть вторую виолончель в струнном квинтете Шуберта — для меня по-прежнему лучший подарок.

Время трио закончилось...

...со смертью Хайнца Шрётера, в 1973 году. Годом ранее я стал его преемником на посту директора ВМШ Кёльна. Он мне ничего не разъяснял и не подсказывал относительно управления и ведения дел, хотя мы всегда были вместе. Смерть Шрётера всех нас повергла в глубокий траур. Он умер во время гастрольного тура с Моцартом — это был его любимый композитор. Его доктор сказал, что как медик он должен запретить ему этот тур, но как друг должен разрешить. Шрётер в этом нуждался. Умер он во время последнего концерта в Иране, скончался от внезапного удара во время Фантазии с-moll. Разучивать всю программу с другим пианистом — для того я был слишком занят как солист. А в 1976 году пришло предложение из Берлина стать интендантом Немецкой оперы.

II

Переступая границы музыки...

При каких обстоятельствах случилось Ваше знакомство с Новой музыкой?

В 1950 году я пришел в ансамбль к Хаману, где разучивались и исполнялись струнные квартеты Шёнберга. С того момента мы начали осваивать эту необъятную область. К 1955 году у нас в репертуаре было уже все четыре квартета Шёнберга, оба квартета Берга и все три Веберна. Их мы играли постоянно. Некоторые спрашивают, почему мы не исполняли Бартока. Мы были достаточно умны и понимали, что их никто не играет лучше, чем Квартет Вега³¹. Послушайте эти старые записи — до сих пор никто не смог сыграть лучше. Это абсолютно завершённое исполнение. Когда в Европе хотели послушать Бартока, приглашали Квартет Вега. Когда Шёнберга — то звали Квартет Хамана. Это и было нашей целью. Но первая встреча с Новой музыкой началась со Стравинского, в 1947 году. Наш оркестр играл «Весну священную». Это было незабываемо; даже сегодня, когда я слышу эту музыку, по спине пробегают мурашки.

Думаю, именно тогда Вы и загорелись... Расскажите о своем первом выступлении — у Винфрида Циллига, вроде бы?

Тогда мы еще хотели записывать для радио, такая честолюбивая идея... Причем не только симфонии Бетховена, а именно Новую музыку, в том числе тогда мы записывали «Ожидание» Шёнберга в Гамбурге. Дирижировал тогда Винфрид Циллиг, с которым я тогда еще не был близко знаком.

Ученик Шёнберга...

...к тому же, понимающий музыку нововенской школы как никто другой. Он с гордостью показывал друзьям издание клавира с автографом: «Мне хоте-

³¹ Квартет Вега (Vegh-Quartett) — ансамбль, основанный в 1940 году в Будапеште венгерским скрипачом Шандором Вегем. В 1946 году коллектив переехал в Париж, где его деятельность продолжалась до 1980 года.

лось бы знать моего “Воццека” хотя бы вполнину так же хорошо, как Вы, мой дорогой Циллиг. Альбан Берг». Действительно здорово. Я бы тоже не отказался от такого экземпляра.

Итак, он дирижировал «Ожиданием» Шёнберга.

Мы уже почти неделю работали над этим произведением. Как Вы знаете, эта музыка многого требует от оркестра. Кроме того, это было нечто для нас абсолютно новое. Эта задача меня очень увлекала, потому что музыка меня завораживала. Мы с Циллигом прекрасно понимали друг друга, но, как иногда бывает, после концерта что-то пошло не так. Через несколько недель он позвонил мне с предложением исполнить написанный им концерт для виолончели. Конечно, я заинтересовался предложением. Это был заказ Южнонемецкого радио.

К тому времени произведение уже было написано?

Он написал первую и вторую части. Интересно, что это было произведение для виолончели в сопровождении духового оркестра. В первой части играют все духовые, во второй только медные: четыре валторны, три трубы, три тромбона и туба. Скерцо он написал уже позже, в Штутгарте: только для деревянных духовых и виолончели, и целиком на пиццикато. Четвертая часть — опять для оркестра целиком. Концерт длится 42 минуты. Он невероятно сложный, состоит в основном из сумасшедших двойных нот. Но я очень хотел его сыграть. Намного позже до меня дошли слухи, что Циллиг предлагал его другим виолончелистам, в том числе одному очень известному исполнителю, но тот ответил: «Хорошая музыка, но напишите лучше то же самое для двух виолончелей». Это высказывание приобрело известность. И этот эпизод меня очень подогревал, я хотел сыграть то, что должны играть две виолончели, самостоятельно. Премьера состоялась в 1952 году. Это был мой первый сольный выход на сцену в качестве исполнителя Новой музыки. Очень моторное и механистичное произведение; я его много раз потом еще играл, но

когда Циллиг внезапно умер, интерес к его творчеству мгновенно угас. Сегодняшней молодежи его имя надо диктовать по буквам.

Вы исключили это произведение из Вашего репертуара?

Нет, но оно больше не было востребовано. Тем не менее, я его довольно часто играл. Одно из лучших моих исполнений было под управлением Донайи в Касселе. Это еще никому так хорошо не удавалось, как ему.

В 1956 году Вы познакомились с Берндом Алоизом Циммерманом. Ранее Вы имели представление о его музыке?

В первые годы после войны центр немецкого теле- и радиовещания находился в Гамбурге. Англичане хотели организовать вещание по модели BBC: одна крупная радиостанция и много маленьких. Одна из этих «маленьких» находилась изначально в Кёльне. Но вскоре, благодаря усилиям Ганса Гартманна, она стала самостоятельной. Поначалу центром был все-таки Гамбург, и поэтому все радиопередачи записывались там. Но композитор на студии был всё-таки из Кёльна — как раз Бернд Алоиз Циммерман. Из-за заболевания глаз он не мог дирижировать, и это делал за него Циллиг.

Эти записи сохранились?

Да, слава Богу, они сохранились, кстати, как и первые произведения Циммермана для кинофильмов. Конечно, влияние, которое кино оказало на Циммермана, огромно. Это чувствовалось даже в последних аккордах его оперы «Солдаты». Я познакомился с Циммерманом в столовой радиостанции. Я подошел нему, пожал ему руку и сказал: «Ваша музыка восхитительна». Он обрадовался, мы вместе выпили кофе — вот такой была наша первая встреча.

А ваша встреча в Кёльне?

В Кёльне жил один потрясающий валторнист, Фриц Штрауб, фанатичный защитник духовой музыки, он часто организовывал концерты. Причем даже в зале биржи и торговой палате. В Гамбурге Фриц позвонил мне и предложил исполнить концерт Циллига для виолончели и духового оркестра в Кёльне,

это было как раз то, что ему нужно. Я согласился, и сроки были быстро установлены. Это было мое первое выступление в Кёльне с Новой музыкой (1956). Во время антракта ко мне подошел один уже поседевший мужчина, и я судорожно пытался понять, где же я с ним раньше встречался. Он еще не успел ничего мне сказать, как я вспомнил, что уже когда-то играл его произведение, — и тут меня осенило: это Циммерман. Он меня поздравил, мы разговорились, и он спросил меня, не будет ли мне интересно посмотреть одну партитуру, — у него есть кое-что для меня. Это произведение и было *Canto di Speranza*, которое тогда прошло через руки всех известных виолончелистов и было признано неисполнимым. Даже Майнарди был того же мнения. Об этом Циммерман, конечно, умолчал. Он мне сразу выслал партитуру, и я получил легкий шок от того, в каких «высотах» это играется. Но я уже ответил Циммерману согласием, и пути назад не было. Историю этого произведения я узнал от друзей уже потом.

Когда Циммерман вам предложил это произведение, знали ли вы, что история его появления была несколько запутанная, а в 1953 году оно было уже исполнено Адольфом Штайнером под управлением Ганса Росбауда?

Нет, тогда я этого не знал.

Позже Циммерман сказал одну очень интересную вещь: по большому счету он сразу запланировал произведение в его позднем варианте, но воплощение задуманного стало для него возможным только тогда, когда он познакомился с Вами.

Да, это точно, можно и так сказать. Я, правда, этого тоже не знал.

То есть Вы воспринимали этот концерт как новое произведение...

И притом очень долго. На 17 апреля 1958 года была запланирована запись на Юго-Западном радио, дирижером был приглашен Эрнест Боур. С этой совместной работы и началась наша дружба с Боуром. Мы понимали друг друга без слов.

Ваша следующая премьера, связанная с именем Циммермана, — Соната для виолончели соло.

В том же 1958 году поступило предложение от Циммермана сделать для него запись на Южнонемецком радио. «Я охотно напишу для Вас сонату для виолончели соло». Я был заинтригован, и так появилось ключевое произведение в моей карьере. Сначала это были три части, которые я очень обстоятельно и тщательно проработал. В феврале или марте 1960 года (премьера была назначена на апрель) мне позвонил Циммерман и сообщил, что у него есть еще «несколько крохотных дополнений», которые нам надо было бы вместе обсудить. Я, однако, не мог к нему приехать, так как в оркестре было много работы, поэтому он приехал ко мне сам. Мы поднялись в студию, он вытащил пару дополнений, — это были четвертая и пятая части, причем самые сложные! Пятая часть была огромного тесситурного охвата. Сегодня я вспоминаю это с улыбкой, но тогда мне стало настолько страшно... Это была первая серьезная ссора между нами. Я сказал ему: «Как Вы себе это представляете? Я не смогу в оставшееся время до премьеры спокойно спать?» Он возразил: «Да, я знаю, что это сумасшедшее предложение, я должен извиниться перед Вами». Затем он спросил: «Вы беретесь за это?» — «Конечно, берусь, и буду заниматься день и ночь». Но я был действительно немного зол. Я работал, как ишак, над каждым тактом. Четвертую часть вообще невозможно было сыграть. Он оставил меня в полном одиночестве с этими «дополнениями», мне нечего было даже надеяться на помощь.

Какое влияние оказала эта музыка на Вас?

После первой части обычно никогда не раздаются аплодисментов в зале: публика настолько впечатляется силой этой музыки, совершенно одинокой и безнадежной. Только через десять лет я понял, что это — свобода по Циммерману. Такого отчаяния я никогда не переживал. Тот же характер, что и в «Солдатах». Виолончель была для него главным инструментом. Вся партиту-

ра «Солдат» вырастает из Соло-сонаты — так же, как Реквием появляется из «Intercomunicazione».

Не было ли тогда конфликта с нотным издательством из-за Соло-сонаты?

Они не хотели ее издавать, так как она была слишком сложна для печати. Очень сложно распределить некоторые группировки и фразы на печатном листе. Об этом Циммерман говорит и в письме издательству Шотт, что меня, конечно, переполняет гордостью: «В Зигфриде Пальме я нашел того музыканта, который смог воплотить все мои самые смелые музыкальные мечты в звуке. Он способен исполнить всё совершенно точно». Во всей этой истории очень важно его известное литературное сочинение «О повторно открытом значении виолончели в Новой музыке». Он предельно ясно выразил свой подход к виолончели, это бальзам на душу любому музыканту. Это объяснение тому, почему он доверял виолончели самое важное.

А дальше как обстояло дело с этим произведением? Его решилось напечатать другое издательство?

Ганс Веверка выпустил его потом в издательстве «Модерн» — такое вытянутое желтое издание. Так же получилось и с «Антифонами», произведением для альты и разговаривающих музыкантов. Всё это я пережил непосредственно — и это было ужасно. Исполнитель, которому произведение было посвящено, оказался не в состоянии его технически исполнить — имя сейчас не имеет значения. Затем последовал отказ оркестра: «В нашем договоре не написано, что мы должны „разговаривать“. Мы — музыканты, мы играем, а, разговаривать — не наша обязанность». Особенностью этого сочинения для камерного оркестра является финал: каждый музыкант около пяти минут должен «проговаривать» написанный текст, всего на двенадцати разных языках. Даже на тех языках, о которых он понятия никогда не имел. Каждый должен, таким образом, беспомощно заикаться. Последней каплей стал отказ арфистки Южнонемецкого радио. Она должна была произносить финальный монолог Молли Блум из «Улисса», с этими «да, да, да...»... «Это слишком

непристойно, я отказываюсь», — заявила она. В итоге Юго-Западное радио стало искать помощи у, представьте себе, архиепископа Фрайбургского. Произведение запретили из-за очевидной непристойности. Да, это было еще тяжелое время. Произведение так и не было исполнено.

Сегодня никому бы даже в голову не пришло...

Премьера все-таки состоялась на радио «Свободный Берлин» в исполнении Симфонического оркестра радиостанции под управлением Франциса Трависа. Они, конечно, тоже отказывались разговаривать. И тогда руководство допустило ошибку. Был нанят камерный хор Цюриха под руководством Эллен Видман. Это был хор, работающий в технике *Sprechgesang* и разговаривающий на всех возможных языках. Хор феноменальный. Конечно, воплотить задумку Циммермана не было для них проблемой. Каждый хорист сел рядом с музыкантом, который, по идее, сам должен был всё это произнести, и идеально проговорил за него весь текст. И это было самым фальшивым исполнением произведения Циммермана, которое только можно себе представить, потому что Циммерман хотел выразить именно эту трудность, это преодоление, переступание через себя...

А не совершенство!

Ни в коем случае не совершенство. Виолончелист должен был читать что-то из «Легенды о Великом инквизиторе» Достоевского в оригинале и при этом продолжать играть. Это совсем другое, чем когда рядом еще кто-то сидит и элегантно произносит текст. «Антифоны» — это восхитительное произведение. Но пик развития Циммермана как композитора — это Соната для виолончели соло.

Задачи усложнялись. Новым испытанием было для нас исполнение *Présence*. Боже мой! Это произведение я впервые играл вместе с пианистом, которого больше нет в живых — без имен. Он явно был тогда еще совсем зеленый. И с Бернардом Хаманом, который, несомненно, дорос до этого! Произведение

было очень сложно записано: Циммерман не использовал знаков альтерации вообще, вместо этого — пустые незаштрихованные ноты. Если нота все же была заштрихована, это означало: играть на полтона ниже. И так записано все произведение. Только не спрашивайте меня почему. У Циммермана было какое-то объяснение, которое мы так и не поняли. Но мы оставили все, как есть, и играли по написанному мастером. Для партии фортепиано это, конечно, убийственно.

Пианист мог бы переписать свою партию.

Да, именно так и сделал тот, мной так и неназванный пианист. Это было сумасшествие. Странно, но мне такую нотную запись было очень легко читать. Deutsche Grammophon записал это произведение в Мюнхене, в зале Академии Художеств. Играли Александр Гаврилов, Алоиз Контарский и я. Это было одним из главных произведений для Циммермана, и поэтому ключевая задача для нас. Позже Джоном Кранко был поставлен балет на эту музыку, задуманный как балет большой формы. Балетная постановка Соло-сонаты тем же Кранко состоялась намного раньше, но это отдельная история. Что я тогда испытал во время этого балета — это довольно забавная история.

В каком смысле?

В 1965 году зазвонил телефон. Это был господин Вилльнауер, главный драматург городского театра Штутгарта. Он хотел сделать мне какое-то предложение, и если бы я проявил интерес, он обещал соединить меня с хореографом Джоном Кранко. К тому моменту я еще не был лично знаком с ним, я только с восхищением смотрел его постановку «Онегина». Затем к телефону подошел сам Джон и сказал: «Я хочу поставить балет по Циммерману». Я спросил, почему он обращается ко мне; из Циммермана я играл на тот момент только Сонату для виолончели соло и *Canto di speranza*. Я думал, что речь, наверное, идет о *Canto...* Он ответил: «Нет, я имею в виду виолончельную соло-сонату». После этого разговора я сразу позвонил Циммерману, он был в Кёльне:

— Мне только что позвонил Кранко.

— И что?

— Он хочет поставить балет по Соло-сонате.

Молчание.

— Ты сказал: Соло-соната?

— Да, я сказал Соло-соната.

— Ты знаешь, что я написал именно для балета?

— Я знаю. Но он хочет Соло-сонату.

— В ней я вообще не думал о балете.

— Но он хочет поставить именно ее.

Тут нужно просто знать эту сонату и хотя бы ее первую часть, чтобы понять, что есть места, где она звучит невероятно сложно, со всевозможными сменами штриха: *pizzicato* и *arco, mit arco col legno* или у подставки, *sul ponticello*, — одним словом, дико. Там отмечено: исполнять так быстро, как только возможно. Это обозначение, кстати, было любимым у Циммермана — но не как у Шумана, который десятью тактами позднее пишет: еще быстрее. Этого он не делал. Я исполнял всё правильно, в одном быстром темпе. Ничего не ускорялось, да и быстрее уже было некуда. После премьеры он уехал в деревню, а года через два он мне сказал:

— Знаешь, я это место себе совершенно по-другому представлял.

— Боже мой, почему ты мне этого раньше не сказал?

— Я не был уверен.

— Как же ты его себе представлял?

— Играй всё совершенно свободно, с фантазией.

Именно так я и сыграл сонату на первой же репетиции балета. Девушки меня обступили и с интересом на меня уставились. Все замерли. Я тоже перестал

играть. А Джон спросил: «Что Вы играете?» — «Сонату для виолончели соло Циммермана». — «Это не она». Кранко пошел к проигрывателю — у него, конечно, была запись со штутгартской премьеры — музыка звучала совершенно иначе. Он выстроил четкую хореографическую композицию. Я объяснил ему, что имел в виду композитор, на что он ответил: «Возможно, что композитор хочет так, но мы так не хотим».

И Вы не смогли претворить идею Циммермана в жизнь?

В этом не было смысла. Я играл так же, как на премьере в Штутгарте. Это была моя первая встреча с Кранко, он назвал свою постановку «Опрос», это важно. Я должен был понять, когда мне можно вступать. Даже паузы между частями он наполнил танцевальной жизнью. Без музыки, без единого звука.

Что же сказал на все это Циммерман?

Он был восхищен, когда увидел.

А то, что Вы играли старую версию?

Ее нельзя было изменить. Я ему это сразу сказал. «Мир от этого не рухнул», — ответил Циммерман, и добавил: «Боже мой, это берет за живое, я никогда не думал, что такое возможно поставить!»

Хореографическая постановка «Présence» появилась тремя годами позднее.

Концертная премьера в Дармштадте была одним из самых ужасных моментов в моей жизни. Со мной такого никогда больше не случалось: сыграли произведение, встали, раздались жиденькие аплодисменты, а как только Вы развернулись, чтобы сделать шаг к выходу, аплодисменты сразу прекратились. Между тем, это была своего рода трагедия для Циммермана: премьеры его произведений, как правило, проваливались. Мы очень скверно играли эту вещь. Более того, казалось, что провальная премьера не даст этому произведению шанса на дальнейшую удачу. Но через год, уже в другом составе, с Контарским и Гавриловым, мы сыграли *Présence* еще раз — и вдруг она стала настоящей музыкой. Это было настоящее удовольствие, и потом мы очень

часто исполняли это произведение, вплоть до 1968 года, когда оно было поставлено как балет на сцене Шветцингена.

Вы помните, кто там танцевал?

А то! Джон Кранко собрал лучших танцоров для этой постановки: Хаде, Хайнц Клаус, Ричард Крагун. Крагун исполнял Убю, Клаус — Дон Кихота, Марсия Хайди — Молли, эту роль как раз сопровождала виолончель. Джон, с которым я тогда уже очень хорошо общался, сказал мне: «Я пригласил молодого талантливого танцора, который сегодня впервые станцует фортепианный концерт Хенце» (дирижировал Контарский). Этим талантливым танцором с новой хореографической манерой был Джон Ноймайер. Это был его первый танец. *Présence* Кранко был совершенным переворотом, особенно ново было то, что он устраивал в паузы между частями. У него была потрясающая фантазия, которая увлекала за собой.

Как проходили репетиции?

Контарский был несколько разочарован, он думал, что все будет так, как в опере. К генеральной репетиции половина балета еще не была готова. Кранко сказал нам троим: «Не выходите на сцену, сидите в зале и наблюдайте». Мы могли бы вообще ничего не играть. Балет вообще не был готов. Мы смотрели на сцену. Перед четвертой картиной, то есть сценой Молли Блум, он повернулся ко мне и сказал мне с его восхитительным африканским акцентом: «Ах, Зиги, это я специально для тебя поставил все так непристойно». Шутка удалась, мы так смеялись! Это невозможно забыть, подумать только: это он для меня специально поставил. В Шветцингене постановка имела большой успех.

После этого успеха вы решились исполнить это же произведение в другом составе?

Видите ли, в то время очень многие выступления проваливались из-за трудностей исполнения произведений Циммермана, поэтому Deutsche

Grammophon даже записала пластинку с нашим исполнением. А сейчас любая пара концертмейстеров с хорошим пианистом может все просто замечательно сыграть. Собственно, это и есть одна из тайн Новой музыки: очень многие ее сегодня хорошо играют. Для меня это триумф. Я постарел, но с удовольствием слежу за молодыми людьми: и моими учениками, и теми, кто проучился у меня только один семестр, — и вижу, с какой самоуверенностью они играют Новую музыку. В такие минуты я бываю горд своим вкладом в искусство. — *Présence*, между тем, теперь играют везде, это больше не проблема.

Следующее произведение, которое Циммерман написал для Вас, — это «Intercomunicazione». Там применяются всевозможные техники искусственных и натуральных флажолетов, кроме того, у него появилась идея использовать особый тип смычка, своего рода круговой смычок³². Вы знали что-нибудь об этом?

Если он что-то и хотел поменять, то это точно тип смычка. Может так быть, что он себе представлял это именно так, но мне он никогда ничего об этом не говорил.

Вы смогли реализовать идею каким-то другим способом, и поэтому не возникло проблем?

Проблемой было само это произведение — притом что за проблема! Оно было для нас кошмаром. Был случай, когда мы действительно очень сильно друг на друга разозлились. Я как раз собирался работать над *Pas de trios*, а тут Циммерман приходит со своим *Intercomunicazione*. Премьера была частью концерта, целиком состоящего из его произведений, в огромном зале Западно-Геманского радио (WDR), сегодня он называется Зал Бисмарка. К тому времени уже было точно известно, что любое новое произведение Циммермана будет иметь успех.

³² Смычок, волос которого мог равномерно лежать на всех четырех струнах, благодаря его специальной полукруглой форме (*Rundbogen*); по предположению ряда ученых (в том числе, А. Шеринга и А. Швейцера) использовался во времена Баха для исполнения многоголосия на скрипке.

В этом случае тоже?

Да, это действительно был успех, хотя играли мы плохо. Мы совершенно не понимали это произведение, да и к тому же нам не хватило времени. Играли отвратительно, и, несмотря на это, такой успех. Публика действительно была восхищена и бесконечно благодарна. Но мы давали себе отчет в том, что это никуда не годится. Студия № 12, студия записи камерной музыки, была нашей, так сказать, мастерской. Туда приходило много людей, но не так много, как я ожидал. Но те, кто приходил, говорили, что это было действительно очень интересно, что ничего подобного они никогда прежде не слышали. Затем, среди прочих, подошел один, который обратился и ко мне и к Алоизу с поздравлениями: «Это непостижимо! Снова Баца, — так мы называли Циммермана, — обогнал время на десятилетия! Это невероятно! Совершенно немыслимое звучание!» И это был Штокхаузен! Об этом я рассказал Баца по телефону. Он как раз ложился спать. И я сказал: «Это была реакция Карлхайнца». Он ответил: «Мое произведение никак не могло ему понравиться». Он был в ужасе... Но это было очень свойственно Баца.

Они не могли общаться.

Да, и с этим ничего нельзя было поделать. Вина была в основном Циммермана. Штокхаузен вел себя гораздо более спокойно и сдержанно, все это его вообще не волновало. Оба родились практически в одном и том же месте, в десяти километрах друг от друга: Блисхайм и Мёдрат³³. Оба — убежденные католики. Но Штокхаузен никогда не пытался извлечь из этого выгоду, Циммерман напротив. Он был очень верующий, в то же время охотно участвовал в карнавале — рейнский католик. Штокхаузен этого не делал никогда. Во время карнавала он возбуждался, уходил в него с головой...

³³ Оба этих района (в числе четырех) принадлежат немецкому городу Фирзену, который является районным центром земли Северный Рейн-Вестфалия.

«Четыре коротких этюда»³⁴, — так должен был называться сборник, который Вы заказали Циммерману. Он был задуман как сборник современных произведений для виолончели соло.

Это была идея доктора Рудольфа Люка, который позже организовал нотное издательство «Гравис», а тогда еще работал в *Brietkopf und Härtell*. Сначала предполагалось, что я сам должен был составить этот сборник этюдов, но я от этого отказался. Из этого ничего бы не вышло. Тогда мы сошлись на том, и это была идея доктора Люка, попросить великих композиторов написать что-нибудь для этого сборника. Итогом всего этого стал известный сборник желтого цвета. Но прошло восемь или девять лет прежде, чем он увидел свет. Проблема возникла с издательствами, обладавшими эксклюзивными правами на произведения этих композиторов.

Вы сами ставили определенные задачи перед композиторами, или идея состояла в том, что сочиненные произведения должны обязательно содержать в себе новые техники игры?

Нет, в разговоре с каждым из композиторов, которым была предложена эта идея, я отмечал: вы можете основываться на том материале, который вы уже написали для виолончели. Баци осуществил идею с потрясающей ясностью и точностью. Его «Четыре этюда» совершенно понятны. От первого до последнего! Единственный, кто вообще ничего делать не хотел, был Пендерецкий, как обычно. От вообще ничего не написал. Только когда он приехал в Стокгольм с каденцией для первого виолончельного концерта, он сказал: ты можешь это взять в качестве этюда. Я подумал, действительно подойдет, почему нет? Никто не поймет, что это.

Побочный продукт.

Это был типичный Кшиштоф.

³⁴ Vier Kuerze Studien — пьеса Б.А. Циммермана (1970), написанная по просьбе Пальма и вошедшая в сборник Studien zum Spielen Neuer Musik серии Pro Musica Nova издательства Brietkopf & Härtel, 1985. Сборник составленный Пальмом, состоит их двенадцати пьес авангардных композиторов, идея создания сборника — сформировать методическую базу для подготовки к исполнению современного репертуара. Подробнее см. третью главу диссертации.

Какие еще композиты писали для этого сборника?

Конрад Лехнер, Гюнтер Бекер, Милко Келемен, Жак Вильдбергер — это восхитительный проект. Хуже всего было у Бриттена. Это подтверждает мое мнение, которого я всегда придерживался: все, что Бриттен написал не для вокального исполнения, — это середнячок. Все произведения соло, сонаты для виолончели, по-моему, посредственны. Как только он пишет для голоса — это фантастически хорошая музыка. Об операх вообще и говорить нечего.

С Пендерецким Вас связывает и личное знакомство, и совместная творческая работа. Как вы познакомились?

Я познакомился с ним лично через много лет после того, как начал исполнять его музыку. Первое сочинение, которое он написал для виолончели, — это Соната для виолончели и оркестра. Он совершенно осознанно назвал произведение именно так. Почему? Генрих Штробель — легендарный музыкальный директор Южнонемецкого радио — записал выступления Пендерецкого с его «Флюоресценциями» и «Полиморфией» и позаботился о том, чтобы его музыка очень скоро стала известна не только мне, но и всей Германии, и центральной Европе. Я восхищался им бесконечно. Один раз я ему даже об этом письмо написал. Однако до личного знакомства все никак не доходило. Это стало возможным только тогда, когда Штробель высказал свое желание, чтобы Пендерецкий написал что-нибудь для меня, чтобы я это исполнил в Донауэшингене. К этому все шло достаточно долго, потому что Пендерецкий писал преимущественно для скрипки, а виолончель ему всегда была несколько чужда. Я полагаю, что решающий момент произошел на всемирном фестивале Международного общества Новой музыки (IGNM), на концерте в Амстердаме в 1963 году. Там я играл Соло-сонату Циммермана. На концерте присутствовали и Штробель в качестве бывшего президента фестиваля, и Пендерецкий... После этого Кшиштоф сказал: «Теперь совершенно точно знаю, как нужно писать для виолончели». Он ни в коем случае не хотел подражать Циммерману, но тот, безусловно, приоткрыл ему дверь или дал ключ

к тому, что и как может быть написано для виолончели. После этого очень скоро я получил долгожданную сонату для виолончели.

...которая была, на самом деле, концертом...

Да. Штробель позвонил и сказал: «Теперь у меня есть партитура». Тогда я сразу помчался в Баден-Баден, чтобы увидеть эту партитуру. И теперь я должен был ее сам прорабатывать, так как комментариев не было. Пендерецкий был болен. По телефону он бормотал что-то, что никто не понял. Мы должны были угадать, что он имел в виду, какое предполагалось звучание, что он хотел сказать этими замечательными значками. Из нотации было ясно, что звучание должно быть архаическое, все должно гудеть. Как это часто бывает в Новой музыке, из нотации уже ясно, каково звучание и вообще качество музыкального произведения. Это то, чему я отказывался раньше верить, но это неоспоримый факт: можно понять, о чем идет речь в произведении, если уметь верно читать нотацию. Эти его длинные черты, кластеры, авторское письмо Пендерецкого, — все это изначально говорило о том, что перед нами нечто феноменальное. Но мне от этого не стало яснее. Это я вынужден признать. Пришлось полагаться только на себя.

В Новой музыке почти все зависит от интерпретации текста, это так?

Несомненно. Но это в любой музыке так. С концертом Гайдна или Дворжака ведь то же самое. Интерпретатор должен занять свою собственную позицию по отношению к произведению. В этом нет ничего нового. Но в данном случае ситуация была очень сложной. Эту музыку никто никогда не слышал, не видел и не пытался прочитать. Мне очень повезло, что я нашел верный путь при поддержке замечательного партнера Эрнеста Боура. Я должен это еще раз повторить, что в работе над произведением Пендерецкого лучшего партнера просто не могло бы быть, я ему очень благодарен. Это дирижер, с которым я больше всего играл. Однажды я подсчитал: более чем 80 совместных концертных выступлений. Это внушительное число. Я от него очень многому научился, очень многому. А Штробель просто души во мне не чаял, что мне

было очень симпатично. Он сделал очень многое для моей карьеры. Именно благодаря его пожеланию Пендерецкий стал писать для виолончели. Так появилось произведение для виолончели и оркестра.

Которое потом было исполнено в Донауэшингене...

К сожалению, Кшиштоф там не присутствовал. Он был болен, тяжелая форма воспаления легких, он остался в Крокау³⁵. Премьера заслуживает небольшого рассказа. Все было отрепетировано аккуратно и четко, как обычно, на Южнонемецком радио. Сочинение длится всего десять минут. Мы, как проклятые, учили все это, оркестр с самого начала не мог понять, как исполнять эти четвертитоны, чтобы они не казались фальшивыми. Для меня это было тоже непросто. Еще я знаю, что Ганс Йозеф Херборт написал в газете «Ди Цайт» примерно следующее: «Это длится примерно столько, сколько надо, чтобы привыкнуть к этому звучанию». А про себя он, возможно, думал: «Боже, Пальм играет отвратительно грязно». Пока в один момент не станет вдруг ясно: это не фальшь, это «тоны между», которые мы никогда не слышали. Потом это невероятное количество волнующих шумов, щелчков и шлепающих звуков, которые исполняются обеими руками на виолончели, что совершенно не удастся скрипачам, потому что инструмент попросту вылетает тогда из рук. Но в конце концов дело дошло до записи, на которой присутствовал Штробель. После нее он сказал: «Это будет либо невероятный скандал, либо огромный успех».

Вы тоже так думали?

Я был слишком сильно взволнован, чтобы думать о том, что из этого выйдет. Но это действительно был очень большой успех. Публика в Донауэшингене просто бурлила от восторга. Это произведение мы сразу повторили, так оно восхитительно волнующе звучало. Оно очень быстро проложило себе путь к слушателям. Следующее исполнение было в Польше под управлением Марковского, Кшиштоф, правда, там уже не присутствовал. Но, разумеется, обо

³⁵ Крокау (Krokau) — коммуна на севере Германии, в земле Шлезвиг-Гольштейн.

всех трудностях, которые были тогда у меня с оркестрантами, он знал. Их надо было, во-первых, убедить, во-вторых, объяснить приемы игры, не поучая при этом. Я точно помню, как объяснял скрипачам, что обеими руками стучать не надо. В этом нет смысла. Надо оставить в покое руку со смычком и с различной скоростью, меняя высоту, ударять по грифу. Тогда получалось именно то, что надо было. А стучать обеими руками, так, как я это делаю на виолончели, на скрипке просто бессмысленно даже пытаться — скрипка выпадет из рук.

Были еще исполнения за границей?

Я вспоминаю еще одно исполнение на *BBC*; там ежемесячно выходила передача: «Мой любимый концерт». Приглашенные солисты исполняли два концерта по своему выбору. Я выбрал Дворжака и Пендерецкого — чтобы сыграть на контрасте. Эдвард Даунес, точнее сэр Эдвард Даунес, дирижировал. У нас был феноменальный оркестр — Лондонский симфонический. Пендерецкого, правда, они еще никогда не играли. Репетиций было не особенно много, я припоминаю только три. Я все заранее объяснил, и мы решили сыграть все на всякий случай от начала до конца. В итоге — такого я еще не переживал никогда — многие оркестранты отложили инструменты и стали смеяться. Они так упоительно смеялись, что даже били себя по коленям. Тут я подумал, что мне пора запаковываться и домой ехать. Однако после этого они работали отлично, — настоящие профессионалы. А забыть это, конечно, невозможно: сначала так точно всё исполнить, взявшись серьезно за работу, а потом так над этим смеяться. После они посчитали это действительно высокохудожественным.

А Вы все еще не были знакомы с Пендерецким лично...

Это произошло гораздо позже. В 1964 году мы созвонились, и он сказал: «Да, я знаю, у Вас были серьезные проблемы с оркестрантами. Я тут одну штуку сочинил, в которой Вы будете абсолютно свободны и самому себе предоставлены: ни дирижера, ни оркестр больше убеждать не нужно. Теперь Вы

просто будете исполнять мою музыку». Однако встречи еще довольно долго не происходило.

Наконец, первого мая 1968 года, незадолго до фестиваля в Бремене (там происходил ежегодный фестиваль камерной музыки *Musica Nova*, который существует и по сей день) мы встретились в Бохуме. Встреча, правда, была назначена на 4 мая. Пендерецкий — я совсем не хочу его обидеть — был не из тех, кто делает все вовремя. Есть композиторы — например, Кагель — которые всегда точны до предела. Но это не имеет никакого отношения к художественной ценности их музыки. В любом случае для Бременского фестиваля у нас вообще ничего не было. Я ему позвонил: у него тоже ничего. Тогда еще ничего нельзя было переслать в электронном формате, и факса не было. В общем, непросто было. Я про это уже давно забыл. Первого мая в Бохуме я уже репетировал с оркестром, вдруг позвонил портье и сообщил, что пришел господин вместе с дамой, и они меня очень хотят увидеть. «Я сейчас спущусь». — «Нет, скорее они поднимутся». На пороге показался Кшиштоф вместе со своей женой Элизабет. Он привез ноты.

— Что за ноты? — спрашиваю я ошеломленно.

— Ноты для фестиваля в Бремене.

— Да Вы шутите. Бремен будет четвертого мая.

— Ну да. Сегодня же первое.

Я глянул на это, произнес про себя все проклятия, и спросил: «Как ты себе это представляешь, как я должен это успеть?» Он ответил: «Учить, учить, учить», — и был совершенно прав.

И Вы это играли через три дня?

Да, играл. И на этой премьере его опять не было. Это очень странно: на обеих своих успешнейших премьерах он отсутствовал. На концерте в Бремене, а он записывался для радио, перед каждым номером было вступительное слово. Первым выступал *Danzi quintett*, феноменальный духовой квинтет, лучше

них я до сих пор никого не знаю. Вышел конференсье и начал озвучивать длинный-предлинный текст самого композитора. Я уже не помню, о чем там шла речь. Вторым номером выступал Ганс Отто с фортепианным произведением. Эта вещь тоже невероятно долго комментировалась. Я был третьим номером. Вышел, уселся. Опять появился говорящий, с ним я заранее ни о чем не договаривался. Мне было страшновато, что сейчас опять начнется. А он сказал следующие слова, которые я с удовольствием вспоминаю: «Композитор счел, что перед этим произведением не обязательно что-либо говорить». Этим мы выиграли сразу семьдесят процентов. Публика ликовала еще до того, как я начал. И это было «Каприччио». Первое исполнение.

Вы играли его снова и снова.

Да. Мы разговаривали однажды с Кшиштофом, и он мне признался: «Знаешь, сам себе не верю, что я эту штуку написал. И она стала твоим произведением». — «Да, она стала моим произведением, объездила так весь мир и мы оба с ее помощью идем по пути своей карьеры».

В Любеке, например, в 1993 году я давал мастер-класс в рамках фестиваля земли Шлезвиг-Гольштейн (*Schleswig-Holstein Festival*). У Пендерецкого был концерт с одной премьерой — совершенно замечательным квартетом для скрипки, альты, виолончели и кларнета. Мы пересеклись с ним за пару дней до этого в отеле, и он меня спросил, что я здесь делаю. Я ответил, что, собственно, я послушаю его концерт и еще у меня здесь мастер-класс. Он спросил, что я делаю вечером, я ответил, что ничего, тогда он сказал: «В таком случае, играй мое Каприччио. Оно идет ведь всего 7–8 минут».

И я действительно играл «Каприччио». А в квартете я и Борис Пергаменщиков позволили себе одно удовольствие. Квартет начинается с низкого долгого *си бемоль*. Надо перестраивать виолончель. Мы это разыграли с двумя виолончелями без перестройки. Я выносил ему свою виолончель с перестроенной струной, и он играл начало, а потом на своей продолжал дальше. Из этого мы устроили небольшое шоу, было очень весело. Вообще, замечательная

штука этот квартет. Это я могу сейчас сказать совершенно смело, не будучи слепым и безусловным защитником произведений Пендерецкого, написанных в последние годы ... Что-то мне нравится, что-то нет. Но квартет, вообще говоря, феноменальный, особенно эта медленная часть; об этом я ему прямо и сказал: «Если тебе открылся новый путь, то тебя можно только поздравить». Квартет и правда отмечен той не оставляющей равнодушным музыкальностью, воздействие которой я испытывал нечасто. Как дальше всё это развивалось, не знаю, и мне неизвестно, что он пишет сейчас. Я продолжаю играть «Каприччио».

Что бы Вы могли сказать о возникновении Первого виолончельного концерта Пендерецкого?

Ну, прежде всего, что это был вовсе не виолончельный концерт. Произведение написано для *Violino Grande*. Пендерецкий сочинил его для своего польского друга Бронислава Эйхенгольца³⁶. Трагедия этого произведения заключалась в том, что этот инструмент совсем не было слышно, а жаль. Бронислав играл очень хорошо, но ничего не было слышно. В любом случае, концерт был исполнен пару раз в Варшаве, но не произвел никакого эффекта. В итоге Пендерецкий полностью переписал концерт. Он переписал его для виолончели со всей яростью, и это стало его первым виолончельным концертом. Интересно, что альт, на который *Violino Grande* более всего похож, вообще не включен в партитуру концерта. Только скрипки, виолончели и контрабасы. (Каденция с поющей пилой просто фантастически звучит.) Дирижеры и музыковеды до сих пор спорят, почему же в виолончельном концерте нет альтов.

Когда состоялась премьера?

В 1972 году в Эдинбурге, в зале Ашера. К этому моменту еще не хватало одной каденции. Пендерецкий пообещал, что ее я еще получу. Затем последо-

³⁶ Премьера концерта Пендерецкого для большой скрипки (*Grand violino*) с оркестром состоялась 4 августа 1968 года в США, солировал Бронислав Эйхенголец. Инструмент *Grand violino*, построенный шведским скрипичным мастером Гансом Олафом Хансоном, был пятиструнным, как бы совмеща в себе альт и скрипку (до, соль¹, ля¹, ми²).

вал концерт в Стокгольме, который мы исполняли под его руководством. Он дирижировал первый раз в своей жизни и нервничал невообразимо. «Мне нужна каденция», — настаивал я. И в конце концов, так же, как с «Каприччио», он заявился с листком бумаги в самый последний момент, на генеральную репетицию, и сказал: «Вот твоя каденция, которую ты выучишь очень быстро и исполнишь сегодня вечером». Он вечно мне говорил, что я должен делать. Но всё прошло хорошо. Мы великолепно друг друга понимали. Virtuознейшая каденция, и она имела огромный успех.

Было ли еще что-то, что Вы непременно вспоминаете, говоря о Пендерецком?

Мы оба очень любили поеть. Сейчас, правда, он уже похудел; он гораздо благоразумнее меня. Но тогда мы оба были необъятные. Кроме того, наши бороды: мы оба носили одинаковой формы бороды. Это публика всегда находила очень забавным, когда нам случалось вместе музицировать.

Вдобавок существовал легендарный клуб...

Да, когда я отрастил бороду, моя первая жена была совершенно против. По этому поводу организовался комитет: «За бороду Зигфрида Пальма». Он состоял из пассивных и активных членов: активные члены сами носили бороду. Пендерецкий как раз входил в их число. Славное было время. Список участников у меня и сейчас где-то есть.

Что для Вас является особенным в музыке Пендерецкого?

Своеобразный архаический мир его музыки и его способность создать любое звучание струнных инструментов без электроники. Это главное: без малейшей помощи электроники. То, что для других композиторов было очень важно, в том он совсем не нуждался, чтобы создать такое звуковое поле. Приемы игры в «Трене» для шести контрабасов, например, игра по подставке, создают совершенно ужасающее по силе воздействия звучание. Ему удастся до-

стигать любых эффектов, доказывая этим, что не нужно ничего другого — только струнный инструмент и смычок.

Единственное, в чем он нуждался для исполнения своего замечательного сочинения «Пробуждение Иакова», так это в окарине в группе деревянных духовых. Звучит волшебно... Исполняли это произведение очень охотно. Весь оркестр был настолько восхищен им, что никто из музыкантов даже не воскликнул: это должно оплачиваться отдельно, окарину я не изучал, этого в моем договоре не значится.

Пендерецкий всегда пользовался популярностью и был любим публикой. В чем причина?

Это нелегко объяснить вот так сразу. Его ранние сочинения — «Полиморфия», например, — впечатляли непривычным звучанием, воздействие которого публика испытывала на себе... Вначале слушатели просто втягивали голову в плечи, чтобы спрятаться от воображаемого дождя новых звуков, с которыми им не приходилось раньше сталкиваться. Но в конце концов Вы приходите к мысли: боже мой, да это совсем неплохо; я не промок от этого дождя — напротив, он меня веселит и освежает. И внезапно они принимали эту музыку. Но это редкий случай. Пару лет назад, например, я играл Сонату в Реклингхаузене, Унне и Хамме³⁷. Поразительно было наблюдать восхищение слушателей, вспоминая, как в 1966–1967 годах мы боролись за то, чтобы и у публики эта Соната имела успех; а теперь она стала вполне ясной. Слушатели были совершенно непредубежденными и принимали пьесу с ликованием. Это тронуло меня до глубины души, должен я Вам сказать. И еще очень важно, что Пендерецкий никогда не писал музыку угнетающего характера, даже в трагических произведениях. «Пробуждение Иакова» — очень серьезное произведение, но даже оно не лишено юмора.

Да и «Страсти по Луке». Это было последнее произведение, в премьеру которого я участвовал: в 1966 году на Страстную пятницу в мюнстерском соборе.

³⁷ Небольшие города в земле Северный Рейн-Вестфалия.

Меня порадовало, что наши польские солисты поприветствовали служителей церкви, встали на колени и поцеловали кольцо каждого из иерархов, хотя и были коммунистами; этот момент показался нам волнительным. Присутствовал там и один господин в гражданской одежде, который в то время был архиепископом Войтылой, а потом стал папой...

После этого Вы уже не исполняли ничего из новых сочинений Пендерецкого. Этому была какая-то причина?

Да нет, исполнял, но следующее новое произведение было им написано по поручению Берлинского филармонического оркестра для Ростроповича. Потом он очень сблизился с Пергаменщиковым, занявшим мое место в Кёльне, написал для него одну пьесу. Но это ведь вполне нормально, что всю жизнь для одного и того же инструменталиста писать не будешь. К тому же, мы стареем. Мой мир — это то, что я играю и что по сей день неизменно, и Пендерецкому тоже было известно, что я необязательно буду за ним следовать в том, что он стал писать позднее. Дело тут не в оценке, а исключительно в моем эстетическом чувстве.

Произведения, которые исполняются тридцать лет подряд, стареют?

Очень хороший вопрос. Какие-то умирают, а какие-то будто вчера написаны и становятся только лучше. К примеру, «Каприччио» становится только лучше. Лучше и логичнее. Техника исполнения для обеих рук, которая заложена им в это произведение, не может не вызывать восхищение. Я исполнял его по всему миру более четырехсот раз. Почти при каждом исполнении открываются какие-то моменты, которые я раньше не замечал: какое-то движение руки, имитация или еще что-то подобное. Кроме того, эта вещь настолько хорошо композиционно продуманна, что сразу очень понравилась публике. И в Новой музыке бывает, что произведение прекрасно выстроено композиционно и хорошо принимается слушателями. Но это большая редкость.

Как пишет Пендерецкий? Имеется ли у него четкий план, пишет ли он методично?

План у него сногшибательный. Вы бы видели его наброски — черновики Бетховена не идут с ними ни в какое сравнение! Различные темы, всё предельно концептуализировано. Отсюда видно, с какой ответственностью отдается он работе над пьесой; это вам не просто эффектная штучка. И что меня всякий раз восхищает в нем, в его музыке и в этой конкретной пьесе в частности — как же здорово оно скомпановано!

Ко всему этому добавьте его остроумие и юмор: вся пьеса базируется на домажорном аккорде. В середине пьесы проходит последовательность из одиннадцати тонов, исполняемая на пиццикато в самом быстром темпе, какой возможен. Потом пауза, немного странная пауза, опять эти одиннадцать тонов повторяются, и вдруг, с невероятным взрывом на крещендо и с огромным глиссандо появляется двенадцатый. Таким образом Пендерецкий выразил свое отношение к двенадцатитоновой музыке, которую он попросту ненавидел. Это просто великолепно! Исполнитель должен сыграть одиннадцать тонов упрямо, потом опять одиннадцать и двенадцатый — как такую острую шутку. Исполнить это надо очень точно, тогда публика моментально всё понимает. Каждый раз в зале раздаются смешки. Знают ли они, что это мнение Пендерецкого о двенадцатитоновой системе, я не могу судить, но усмеваются всегда.

Для Вас действительно важно, чтобы произведение было написано с юмором?

Да, конечно. В каждом произведении есть юмор. Даже во вступлении к «Тристану» он есть, только скрыт. Я, конечно, не хочу тем самым сказать, что «Тристан» — веселое произведение; это было бы глупо. Но та тупая серьезность, с которой его иногда играют...

Не возьмете ли Вы на себя смелость рассудить, кто из современных композиторов переживет свое время?

На это способны очень немногие. Но Пендерецкий точно один из них. Также Лютославский. Но противопоставлять Лютославского и Пендерецкого не стоит. Общего у них — только национальность. У нас, в Германии, для меня это Циммерман — герой, исполин! Нет сомнений, что и Вольфганг Рам оставится в истории, безусловно... Заметнейшая фигура в Италии — Берио, ему и суждено остаться. В Америке — Эллиотт Картер; во Франции — сказать сложнее: уготована ли вечность музыке Булеза, неизвестно. Лично я так не считаю. Чье творчество я ценю очень высоко, так это Беата Фуррера. Ужасно нравится мне его музыка — еще ни разу не был ею разочарован. Без композиторш тоже никуда. Вообще, женщинам в музыке принадлежит важная роль. Играют они восхитительно. В любом случае музыки останется предостаточно. Но конечно, очень важно, чтобы она исполнялась.

До чего же раздражает, да и часто выглядит беспомощно, когда пытаются вытащить на свет забытые вещи — романтические, позднеромантические, классические или же раннеклассические. При этом остается лишь констатировать, что позабыты они были поделом. Все стоящее само торит себе дорогу. Мы не обязаны играть произведения всех прошедших эпох. Существует достаточно современной музыки, которая должна исполняться. Другой вопрос, известно ли нам, что останется, а что — нет. Все, что уже написано, должно стать предметом дискуссии; будь это Лахенман или еще кто, — эстетическая сторона в данном случае совершенно безразлична: это надо исполнить. А время само рассудит — не публика в вечер премьеры, а время. Вот почему величайшая глупость не исполнять эти произведения, опасаясь того, что публике они могут не понравиться. Мы должны их играть, чтобы дать им шанс, чтобы можно было проверить, останется эта музыка или нет. Будущее покажет. Но надо их хотя бы раз исполнить. К сожалению, не всегда так бывает.

Обратимся к другим композиторам, тем, кто для Вас единственный в своем роде, кто, например, сделал шаг по пути прогресса, или раздвинул границы, или даже совершил революцию в музыке, — кого бы Вы хотели здесь упомянуть?

Очень многих. Представляют интерес и те случаи, когда требуется выразить нечто важное для своего времени, пусть сегодня это уже не играет решающей роли. Взять, например, Хиндемита, который полностью перевернул мои взгляды на музыку. Некоторое время назад в Котбусе я исполнял его виолончельный концерт, написанный в 1940 году — «Большой концерт» (*Grosse Konzert*), как мы его обычно называем. Я установил, что эта пьеса необычайно хороша. Первая часть немного брутальна, она послабее. Но вторая — так удачно написана! А в третьей — то самое, о чем мы уже говорили: легкий оттенок юмора, столь частый у Хиндемита. Необычайно!

Затем, конечно, Маурицио Кагель с его «Поединком»³⁸ (*Match*) — эпохальной пьесой, которая так восхитительно написана для виолончели, что слов нет... грандиозно!

для двух виолончелей...

Да. Кагель хотел написать что-нибудь для меня, и вышло произведение для двух виолончелей и ударных. Изначально Кагель предназначал его для меня и виолончелиста из квартета Жаке Парренена (*Quatuor Parrenin*) — Пьера Пенассу³⁹ (*Penassou*). Мы были с ним поразительно похожи: оба маленькие, полные, упитанные, жизнелюбивые, очень активные и живые — именно это сходство ему и требовалось. Сложность исполнения усугублялась тем, что

³⁸ Пьеса *Match für drei spieler* для двух виолончелей и ударных написана Кагелем в 1964 году. Запись пьесы состоялась в 1967 г. (DGG 104 933) при участии Пальма, Шторка и Каскеля. Существует также одноименный фильм *Match* (1966), снятый под руководством Кагеля. См. об этой пьесе в третьей главе диссертации.

³⁹ Французский квартет Жаке Парренена был участником Дармштадских летних курсов Новой музыки и, в частности, 8 июля 1962 года исполнил на них «Книгу для квартета» Булеза — менее чем через год после того, как 9 сентября 1961 года это же произведение прозвучало в Дармштадте в исполнении другого квартета, под руководством Хамана, в состав которого входил в то время и Пальм. Не исключено, что память о соперничестве двух коллективов и их представителей могла подсказать Кагелю мысль написать «Поединоком» (1964), оказавшийся в итоге, однако, соревнованием не международным, а внутренним. Визави Пальма и фактически его ровесник, Кл. Шторк (р. 1928) был признанным в Германии исполнителем на виолончели, обширный репертуар которого включал ряд пьес современных авторов.

совместные репетиции Париж—Кёльн были невозможны. Тогда Маурицио нашел такого коллегу, который был мне совершенной противоположностью Клаус Шторк: худой, высокий и притом очень серьезный. Вся прелесть в том, что между собою спорили два таких разных виолончелиста, постоянно направляемых «арбитром», ударником Кристофом Каскелем. На протяжении всей пьесы (которая длится десять минут) не возникает ни одного совместного тона, который бы сразу же не «оспаривался» оппонентом. Использовались не простые приемы, такие, как игра у подставки и т. п., а, например, прикосновение ногтем к струне или под струной. Или полуфлажолеты — там, где флажолеты невозможны. Это и ныне потрясающая пьеса.

Это и есть выход за пределы возможного...

Совершенно точно. Это произведение относилось к числу тех, которые были поняты только через пару лет: соната Пендерецкого, виолончельный концерт Лигети (премьера состоялась в Берлине в 1967 году) и *Nomos Alpha*⁴⁰ Ксенакиса один из самых больших вызовов в моей жизни. От композитора, между прочим, большой помощи не было. Он сказал только, что пьеса длится тринадцать минут, может исполняться только на виолончели, и на всем протяжении ее звучание никак не должно напоминать виолончель. Из этого должно было быть ясно, что я должен делать. Что этот человек знал о чисто инструментальной технике, и откуда — уму непостижимо. К примеру, если играть ноту *a* в четвертой позиции на струне *D*, но не прижимать струну до конца, то будет звучать нота на октаву выше и при этом на треть тона ниже⁴¹. Я поинтересовался, откуда ему известны все эти вещи, на что он мне ответил: «Не забывайте, что я физик и математик, и только после этого музыкант. Я

⁴⁰ *Nomos Alpha* (1965) — сочинение Яниса Ксенакиса для виолончели соло, написанное для Пальма по заказу радио Бремен (*Radio Bremen*). См. аналитический очерк в четвертой главе диссертации.

⁴¹ В данном случае речь идет об одной из разновидностей натурального флажолета на виолончели: полуприжатая нота звучит на октаву выше (другой способ взятия натуральных флажолетов — полуприжатая нота звучит флажолетом на той же высоте, где и прижатая полностью); при этом все флажолеты отличаются естественным искажением тона. Помимо описанного Пальмом (и дающего существенное искажение высоты звука) флажолет, звучащий примерно на высоте *a*, можно взять непосредственно на струне *a* в аппликатуре звучащей ноты; при этом искажение будет меньшим. Пальм восхищается тем, что Ксенакис не просто знал о разных способах взятия флажолета, но и рассчитал степень отклонения звуковысотности.

все это действительно знаю». Это эпохальное произведение, таковым я его нахожу.

Там есть еще такое замечательное указание Ксенакиса, которое касается струны С...

Да, там он подписал, что струна С должна быть жильная, что совсем у нас уже нигде не встречается. Мы играем на стальных, иначе Новую музыку совершенно не сыграть. Конечно, стальные струны сразу очень сильно расширили возможности сольного исполнения на виолончели. С жильными струнами инструмент звучит, — если можно так выразиться, — уныло. Есть один такой известный мюнхенский критик Александр Беррше, говорит Вам что-нибудь это имя?

Совсем нет.

Он является автором одного сборника: «Музыка-утешительница»⁴², — на редкость дурацкий заголовок. Этот сборник содержит великолепные критические статьи про оперу, концерты, инструменталистов, про всё, что было до конца двадцатых годов, потом он умер. Там он пишет кое-что про виолончель, что действительно прекрасно. «Странный инструмент виолончель, — пишет он. — Внизу отдает сентиментальщиной местечкового мужского хора, от до второй октавы начинается область натужного юмора».

И он был действительно прав. Ужасно визгливое звучание у этих жильных струн. С того момента, как появились стальные струны, звук внезапно высвободился; вдруг стало все возможно. В Новой музыке совсем нечего делать с жильными струнами, но если вы сыграете концерт Дворжака на жильных струнах, это будет совершенно неподражаемо. И тут приходит Ксенакис со

⁴² См.: [108].

А. Беррше (1883–1940) — немецкий музыкальный критик, публиковавшийся в «Мюнхенской газете» (Münchener Zeitung); ученик М. Регера, горячий поклонник творчества Х. Пфифнера. Собрание его критических заметок и статей, посвященных творчеству немецких композиторов от эпохи барокко до современности, а также итальянской и французской музыке, впервые было издано после смерти автора, в 1942 году. Заглавие сборника отсылает читателя к знаменитому высказыванию Лютера, дающему теологическое обоснование музыкального искусства, а также, возможно, к музыке Брукнера: соответствующее имя носит четырехголосный мужской хор (1877) на слова А. Зойферта. По всей видимости, эти обстоятельства не были известны Пальму, нелестно отзывающемуся о названии книги.

своим *Nomos Alpha* и пишет: струна *C* должна быть жильная. И зачем? Потому что она должна быть октавой ниже настроена. Я подумал, что это глупость. То же можно сделать и со стальной. Стал я ее настраивать ниже, спуская по тону, и это получалось проделывать вплоть до ми контроктавы, звучащего едва различимо. А всё, что ниже: ми-бемоль, ре — звучит уже как на бельевой веревке. Если же надеть жильную струну, тогда действительно будут различимы звуки вплоть до до контроктавы, расположенного октавой ниже.

Это всё знал Ксенакис?

И это знал, умник! Он пишет там еще очень ценные динамические указания, которые надо точно выполнять, тогда действительно выходит совершенно невероятное звучание. Это самое потрясающее виолончельное произведение всего XX века, после Циммермана и Пендерецкого. У меня был ученик из Франции — феноменальный виолончелист, который все это мог выполнять на одной и той же виолончели. Он мог ее очень быстро точно перестроить. Этого мне не дано. Я всегда выступал с двумя виолончелями: играл на одной виолончели, на своей собственной, а потом брал другую, на которой эта струна до была жильная и, соответственно, на октаву ниже настроенная. Выходило очень хорошо во всех турне. Я очень много эту вещь исполнял в Америке. Там мне всегда давали очень хорошую вторую виолончель. Не то чтобы Страдивари, конечно, но вполне сносную. Жильную струну я всегда имел при себе и натягивал ее.

А как обстоят дела с техническими сложностями произведения?

Под конец там указана гамма во встречном движении по третьетонам охватом более пяти с половиной октав⁴³. Это настолько же хорошая идея, насколько неисполнимая, хотя тот французский виолончелист, этот молодой

⁴³ Вследствие того, что две гаммы движутся навстречу друг другу, даже элементарный подбор аппликатуры в данном случае крайне затруднителен. Этот фрагмент до сих пор производит шокирующий эффект, как противоестественный для инструмента: такие звуковые сочетания в подобном тесситурном разрыве в исполнении на виолончели ухо просто не привыкло воспринимать.

человек, о котором я говорил, мне и преподавал самый лучший урок, — так всегда бывает, когда приходит молодежь. Нет такого человека, который стометровку бежит быстрее, чем за десять секунд, но вдруг приходит некто и бежит за девять. Итак, он с этим великолепно справился. Ксенакис имел представление о том, что это почти невозможно исполнить; он всегда с большим волнением слушал, насколько разные виолончелисты приближаются к его идеалу. Один приближался изрядно: около 85 процентов, — другой дотягивал до 52. Я, вероятно, доходил до 87 процентов, но выше никогда не поднимался. Впоследствии я записывался на *Deutsche Grammophon*, это произведение, кстати, было оцифровано и вышло на CD⁴⁴. Там я прибегаю к хитрости, и самого себя синхронизировал на Playback; звучит великолепно, с первого раза очень чисто. Сегодня я могу об этом рассказать. Он сразу же это заметил и сказал: «Конечно, ты сделал Playback»; на что я ответил: «Я просто хотел чистую пластинку». А он мне: «Ты, может быть, и свинья, но звучит хорошо!» И хорошо. Знаете, что я сегодня своим ученикам советую? Для исполнения этой концовки, пусть она и длится меньше минуты, приведите приятеля и играйте на две виолончели, — как я и поступил на записи той пластинки. Ксенакис так сказал по этому поводу: «Это решение! — внезапно из-за кулис выходит еще один с виолончелью и играет это раздвоенное соотношение». Я должен был бы сделать так на премьере.

Этот пример подводит меня к сложному вопросу взаимоотношений между композитором и исполнителем. Будучи интерпретатором, не ощущали ли Вы себя, со-творцом произведения, а не только пост-творцом?

Это отдельный вопрос. Многие журналисты спрашивают меня грубее: Вы вместе с композитором работали? Нет, никогда. Я и намеком не высказывал подобного желания, и композиторы об этом меня не просили. Они мне всегда готовое произведение на пульт выкладывали. А потом уже бывало, что Пендерецкий или Циммерман говорили: здесь ты вообще все по-другому должен

⁴⁴ Данная запись выпущена фирмой Deutsche Grammophon под номером DG 471 573-2.

сделать, это надо выучить. Я могу сказать совершенно честно: никогда себя сотворцом не ощущал. Хотя меня таким нередко выставляли в прессе, но что с нее взять; это бессмысленно — она всегда берет верх. И так, я всегда слыл со-творцом, но неизменно с улыбкой во взгляде.

А технических и технологических вопросов у композиторов к Вам не было?

Единственный случай, когда нечто подобное произошло, был в начале моей работы в Кёльне. Борис Блахер позвонил мне и спросил: «Как у Вас с октавами? Охотно ли Вы их играете?». «Как упражнение — охотно, — ответил я. Но если Вы думаете, что я их охотно играю на концерте, то Вы сильно ошибаетесь». Но это был единственный раз, когда меня нечто подобное спросили. Между прочим, был один замечательный момент, когда я получил партитуру Концерта Блахера. Я сидел вместе с Кристофом фон Донаньи (с которым мы работали над премьерой этого произведения в 1965 году) в столовой Западнонемецкого радио, пили кофе, и тут подошел портье: «Для Вас кое-что оставили». Это и была партитура. Донаньи пролистал ее и сказал: «Заканчивается тихо... Ты должен сыграть именно так». И это тихое окончание обеспечило триумф произведению⁴⁵. Незабываемым был концерт в Королевском Альберт-холле. Там было шесть тысяч человек, а играть можно было пианиссимо — такая там акустика.

Однажды Вы говорили о той большой ответственности, которую Новая музыка возлагает на исполнителя. Насколько она больше, чем перед классической или романтической музыкой?

Когда я исполняю концерты Гайдна или Дворжака, или же сонаты Брамса или Бетховена, и мне что-то не удастся, или звучит не так, как положено, — публика говорит: это мы в лучшем варианте слышали, и притом в его же исполнении — сегодня явно не его вечер. Случись то же самое с произведением Новой музыки — никто не скажет: это Пальм; а будут говорить: ужасное

⁴⁵ Премьера Виолончельного концерта Блахера, написанного в 1964 году, состоялась 19 марта 1965 года в Кёльне; см.: [121].

произведение! Именно это я и объясняю своим ученикам: в Новой музыке вы отвечаете перед пьесой в гораздо большей степени. Когда в Брамсе что-то не получается, это замечает каждый, и это твоя вина. Когда это же случается в Новой музыке, 90 процентов публики говорит: это дрянная вещь. Ответственность перед музыкой в этом случае гораздо выше, хотя многие не желают этого замечать.

В чем причина того, что Новая музыка в двадцатом столетии так трудно завоевывала признание у публики?

Собственно, никогда и не было, чтобы Новая музыка особенно тяжело воспринималась публикой; ее нужно только правильно преподнести. Действительно, существуют экспериментальные концерты, где играют исключительно современные произведения. Туда приходят только те люди, которые это хотят услышать. Важнее — те концерты, на которых неподготовленная публика, сама того не желая, может вступить в конфронтацию с Новой музыкой. Там ты действительно должен эту музыку правильно преподнести и сделать ее понятной. Когда тебе это удалось — ты уже многое сделал для Новой музыки.

Знаменитый «метод сэндвича»?

Действительно, когда вы начинаете с симфонии Гайдна или Моцарта, а в конце у вас — Брамс или Чайковский, нет проблем в середине «положить» хорошее произведение Новой музыки; еще лучше, если с очень известным солистом. Тогда публика увлечена: он что-то совершенно необычное выдает. Большое достоинство Гидона Кремера — в том, как лихо он это проделывает. По моему опыту, никогда не стоит начинать концерт с Новой музыки. К примеру, однажды я играл Концерт Лютославского⁴⁶ во Франкфурте в Старой опере в качестве первого номера программы. Это было ужасно. Публика решила: этот малый так настраивается; а на самом деле я играл сольную ка-

⁴⁶ Виолончельный концерт написан Лютославским по заказу Лондонского королевского филармонического общества (1969); посвящен и исполнен впервые Ростроповичем и Борнмутским симфоническим оркестром (Bournemouth Symp. Orс.) под управлением Леонарда Даунса 11 октября 1970 года в зале *Royal Festival Hall*.

денцию. Это было так скверно, что я никогда больше так сольные концерты не начинал.

А как обстоит дело с комментариями по ходу концерта?

Никогда не приглашайте композитора, который будет рассказывать сам о своем произведении — это катастрофа! Дайте немного поболтать солисту или дирижеру. Только не о том, как сконструировано! — это никого не интересует. Никого ведь не интересует, как сконструирована Месса h-moll. Им бы музыку послушать. Дирижер или солист должны немножко рассказать о том, как они к этому произведению пришли, как прошла премьера, приправив это юмором. Тогда-то люди, расходясь, будут говорить между собой: Боже, никогда не думал, что Новая музыка так сильно увлекает! Ничего лучшего и произойти не может. От души желаю каждому испытать нечто подобное. Пытаться воспитывать публику — никуда не годится.

Но разве всякую современную музыку можно преподнести подобным образом?

Можно, я проделывал это с *Nomos Alpha* и особенно с Циммерманом. По поводу Сонаты для виолончели соло Циммермана вообще можно очень многое рассказать. Собственно, о такой сложной по звучанию, прерывистой пьесе, как у Ксенакиса, стоит рассказать поподробнее. Например, то, о чем мы уже говорили. Когда я рассказываю об этом публике с легкой улыбкой — «Тринадцать минут, которые длится это произведение, вы должны высидеть; это для виолончели, как видите, но звучит совсем не как виолончель», — то все начинают улыбаться, они заинтригованы: «посмотрим, что сейчас произойдет!» И тут же понимают: «а он был прав, на виолончель-то совсем не похоже».

Но это действительно хорошая музыка — но и в Новой музыке встречаются произведения послабее...

Вы затронули важную тему. Для меня разница между хорошей и плохой музыкой не сразу очевидна. Что вы называете: плохая пьеса? Плохо композиционно составлен финал Девятой симфонии Бетховена; для меня это плохая композиция. И увертюра «Освящение дома» тоже. Ужасно жаль, но слушать это я больше не могу. Очень сложно сказать, что хорошо, а что плохо. У всех свои критерии оценки. Лишь один критерий решающий: скучно или нет. Хуже всего скучная музыка. Тогда я лучше дома останусь. Есть превосходное выражение, которое я выучил в Берлине: «Скучать я могу и дома». Для этого мне не надо идти на концерт. Скучная музыка — худшее, что может произойти. От нее вам никуда не деться. Если у вас скучная книга — вы можете ее всегда захлопнуть. Если вы в музее и чувствуете, что это вас не слишком интересует, — вы можете пойти дальше. Но если вы слушаете музыку — вы вынуждены двенадцать минут сидеть, слушать, скучать, затем у вас начинается аллергия, и вы говорите: больше сюда никогда не приду.

Ханс Клаус Метцгер однажды сказал: Плохая музыка — в своем роде убийство в рассрочку...

Скучная музыка!

Двенадцать минут жизни потрачено зря.

Да, совершенно точно. Но я имею в виду, что плохая музыка не обязательно должна быть скучной. Скучная музыка может быть хорошей. Это преступление перед публикой — писать скучную музыку или играть скучно.

Для Вас были написаны около двадцати концертов. Есть ли — при всех стилистических различиях — нечто общее в том, чем интересовала композиторов виолончель?

На этот вопрос мне сложно ответить. Я полагаю, тут дело не в этом. Единственное, что их немножечко интересовало, — моя персона. Все они писали

специально для меня. Будь то Фелдман, с пьесой «Виолончель и оркестр»⁴⁷ — лапидарное название...

В этом концерте с одной стороны — крайне «редуцированное» звучание оркестра, а с другой — на контрасте — очень интенсивная виолончель.

Он так задумал. Это из ряда вон выходящая вещь. Впоследствии, когда мы часто преподавали вместе в Америке, он говорил мне с улыбкой: «Это я всё специально для тебя написал».

Виолончель воспринимается также и зрительно. Можно видеть всё, что происходит на инструменте,— эдакий театральный элемент, которым некоторые очень здорово пользовались.

Да, это действует наверняка.

Очевидно, вехой здесь стал Концерт Лигети.

О да, его я играл более восьмидесяти раз, а премьера была даже запрещена полицейскими. Это было в марте 1967 года на радиостанции Западного Берлина. Несколькими неделями позднее я должен был с Берлинским филармоническим играть Пендеревского. За четыре дня до премьеры Лигети пришло временное распоряжение суда о том, что премьера не может состояться. Почему? Потому что в договоре с филармонией каждый солист должен был дать подписку о том, что в течение полугода он не выступал в Берлине. Это я тоже знал, но думал — Боже мой, с такими двумя произведениями, как Пендеревский и Лигети... будь это Дворжак или Шумана, к примеру, это можно было бы понять. Но в случае двух сочинений, которые кроме меня никто не играл, я счел это несущественным. И художественный руководитель оркестра Вольфганг Штреземан таким образом выказал недовольство. В день первого исполнения он сказал: «Ты этого играть не должен. Мы должны это вычеркнуть». И так продолжалось до обеда, пока не стало ясно, что премьера

⁴⁷Премьера сочинения Моргана Фелдмана, посвященного Пальму и написанного для него *Cello and Orchestra*, исполнена им 19 апреля 1973 года в Рояне, Франция, при участии оркестра радио и телевидения Саарбрюкена. Дирижировал Ганс Цендер.

может состояться. И среди тех, кто громче всего кричал в зале «браво», был Штреземан, мы с ним тогда очень подружились.

Нашелся компромисс, чтобы все-таки разрешить премьеру?

Да, временное распоряжение забрали назад, но несколько дней кряду я пребывал в сомнении — филармонии было совершенно все равно, сыграю я ту вещь, или другую.

Лигети разговаривал с Вами об этом произведении?

Я очень точно помню, как Лигети в первый раз пришел ко мне в Высшую школу музыки Кёльна, завернутый в шерстяное одеяло, нечто пробормотал и вручил ноты. Он рассказал, как он это произведение себе представляет, и прежде всего указал на «каденцию-шепот». Это был 1966 год. Он тут же добавил: «Я так болен — до премьеры не доживу». Его ипохондрия тогда была просто невообразимой. Он умирал каждый месяц. Именно так было и в тот раз, с виолончельным концертом.

В Гамбургской Высшей школе музыки, где он преподавал, на его двери однажды было написано: «Сегодня нет приема — умираю».

Как он мне виолончельный концерт объяснял — дорогого стоило. Я, собственно говоря, ничего не понял. В конце он добавил: «восьмикратное рiано». «Совсем не слышно», — уточнил я. Он тут же возразил: «Восьмикратное рiано, не неслышно». У него был невообразимо тонкий слух.

Мне вспоминается еще одна замечательная история. Я играл концерт в Милане, в очень большом зале консерватории, который был полностью раскуплен, с Золтаном Пешко за дирижерским пультом. Оркестр был хорошо подготовлен, мы всё отрепетировали. Существенным моментом Концерта Лигети является то, что в самом начале надо собрать волю в кулак — иначе получится только шорох или даже ничего, или дрожащий смычок. Так я и сделал. Чувствовал себя очень свободно, положил смычок на струну и заиграл, точно выполняя указание: звук ми первой октавы появляется, понемногу нараста-

ет... и вдруг раздается крик из зала: «Piu forte, amico!» — я остолбенел, оркестр смеялся до слез, и публика тоже. Так мы и смеялись, пока не успокоились. Стоило мне только поставить смычок, как кто-нибудь обязательно начинал смеяться. «Piu forte, amico!» Это незабываемо. Виолончельный концерт Лигети сопровождал меня на протяжении всей жизни — с 1967 года и до сегодняшнего дня. Но одно могу сказать совершенно точно: я играл эту вещь очень часто, но так хорошо, как это вышло на пластинке, которую мы записали специально для Ligeti Project лейбла *Teldec*⁴⁸ — никогда. Лигети там присутствовал. Ушло два дня. Он сказал: «Так хорошо вы еще никогда не играли». Но добавил, что каденция немного затянута. Почти двухминутная каденция — конечно, многовато для тринадцатиминутного произведения. Однако это было удачно и доставило истинное удовольствие.

Был ли еще за последние двадцать лет концерт, который имел для Вас такое же значение?

Да, вторая пьеса Келемена — *Drammatico*⁴⁹. Превосходная вещь, премьера которой состоялась в Штутгарте. Публика была восхищена. Это последняя вещь, последний виолончельный концерт, написанный специально для меня.

Исан Юн тоже для Вас что-то написал?

Да. Тоже есть одна очень-очень хорошая пластинка.

Как у Вас завязался контакт с этим композитором?

Мы основали в Гамбурге камерный ансамбль — «Гамбургский ансамбль солистов». Им дирижировал Франсис Травис, и он очень хорошо знал Юна. Через него мы и познакомились. Концерт Юна (который, кстати, тоже очень долгое время считался неисполнимым) интересен своей огромной каденцией, начинающейся предельно медленно, с низкого до. Как сказал мне Юн, речь идет о трагедии, связанной с его сыном: он попал в среду наркоманов, но все-

⁴⁸Teldec 2564-69673-5 (5CD), Vol. 3.258

⁴⁹ Пьеса хорватского композитора-авангардиста Милко Келемена (р. 1924) для виолончели с оркестром *Drammatico* написана в 1991 г. Хронологически первая пьеса Келемена для виолончели с оркестром — *Changeant* (1968) — также входила в репертуар Пальма.

таки сумел из нее выбраться. Я хорошо помню, как Юн переживал это. Я очень часто играл это произведение. Премьера была 1975 году в Руайяне (Rooyan).

*Вольфганга Рима Вы назвали одним из наиболее почитаемых современников. Он написал, среди прочего, монолог для виолончели с оркестром*⁵⁰ ...

...а потом три трио «Чуждые сцены»⁵¹. Боже мой, что за изумительная, неслыханная музыка. Второе и третье трио мы исполняли вместе с Гавриловым и Канино на премьере в 1984 году, и потом тоже очень много играли. К сожалению, впоследствии Рим не пошел дальше в этом направлении.

А вы пробовали его склонить к продолжению?

Да, конечно.

А где Вы познакомились?

В Дармштадте. Это было очень забавное знакомство, у нас сразу возникла сильная взаимная симпатия. Рим был абитуриентом: он ехал в Кёльн, желая учиться у Циммермана. Но Циммерман умер. И тогда он спросил: «А что, если к Штокхаузену?». «Да, очень хорошо», — ответил я ему. Карлхайнц к этому времени был преемником Циммермана в этой консерватории. Рим представился Штокхаузену. Вернулся же он, этот большой ребенок в свои девятнадцать лет, совершенно отчаявшимся, ибо Штокхаузен его отверг. Рим сказал: «Я должен изменить весь свой профессиональный путь, в сравнении с тем, как я его себе изначально представлял. Штокхаузен меня не принял. Я недостаточно способный». Тогда я в один подходящий момент позвонил Штокхаузену и сказал:

— Что с маленьким Римом?

⁵⁰Речь идет о «Монодраме» (*Monodram*, 1982/83) для виолончели с оркестром, премьера состоялась 9 октября 1983 года в Граце и была исполнена З. Пальмом и симфоническим оркестром радио Саарбрюкен (Rundfunk Sinfonieorchester Saarbrücken) под управлением Ганса Зендера.

⁵¹ «Чуждые сцены» (*Fremde Szenen* 1–3, 1983/84) — три фортепианных трио композитора Вольфганга Рима. Премьеру исполнило трио в составе Сашко Гаврилов, Зигфрид Пальм и Бруно Канино 11 декабря 1984 года в Гельзенкирхене.

— Рим, Рим... — ах да, Вольфганг Рим.

— Ты его не принял?

— Да нет. Я просто увидел, что ничего более не могу ему преподавать. Он пойдет по собственному пути один. По пути успеха. Если я его приму, он должен будет два года переписывать ноты и копировать. Тут-то молодому человеку и придет конец. Если ему угодно, он может обучаться теории и еще чему-нибудь в этом роде у сухого строгого учителя. Этому он обучался потом у Рудольфа Петцольда⁵² и еще у кого-то в Высшей школе, и хорошо. Но зато для того, чтобы он себе уяснил, что Карлхайнц⁵³ ничего плохого не имел в виду, а лишь его достоинства, понадобилось время. Но в конце концов он это понял. То, что Штокхаузен разглядел эту одаренность, говорит в его пользу.

Еще два имени, возможно, не упоминавшиеся: Хенце и Ноно...

С Ноно у нас не могло быть ничего общего. Его музыка мне не нравится. Ноно мне не нравится из-за его политической позиции. В особенности, когда его жена Нурия⁵⁴ дошла до того, что сшила себе вечернее платье из красного флага с изображением серпа и молота — всё это происходило на моих глазах. Безвкусица дальше некуда. С Хенце я очень дружил. Мы записали хорошую, как мне кажется, пластинку из «Оды западному ветру». Это было прекрасно. Я до сих пор помню, как в середине второй части Хенце внезапно остановил музыку и сказал: «Боже, почему мне суждено так сложно писать?» Мы очень симпатизировали друг другу. Это было чистое удовольствие. Кейдж — феномен. Я перед ним преклоняюсь.

⁵² Р. Петцольд (1908–1991) — немецкий композитор и педагог, преподававший в Кёльнской Высшей школе музыки с 1946 по 1969 г. Воспоминания Пальма в этом месте содержат неточность: Рим у Петцольда не учился (и не мог учиться после смерти Циммермана (1970)). В реальности первым учителем композиции В. Рима был О. В. Вельте (Карлсруэ, 1968–1972). После краткого периода обучения у Штокхаузена в Кёльне (1972–73) молодой музыкант продолжил образование во Фрайбурге (1973–1976): как композитор — у Кл. Хубера (в Государственной высшей школе музыки), и как музыковед — в университете у Х. Х. Эггебрехта (сведения почерпнуты нами из базы данных ныне живущих композиторов, в основу которой положен принцип согласования информации, содержащейся в каждой из статей, с соответствующим музыкантом; см.: <http://www.composers21.com/compdocs/rihmw.htm>; в доступных нам печатных изданиях приводятся аналогичные, но менее подробные сведения: [20, 8–9; 122].

⁵³ Штокхаузен преподавал в Высшей школе музыки Кёльна с 1971 по 1977 годы.

⁵⁴ Нурия Ноно (р. 1932) — дочь А. Шёнберга. Свадьба Луиджи и Нурии состоялась в 1955 году; своей будущей супруге композитор посвятил «Песнь любви» для смешанного хора, арфы, вибратона и ударных на собственный текст (1954).

Одним из Ваших важнейших проектов недавнего времени стала программа «Лихорадка. Соло для двух голосов» с актером Мартином Райнке⁵⁵. Эту программу Вы сами составили из собственных репертуарных «запасников», и из этого получилось нечто совершенно новое.

Да, мы работали как сумасшедшие. Я играл ему часами. Конечно, он же не музыкант.

Он подобрал уже готовые фрагменты текстов по собственному желанию, а затем вы уже скоординировались?

Да, я подобрал музыку: Прелюдию из ре-минорной Сюиты Баха, Сонату для виолончели соло Хиндемита. И очень много Новой музыки. Это было удовольствие особого рода. Премьеру мы исполнили в Кёльне, через день после того, как Райнке сыграл главную роль в «Смерти Дантона» в постановке Гюнтера Кремера. Мы оба уже были на сцене, когда снизу подошел к нам и со своим невероятным театральным чутьем сказал: «Нет, так не годится. Вы оба должны быть во фраках». Хорошо, достали еще один фрак. Мартин встал около меня, я сел — прямо на фоне декораций последней картины «Смерти Дантона». Это был огромный успех, — именно то, что называется огромным успехом... В зале было, самое большее, сто человек. Но было здорово, и он исполнил свою роль просто великолепно.

Было ли в постановке место импровизации?

Нет. На репетициях мы все очень точно определили.

И даже то, что Вы играли? У Вас была своего рода партитура?

Да, у меня была партитура.

Что собственно привлекало Вас в этой работе?

⁵⁵Сюжет спектакля связан со смертью немецкого драматурга, поэта и писателя Георга Бюхнера (1813–1837), который умер в возрасте 23 лет от тифа. Последние четырнадцать дней он непрерывно бредил, вспоминая своих друзей, свою невесту, все свои творческие проекты, его друзья вели дневник его последних размышлений на тему жизни и смерти. Материалы дневника, записанного Каролиной и Уильямом Шульц легли в основу спектакля «Лихорадка». Актер Мартин Райнке написал новый текст, отобрав материал из более чем 1500 цитат, идея которого — «лихорадка мечты» (Traum Fieber). Этот текст вдохновил Пальма на подбор музыки для спектакля, который разыгрывается на сцене актером и музыкантом.

Для меня это была радость ощущения чего-то совершенно нового. Мне было уже за семьдесят. Это занятие, совершенно новое, так увлекло меня... Идея исходила от фрау Кеплер — доверенного лица Кремера в театре. Она хотела, чтобы музыкант — им должен был быть я — и актер создали вместе некий спектакль. Прошли годы, прежде чем эта идея воплотилась.

Было ли для Вас заманчивым выйти из роли интерпретатора, чтобы войти в роль аккомпаниатора?

Совершенно точно сказано. Возможность вместе с актером собрать разнообразные тексты и их музыкально оформить принесла мне бесконечно много радости и удовлетворения.

А не возникало ли у Вас чувства легкой досады, что Вы никогда не были в роли композитора?

Нет, нет, никогда. Но это тот вопрос, о котором мы уже говорили. Я не написал ни единой ноты. Никогда ничего не предлагал композиторам. Никогда никого не опекал и советов композиторам не давал. Никогда. Пусть даже никто из представителей прессы мне не хотел верить. Все говорили: это наверняка была совместная работа! Нет, я всегда только точно играл то, что мне на пульт было выложено. С Лахенманом у меня вышел спор. Он сказал мне: «По тебе должно быть видно, будто ты совершенно не хочешь все это выполнять, что ты совсем не рад». Я ответил: «Тогда я насквозь фальшив. Мне игра на виолончели доставляет невероятное удовольствие». — «Нет. Так не пойдет. Ты должен страдать». — «Но я не могу страдать под музыку». — Таков был разговор. И тогда это сделал Вернер Таубе⁵⁶. Который всегда выглядел так, будто страдает. С тех пор, вне зависимости от политических позиций, которые я не разделял, больше я с Лахенманом не разговаривал. С ним я не сошелся. Слишком я позитивен и жизнерадостен, чтобы страдать: сидя за виолончелью я всегда улыбаюсь...

⁵⁶ Премьера сочинения Х. Лахенмана *Pression* для виолончели соло, посвященной ее исполнителю Вернеру Таубе, состоялась 30 сентября 1970 года. В 2010 году Лахенман написал новую версию сочинения.

III

Оперные страсти

Когда зародилась Ваша страсть к опере? Еще в Вуппертале?

Да, совершенно верно. Она передалась от отца к сыну. Я уже рассказывал случай из детства, как я во время болезни оркестрового инспектора, сам, без чьей-либо просьбы, взялся раскладывать ноты по пультам перед репетицией. По мере взросления я все больше испытывал желание принимать во всем этом участие. Так и родилась моя одержимость театром и оперой, и особенно, мой интерес к исполнителям, к оперным певцам, который я не потерял впоследствии. Тогда же родилось и мое особое чувство к вокальному искусству.

В тот же период?

Да, в тот же период, когда я играл в оркестровой яме и находился в тесном контакте с певцами, — что, конечно, было возможно, в большей или меньшей степени, благодаря моему отцу, пользовавшемуся в театре неизменным уважением.

Что Вас увлекло с самого начала: были это певцы, или же, главным образом, сама музыка?

Исключительно музыка. И чем старше я становился, тем больше мне открывалось, что вся музыка Моцарта театральна, — нет, лучше сказать: драматична. Насквозь драматична. Взять хотя бы его Фантазию c-moll. Это же полное драматизма произведение, не так ли? Это я заметил еще в молодости. Все это мне стало вдруг совершенно очевидно.

Нет ли в этом оперном драматизме чего-то отличного от драматизма чисто инструментальной музыки?

Нет! В конце концов, вся хорошая музыка полна драматизма. И в изобразительном искусстве это присутствует в значительной степени. Заметным образом в эпосе, в лирике же — в меньшей степени. Мне, вообще, удобнее всего рассматривать все в драматическом, или, лучше сказать, музыкально-драматическом аспекте.

Были ли у Вас в то время любимые оперы?

Нет, так нельзя сказать. Мои познания еще не были столь велики. То, что в данный момент исполнялось, то и было самым любимым.

А на сегодняшний день?

Совершенно очевидно: Моцарт, Моцарт, Моцарт! И сразу к итальянцам: Верди, Пуччини — вот что я люблю больше всего.

Моцарт, Верди и Пуччини — только этих троих?!

Затем следует Вагнер. Россини я бы тоже сюда отнес.

Что для Вас является особенным в творчестве перечисленных композиторов, начиная с Моцарта?

Моцарт — верх совершенства в своем роде, и в музыкально-драматическом аспекте тоже. Я не могу представить, что можно создать нечто лучшее, чем терцет *Soave sia il vento*, или прощальный квинтет из *Così fan tutte*, или финал второго акта оперы «Фигаро». По-моему, это верх совершенства. По мне это как у Шекспира! — я считаю Моцарта сравнимым с Шекспиром.

А как у Верди?

Невероятный драматизм раннего Верди возникает благодаря проникнутости всего человеческим роком. Все начинается уже с «Набукко». Затем следует несколько произведений, где очевидно влияние Доницетти и мелодических находок Беллини. Но у Верди для меня в первый раз в великой итальянской опере драматическое и мелодическое начала соединяются воедино. Отдельно стоит здесь отметить оперу, которую каждый настолько хорошо знает, что

почти уже слышать не может, — *La Traviata*. Услышав же по прошествии какого-то времени эту оперу вновь, как не поразиться тому, каким знатоком и умельцем был Верди! Что за проникновение в человеческую судьбу, взять хотя бы этот вальсовый аккомпанемент! Как раз «Травиату» и бранят более всего вагнерианцы как «музыку для шарманки». Точно так я и думал долгое время. Задним числом в этом следует себе признаться. Это совершенство, с которым изображается человек и человеческая судьба вообще, на мой взгляд, в «Аиде» приобретает прямо-таки пугающие формы. А «Фальстаф», по моему, — венец долгой жизни музыканта, когда Верди говорит: черт возьми, дети, *Tutto nel mondo e burla*⁵⁷ ... Но не «все это шутка», это было бы плохим переводом, — а «все есть бурлеск», состояние «бытия-не-вполне-всерьез».

А чем Вас так восхищает Пуччини, что Вы и его готовы вознести на Олимп?

Певучестью! Никто так не писал для голоса, как он. Я имею в виду, что Верди для голоса необычайно сложен, временами просто неисполним. Пуччини же в области вокального письма всегда был гениален. И обладал даром достигать предельного драматизма кратчайшим путем. Стоит только однажды задуматься, сколь краток третий акт «Тоски», — всего 24 минуты... 24 минуты, как вы это себе представляете?! Моя любимая сцена — та, что находится непосредственно перед вторым актом. И совсем не Каварадосси, который не очень-то меня и интересует, а это объяснение Тоски и Скарпия; для меня этот момент поистине великий — в истории театра, не только музыкального.

Третьим среди итальянцев Вы назвали Россини...

По-моему, мастерство Россини как музыканта невообразимо: все у него проникнуто мелодизмом. Очевидно, наполнять всё драматизмом — не его призвание. Думаю, это не имело для него большого значения, вплоть до тех опер, которые нам менее всего известны: «Отелло» и «Моисея в Египте». Ну, и

⁵⁷ «Весь мир — всего лишь шутка», — слова заключительного tutti в форме фуги из третьего акта «Фальстафа».

«Вильгельм Телль», конечно, невероятно серьезен; здесь уже никому и в голову не придет вспомнить «Севильского цирюльника» или «Золушку». А что такую вещь, как «Севильский цирюльник», можно написать за четырнадцать дней, — это, по-моему, просто невообразимо. Для меня это воплощение композиторского мастерства итальянцев. Все его увертюры, по-моему, просто умопомрачительны. Ясное дело, что Вагнер терпеть их не мог. Он постоянно твердил, что увертюра должна содержать всё, что потом будет происходить в опере. Взять хотя бы «Тангейзер», или «Лоэнгрин» (только для увертюры к «Фигаро» он сделал исключение). А у Россини все совсем не так, — это всегда концертные вещи. Но его искусство ансамблевого письма — легкой рукой управляться с большими ансамблями — это нечто и по сей день настолько эффективное и грандиозное, что неизменно приводит в восторг. Существуют восхитительно прекрасные постановки и записи опер Россини, а у нас в Германии, увы, все не так, и лишь по причине языка.

А что восхищает Вас у Вагнера?

У Вагнера на первом плане музыка — она меня и восхищает. Никогда, вплоть до сегодняшнего дня, меня не волновало происходящее на сцене, чего ни в коем случае нельзя сказать о Верди. Так, «Трубадур», надо сказать, интересует меня гораздо больше «Тристана». Но что за музыка! Для меня в этом загадка Вагнера. А человек этот, собственно... нет, надо лишь прочесть «Страдания и величие» Томаса Манна, его смелое высказывание про Вагнера: «этот гениальный дилетант». Вагнер — гениальный дилетант, и я нахожу это высказывание совершенно верным. Притом в нем нет ничего уничижительного, совсем напротив.

А есть ли у Вас любимые сцены в операх Вагнера?

Это сцена Норн в «Гибели богов». Текста там я понять совсем не могу, но музыка, то несравненное мастерство, с которым Вагнер обрабатывает, перерабатывает и трактует весь предшествующий материал, — это для меня и является наиболее волнующей сценой. Это, возможно, многих поразит, ибо по-

кажется, по меньшей мере, прямолинейным, — но первый акт «Гибели богов» потрясающий, неслыханный.

Но, прежде всего, музыкой...

Так и есть. Хорошая, поистине чудесная музыка, столь же мастерская, настолько же гениальная, как весь «Тристан». Сразу приходят на ум ключевые слова: любовь и эротика. Прямо как в «Тристане». Более эротичной музыки и вообразить невозможно, причем для меня это так естественно. По натуре я романтик, чему многие не хотят верить из-за моей привязанности к Новой музыке; тем не менее, я таков. Это и есть одна из причин, по которым я терпеть не могу «Просветленную ночь» Шёнберга. Мне это смертельно скучно, уж лучше пойти на «Тристана», это гораздо лучше. Шёнберг не смог придумать ничего иного, чем уклоняться от сравнения с великим Вагнером. Но, как нарочно, столь любимая многими «Просветленная ночь» — это плохой «Тристан».

В 1976 году Вы были назначены на пост директора Немецкой оперы, который занимали вплоть до 1981 года. Как так вышло, что успешный виолончелист, знаменитый исполнитель Новой музыки и в то время директор ВШМ, был назначен на пост художественного руководителя и директора Оперы? Одно Ваше восхищение оперой не могло послужить тому причиной.

Конечно, нет. На работу тогда был приглашен не виолончелист, а директор ВШМ. Я смог показать себя хорошим организатором, и это, очевидно, привело к тому, что в Берлине на меня обратили внимание.

И кадровая комиссия вышла прямо на Вас?

Определенное лицо: Петер Нестлер, который позже стал заведующим отдела культуры в Кёльне. Он-то и обратился ко мне. Мы уже знали друг друга очень хорошо к тому моменту.

Откуда?

Нестлер был уполномоченным от Берлинского сената по DAAD— программе, которая позволяла композиторам со всего мира (одним из них был Пендеревский) приехать в Германию на год или два и жить и работать в Берлине. Поэтому мы с Нестлером вели длительные переговоры, и не только о том, что напрямую касалось музыки. В 1976 году он приехал в Кёльн и предложил мне место. Я согласился, но в то же время был немного смущен. Некоторые дела пошли не так, как должны были бы. Когда человек начинает заниматься новым делом, это становится заметно, но лишь задним числом. Становится вдруг понятно, что время на подготовку было слишком коротким.

Как же сказался такой цейтнот?

Эгон Зефельнер был внезапно назначен на место директора оперы в Вене и должен был приступить к полномочиям в 1976 году. А было бы лучше, если бы я там пребывал постоянно. Сегодня я бы так и поступил и был бы доволен своим решением. Но сперва 1977 год... Мне нужно было на подготовку два года. А у меня был один лишь год или чуть больше, и при этом я должен был продолжать вести свой виолончельный класс, в котором у меня было десять учеников. Поэтому в первый год работы в Берлине я фактически каждую неделю должен был быть в Кёльне в течение полутора дней. Когда я сегодня думаю о том, насколько я рисковал тогда, в первый год службы директором, то понимаю, что это было огромной ошибкой. В конце концов, я все наверстал, но это заняло достаточно продолжительное время. И чисто психологически у берлинских друзей и коллег по опере не было оснований ко мне придирааться — они знали, что я вынужден так поступать. Но, конечно, такое положение вещей никого не устраивало, многие думали: вот наш новый директор, он работает первый год и должен быть всегда на месте, чтобы беспокоиться исключительно о том, как идут дела в Берлине. Это была большая ошибка. Теперь мне это видно, а тогда нет.

Вы рассказали о том, как трудно было вначале. Какие моменты запомнились вам в Берлинский период как самые счастливые, а какие — как самые несчастливые?

Счастливые моменты я могу назвать сразу. Один из них — новая постановка оперы «Фигаро». Это было очень важное событие, которому и сегодня любой директор оперы мог бы позавидовать. Это была вторая постановка для Фридриха Гётца. Идеальным вариантом для Немецкой оперы, по-моему, было бы: Фридрих Гётц как главный режиссер и Михаэль Гилен как главный дирижер. Но вернемся к «Фигаро»: состав был таким, о котором можно было только мечтать — это было истинным удовольствием. Там были Хосе Ван Дам, лучший в свое время Фигаро, Юлия Варади, уже знаменитая, пела графиню, и — благодаря моим личным связям — Хана Шварц в последний раз исполнила роль Керубино. «Это же сумасшествие в моем-то возрасте!» — восклицала она. Я, однако, настаивал — и это была одна из ее лучших ролей.

А Сюзанна?

О, мне потребовалось все мужество, чтобы пригласить девушку, которая и на сцене-то до того не стояла. Она приехала из Америки, училась здесь и пела просто восхитительно: Барбара Хендрикс. Дебютантка в полном смысле, и ей я отдал величайшую роль. Я специально отправил ее в Лондон, где у Баренбойма должен был состояться фортепианный концерт, чтобы она ему спела, чтобы быть вполне уверенным в том, что и дирижер с ней поладит. Даниэль исполнил с ней несколько песен, и сразу же дал мне по телефону свое согласие. Она была настоящим профессионалом: с первой же репетиции все партнеры были от нее без ума. Успех был неслыханный. Весь Берлин неистовствовал.

А Даниэль Баренбойм...

...дирижировал первой большой оперой в своей жизни. Я его поставил за оперный дирижерский пульт. Это произошло в декабре 1978 года. Даниэль

тогда сказал мне: «Боже мой, я об этом мог только грезить в мечтах, — дирижировать целой оперой». Но так и есть: в репертуаре такого большого театра, как Немецкая опера, есть «Фигаро». Обычно постановка «Фигаро» требует не более двух оркестровых репетиций, на которых оркестр играет не глядя в партитуру, а дирижеру остается только расставить акценты для осуществления своего замысла. Но Баренбойм тогда еще так не мог сделать и охотно осуществил еще несколько репетиций. Тогда мне пришлось еще оркестру спеть дифирамб, который находил Баренбойма забавным. «Очень хорошо, что вы находите его забавным, но ему нужно немного больше репетиций». — «Хорошо, сделаем еще несколько...» Они дали еще две дополнительные репетиции, за что я им до сих пор благодарен. Все получилось великолепно, поистине, это было невероятное единство.

Тут мне вспоминается еще одна прекрасная история про Жаклин дю Пре, еще до того, как она была с Баренбоймом. Она исполняла тогда концерт Шумана с симфоническим оркестром Берлина. Мы пошли вместе обедать, вшестером или всемером. Сели за один стол, было невероятно весело. Затем подошел официант с подносом десертов для соседнего столика. Мороженое со сливами, прекрасная вишня красного цвета поверх. Он встал между нашими столиками, чтобы всё это сервировать, а Жаклин, которая всегда любила повеселиться, собрала все шесть вишен с десертов и съела их. Пришлось потом объяснять, кто она такая. Официант с кислой миной вернул все вишни на место. Но перед нашим уходом он подошел ко мне и сказал: «Господин профессор, в будущем Вы должны более осмотрительно подходить к выбору Ваших гостей».

А еще какие-нибудь счастливые моменты в Берлине приходят ли Вам на ум?

О да. Это был дебют другого дирижера, который тоже стал впоследствии мировой знаменитостью, чье имя я знал до того лишь в связи с Новой музыкой: Джузеппе Синополи с «Макбетом» в феврале 1980 года. Успех был неописуемый. Интересно, что Джузеппе был предан именно этому периоду творче-

ства Верди — от раннего до среднего, тогда это был его конек. Мы с Джузеппе были закадычными друзьями начиная с Дармштадта, где я его узнал как композитора. Он написал для меня виолончельный концерт, в 1978 году. Премьера состоялась в Донауэшингене.

Вы уже знали его как дирижера?

Сначала я узнал его как дирижера камерного оркестра. А затем, в марте 1976 года, когда я был избран почетным президентом Рейнского фестиваля, где я исполнял Первый виолончельный концерт Кристобая Альфтера, а он дирижировал. Вот там-то я и узнал его как дирижера большого симфонического оркестра. И был восхищен. Тогда-то я и сказал ему: «Вы знаете о моем назначении в Берлинской опере, что бы вы хотели там исполнить?» — «Mac-betto», — ответил он мне, — «об этом можно только мечтать». И затем все так сложилось, что я сдержал свое слово. Это и было счастливым моментом. К тому же большим счастьем для нас стало, что Лука Ранкони осуществил свою первую постановку в Германии (оформлением сцены занимался Лучано Дамиани), а Ренато Брузон впервые вышел на сцену в Германии в роли Макбета. С Дамиани все прошло восхитительно: он всегда опаздывал со сдачей работы в срок, а тут все было готово заранее; потом он признался, что ошибся с годом... И это была удача! Похоже, ему и самому было смешно. С Ранкони и Дамиани тоже все вышло как в сказке. И все это происходило ровно через шесть недель после моего полнейшего фиаско. Это была «Веселая вдова»...

Что же произошло?

Началось все с того, что у меня не было дирижера. У меня был договор с Вилли Босковски. Это было бы, конечно, просто фантастикой, но он как раз тогда умер⁵⁸. У него был рак, и скончался он очень быстро и, слава Богу, без особых страданий. Тогда я заключил договор с юным венгром Адамом Фи-

⁵⁸ Берлинской оперой Пальм руководил в 1976–1981 годах, годы жизни немецкого скрипача и дирижера Вилли Босковски — 1909–1991; скорее всего, здесь допущена неточность.

шером. Несколькими днями позднее он пришел ко мне в кабинет и стал причитать: у него была возможность дирижировать в Чикаго, и если бы я мог его посему освободить от договора... И я это сделал, что и стало решающей ошибкой, ибо за тем последовали поиски: вначале я нашел Густава Куна. Состав солистов был в полном порядке: Рене Коло, Гвинет Джонс, Зигфрид Иерусалем. Постановка Августа Эвердинга, особенно в первом акте, была восхитительной. Но последовал отказ Куна.

И кого же Вы выбрали в итоге?

Сначала я попросил Караяна. Он в ответ: «Но только с моим оркестром». Я возразил: «Это немыслимо! Я не могу отправить весь оркестр Немецкой оперы в отпуск». Это был типичный Караян. Только с филармонией! Но конечно, это было бы превосходно, Караян как замена Куну... Тем временем, я попробовал договориться с Отмаром Зуйтнером, который был главным дирижером оперы восточного Берлина, но по политическим причинам ничего нельзя было поделать. И тогда последовало гениальное предложение Эвердинга: «Пальм. Вы должны сами». — «Но я никогда не дирижировал большим симфоническим оркестром!», — ответил я. — «Все равно, Вы спасете положение. Я знаю точно, если Вы встанете перед оркестром и скажете: Дети мои, мы должны спасти ситуацию, и вы должны мне помочь. И тогда они Вам помогут, и певцы помогут тоже». И тут я поддался. Но мужества мне, увы, не хватило. Хотя Эвердинг был прав на все сто. Старый лис, знавший театр — скажу с восхищением — как никто другой! Я должен был это сделать. Это, конечно, было нелегко во всех отношениях, но и публика могла бы проявить снисхождение, если бы прямиком объяснили все несчастья с поиском дирижера.

Но произведение все-таки было исполнено?

Да, но из этого не вышло ничего хорошего — и в этом не была вины дирижера, им стал затем Каспар Рихтер, который выступал очень хорошо. Во всем этом предприятии была червоточина: этого нельзя было не заметить. Кроме

того, у нас с Эвердингом случилась еще одна неприятность. Пришлось заменить артиста: на роль камердинера Джозефа взяли Эрика Оде.

Комиссар⁵⁹?

Да, к сожалению. Один из самых знаменитых актеров всей ФРГ. Дело шло совершенно по ложному пути. Его вины вообще ни в чем не было. Он просто не подходил для этого. Мы ввели аллюзии на актуальные события того времени, но это был совершенно не тот человек. Далее у меня был большой успех с постановкой «Летучей мыши», с Гансом Кларинем (Hans Clarin) в роли Фроша... А при появлении на сцене Эрика Оде публика кричала: «Прекрати!», — и тому подобное. Берлин тогда была свойственна брутальность. Нам пришлось в третьем акте ненадолго прерваться. Нечасто мне приходится переживать нечто подобное. Мы потом часто встречались в Роттах-Эгерне⁶⁰, где Оде жил, вскоре после того, как его «комиссара» отправили на пенсию. Мы оба тогда все еще переживали по поводу этого провала.

По Вашему мнению, насколько возможно и желательно актуализировать оперные произведения прошлого с помощью современных режиссерских концепций, переводя их на язык современных символов?

Вы задали очень хороший вопрос. Образец подобной актуализации для меня — и по сей день, работы Джона Дью и Вилли Деккера. Этих двоих я тогда очень хотел привлечь на свою сторону.

А Вы сами желали бы поставить оперу?

Нет, профессии режиссера меня не учили. Но если бы меня грамотно направляли ассистенты, я бы охотнее всего поставил «Царя-плотника» — произведение, которое я очень люблю благодаря его тонкому юмору. Вообще говоря, мне всегда хотелось поставить какую-нибудь комическую оперу. На постановку Россини я бы, во всяком случае, не дерзнул — слишком хороши име-

⁵⁹ «Комиссар» — немецкий телевизионный сериал в 97 сериях, снятый в 1961 г. и завоевавший широкую аудиторию; в заглавной роли комиссара Келлера снялся Эрик Оде.

⁶⁰ Роттах-Эгерн — коммуна в Германии, принадлежащая земле Бавария.

ющиеся образцы. И «Марта» для меня под вопросом. Здесь я отдаю предпочтение Лорио, который инсценировал это произведение.

Если вернуться к самому началу Вашего берлинского периода — какие цели Вы ставили перед собой, вступая на должность интенданта?

Прежде всего, я должен был выполнить все, что уже было запланировано, поскольку времени на подготовку почти не было. Начиналось все с оперы Хенце «Мы идем к реке» — выдающейся постановки Фолькера Шлёрдорфа, который тогда впервые ставил большую оперу. А за дирижерским пультом был невероятный Кристофер Кин — в тот момент он возглавлял Нью-Йоркскую Оперу, а потом умер от СПИДа. Затем последовал «Воццека» в постановке Отто Шенка, а за пульт должен был встать Карлос Кляйбер (Carlos Kleiber), однако этого не произошло из-за крайне досадного недоразумения. Летом 1975 года (за год до того, как приступить к делам в Берлине), проводя несколько недель в Южной Африке, где музицировал и отдыхал, я диктовал по телефону в Кёльн моей очень старательной секретарше письма, одно из них адресовалось Кляйберу. В то время нам очень часто приходилось писать письма Йоахиму Кляйберу (Joachim Kläiber), интенданту Кильской оперы. И случилось то, чего не должно было быть. Письмо от моего имени ушло подписанным адресату Карлосу «Кляйберу». Будь там приписка «написано под диктовку», я был бы спасен, однако... Можете себе представить, как отреагировал этот человек?! Поначалу все было тихо. — Просто к первой репетиции пришла почтовая открытка, подписанная «господину Пальмэ» («An Herrn Palme»), или что-то вроде этого, «Немецкая опера. Берлин». Отправителем был Кляйбер. Это была его месть. В этой открытке сообщалось, что у него, к сожалению, нет времени.

Современная музыка, должно быть, занимала важное место в репертуаре...

Конечно. Согласно договору в Берлине должны были исполнить оперу А. Раймана «Лир», что в силу различных обстоятельств не удалось осуществить. Опера ушла в Мюнхен, что не слишком меня огорчило, — у меня

имелись другие идеи. Я стремился к разумному балансу между современной музыкой и традиционными постановками в репертуаре театра. Причем, я должен был с восхищением и удовлетворением признать, что совсем немного из современной музыки не исполняется вовсе. Шла опера Маюцуми и тому подобное, причем при большом стечении публики и ее интересе. Я восхищаюсь Эгоном Зефельнером, как великолепно он режиссировал это. Нельзя забывать при этом, что восемьдесят процентов постановок в Опере были Густава Рудольфа Зельнера. Что совершенно естественно: долгое время (до Зефельнера) он был главным в Опере⁶¹. Впоследствии, при Гётце Фридрихе практически ничего не изменилось. Тем не менее, новый человек всегда стремиться все «проветрить». Не потому что все плохо, а из желания сделать что-то новое. Особенно, когда директор, как я, например, — и не режиссер, и не дирижер. Современный музыкальный театр мне хотелось подать наиболее интересно. Апогея это достигло в опере Кагеля «Из Германии» (*Aus Deutschland*), из-за которой у меня были жуткие неприятности в Сенате.

Тому виной финансовые причины?

Верно, мне была необходима огромная сумма на техническое оснащение. Технический директор сказал: «Мы должны будем залезть в бюджет следующего года». Эти деньги я выбил в сенате. Премьера прошла в последний год моего руководства, весной 1981 года.

Что Вас особенно восхитило в этом произведении?

Когда мы с самого начала говорили об опере, Кагель сказал мне: «Знаешь, что меня наиболее восхищает в опере? Генеральная репетиция с клавиром. — На которой в первый раз — в костюмах, с декорациями — все разыгрывается, как на спектакле, а внизу сидит лишь концертмейстер, исполняющий это произведение прямолинейно и доходчиво. Дирижер дает большой эмоциональный импульс певцам, а музыка исходит только от рояля». Необходи-

⁶¹ Р. Зельнер — музыкальный руководитель Немецкой оперы в Берлине в 1961–1972 годах, Э. Зефельнер — в 1972–1976 годах, З. Пальм — в 1976–1981 годах, его сменил Ф. Гетц (1981–2000).

мость такой клавишной репетиции во время подготовки оперы понятна каждому, кто хоть немного разбирается в театре. И он добавил: «Несоответствие между совершенством того, что происходит сверху, и одиноким звучанием фортепиано, — восхищает меня необычайно».

К чему и отсылает состав исполнителей в опере.

Да, одни клавишные инструменты. Четыре клавира, чембало и челеста с колокольчиками, и тому подобное, но только клавишные, — что типично для Кагеля. Сначала он хотел называл это: «Генеральная репетиция с клавиром». Для нас обоих это было рабочим названием. А затем возникла непостижимая игра слов: идея поставить ударение в названии оперы на предлог «из»: «Aus» Deutschland — «Германия в ауте». Это открыло путь, по которому я в дальнейшем следовал с удовольствием. Не то чтобы оперы должны были создаваться без оркестра...

Следующей оперой, написанной по заказу, была «Гибель Титаника» Вильгельма Дитера Зиберта...

План долго блуждал в стенах оперы. Зиберт нашел во мне хорошего собеседника, который был заинтересован в постановке. Музыку он уже частично написал, однако ее едва ли можно было отнести к Новой музыке в привычном понимании. Взять хотя бы сцену непосредственно перед катастрофой: наиболее опытные в исполнении джаза оркестранты играют музыку, напоминающую Скотта Джоплина. Что, конечно, весьма уместно: именно это и должно было исполняться на корабле.

Интерес к постановке, во многом из-за внешних эффектов, был тогда огромным.

Сложилась ситуация, о которой можно только мечтать: премьера, на которую приехали директора театров со всего мира, чтобы посмотреть на все это. Великолепный случай. Я очень доволен, что мы это придумали вместе: с Каспаром Рихтером за пультом, с Винфридом Бауэрфельдом в качестве режиссера-

постановщика — это было восхитительно. Мы обыграли все, что есть в опере: это огромное оперное здание, со всеми возможностями сцены, кроме самой сцены и зрительного зала; действие происходило лишь на улице, в фойе, под сценой, во дворе и т. д. И на каждом спектакле присутствовало множество директоров. Оркестр тоже поучаствовал в этом безумии. Это было великолепно. Публика была в восторге.

Эта постановка еще где-нибудь исполнялась, кроме Берлина?

Да! Сначала мы отправились с ней на гастроли в Лос-Анжелесе, потом побывали в других городах. Конечно, сперва надо было найти помещение, предоставляющее аналогичные возможности. Публика должна была пережить нечто ужасное: людей прогоняли под сценой, где воняло машинным маслом и, к тому же, машинерия сильно шумела — это происходило сразу после столкновения! Публика в панике кидалась к спасательным шлюпкам, преодолевая трюм (нижнюю часть сцены); статисты подталкивали: «Быстрее, быстрее! Не сюда, сначала дети!» — неопишимо! Все высыпали во двор. Там находилась часть публики, и последние спасательные шлюпки возносились вверх на подвесные конструкции и плыли над головами публики, словно это было море. Невероятно здорово.

Хэппенинг...

Абсолютный. Будучи однажды в Берлине во время очередного исполнения «Титаника», я проследовал повсюду вместе с публикой, и потому мне известно, что Либерманна — который приехал из Парижа, — толкали сильнее других: «Вперед, вперед, беги быстрее!»

А каковы были отклики в прессе?

Помнится, заведующий отделом критики «Ди Вельт»⁶² на следующий день спрашивал: «Пережив мировой успех на сцене, как чувствует себя человек?»

⁶² Постановка «Гибели Титаника» в Немецкой опере в Берлине была осуществлена 1979 году; главным редактором газеты Die Welt в 1969–1985 году был Герберт Кремп.

На что я возразил: «Как на сцене?! Нас там не было, мы были под ней!» Тут он засмеялся...

В каком направлении, по Вашему мнению, должен двигаться новый музыкальный театр?

Чему действительно стоило бы следовать, если это вообще возможно, — так это идеям, которым Циммерман дал импульс в своих «Солдатах». Двигаться в направлении кино и мультимедиа, подобно тому, как он намеревался сделать это в «Медее», но не успел: объединить все, что только вообще может быть на сцене⁶³. Другим путем — по мне, самый радикальным и при этом наилучшим — мог бы стать «Ленц» Вольфганга Римма.

Что же все-таки отправило Вас в Берлине в «аут»? В «Ди Вельт» появился заголовок «Фиаско “Фиделио”». Был ли это конфликт с только что назначенным главным дирижером Хесусом Лопесом-Кобосом?

С «Фиделио» ничего не вышло. Я должен был выбрать: или «Фиделио» или «Из Германии». Я принял решение в пользу Кагеля. Ему я отдавал предпочтение. Помнится, Михаэль Гилен сказал мне: «Тобой можно восхищаться. Не знаю, хватило ли бы у меня мужества принять такое решение...». Гилен был дирижером «Из Германии». А «Фиделио» бы исполнял Кобос.

Это и явилось причиной столкновения с Лопесом-Кобосом?

Это было просто несчастным стечением обстоятельств. Мне пришлось также отказать испанскому режиссеру⁶⁴. Кобос воспринял это как оскорбление своей родины. Сегодня мы можем посмеяться над этим, но тогда было не до смеха. По этому поводу он сказал: «Я займу пост главного дирижера, но только год спустя». Что и произошло. Он был избран главным, и затем Гётц Фридрих сохранил за ним пост.

⁶³ Б. А. Циммерман разрабатывал идею «нового музыкального театра» как синтеза искусств и мультимедиа: «архитектуры, скульптуры, живописи, музыкального театра, драматического театра, балета, кино, телевидения, звукозаписывающей и звукоусиливающей техники, электронной музыки, конкретной музыки, цирка, мюзикла и всех форм пантомимы» (Zimmermann B. A. Interval und Zeit. Mainz, 1974. S. 41).

⁶⁴ Возможно, имеется ввиду испанский режиссер Хосе Монте-Бако (Jose Montes-Baquer, 1935–2010), приехавший в Германию в 1956 году и работавший там до выхода на пенсию в 1998 году.

И Вы тоже за него проголосовали?

Да, а как же! Он был одним из моих любимых дирижеров.

Как же тогда дошло до кричащих заголовков в прессе?

Завотделом критики «Ди Вельт» вовсе не был моим приверженцем. У нас была, к примеру, действительно неудачная постановка «Пиковой дамы». Герд Альбрехт был хорош, Колло тоже исполнил партию Германа отлично. Но режиссура... В нашей версии Герман стрелялся в конце. И этот критик написал: «Лучше бы он свой пистолет направил в сторону директорской ложи. Крепко было сказано...»

Вас это сильно поразило?

Да, весьма. Не забывайте, что как виолончелист я был избалован прессой, был, так сказать, «всеобщим любимчиком». Где бы я ни выступал, меня носили на руках. «Шпигель» напечатал обо мне большую статью⁶⁵ в разделе о культуре. Кто достаивается подобного...

Самые большие творческие успехи, о которых мы уже говорили (например, «Макбет»), пришлись как раз на конец Вашей пятилетней берлинской карьеры. Но, несмотря на это, Вы решили уйти. Дальше невозможно было продолжать?

С моей стороны, возможно, — но не со стороны Сената. Отношения между мной и сенатором⁶⁶ были окончательно подорваны. Мы не могли друг с другом больше иметь дело. Некогда совершенные ошибки он припоминал мне вновь и вновь.

А успехи?

По-человечески было просто невозможно продолжать дальше.

⁶⁵ Имеется в виду статья в номере журнала “Der Spiegel” «С двумя смычками» (Mit Doppeltem Bogen), опубликованная 27.05.1968; см.: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46039839.html> Название статьи происходит от описанного в ней случая, когда Пальм вышел на сцену исполнять премьеру сонаты для виолончели с оркестром Пендрецкого с двумя смычками: своим за 3000 марок и более дешевым — для исполнения приема *col legno* (игры древком смычка).

⁶⁶ На момент отстранения от должности Зигфрида Пальма (1981 год) пост сенатора западного Берлина (он же правящий бургомистр земли Берлин) занял Рихард фон Вайцеккер (1981–1984). Его предшественником был Дитрих Штоббе (1977–1981).

IV

Педагогический пыл

После того, как в 1962 году Вы поменяли место работы и перешли из оркестра Северонемецкого радио в симфонический оркестр Кёльна на место солиста, Хайнц Шрётер, директор ВМШ Кёльна, предложил Вам вести виолончельный класс. Было ли это началом Вашей педагогической деятельности, или Вы преподавали и до этого?

Все было прямо наоборот. Уже в 1961 году Шрётер спросил меня после одного из концертов в Кёльне, не желаю ли я стать преемником известного виолончелиста Адольфа Штайнера в ВМШ Кёльна. В результате год спустя я совмещал эту должность с местом солиста в оркестре Кёльна, где я, кстати, тоже сменил Штайнера. Преподавать до того момента мне приходилось очень мало, кроме разве небольшого опыта в Любеке, где я впоследствии стал почетным профессором. На три или четыре часа в неделю я выезжал туда из Гамбурга.

Как протекали переговоры при приеме на работу?

С господином Шрётером у нас, конечно, были дружеские отношения. Но когда дошло дело до заявления о приеме на работу, мне пришлось пройти в кабинет двумя дверями дальше — к административному директору. Тот спросил меня: «Где Вы учились?» — «Сначала у моего отца, потом у Майнарди на мастер-классе», — ответил я. «Прекрасно, но какое высшее учебное заведение вы посещали?» — «Никакое». «Минуточку», — сказал он в ответ. — «Вы не посещали высшего учебного заведения?». «Нет», — сказал я, — «не посещал». Смущение его всё возрастало: «Так не бывает, Вы должны были что-нибудь окончить». — «Нет, я никогда ничего не кончал». Он окончательно растерялся: «Это будет первым случаем на госслужбе». «Да, я работал солирующим виолончелистом в оркестре Северонемецкого радио в течение

пятнадцати лет, а это, конечно, не совсем то, что называется госслужбой». Тут он снова изумился, быстро встряхнул головой, сказал следующее: «Не понимаю, как Вы вообще сюда попали?» Он был в отчаянии, так как вообще не мог со мной ничего поделать. Очевидно, что сегодня такая карьера невозможна. Этот административный директор стал потом, когда я занял пост директора, стал моим доверенным лицом, и мы с ним вместе производили фурор во всем, что касалось управления школой.

Как строился процесс обучения у Вас в Кёльне?

Сначала мы работали над техникой правой и левой руки. Потом уже переходили постепенно к музыке. До Новой музыки дело поначалу почти не доходило. Лишь через пару лет выяснялось, что некоторым интересно пойти дальше, чем Брамс. Я же всегда прислушивался к желаниям учеников и ждал, что кто-нибудь придет и выскажет интерес к той или иной пьесе Новой музыки, к которой мы обращались дополнительно. Но сам я никогда ничего не навязывал и не говорил: Вы должны то-то и то-то.

Кто из учеников Вам особенно запомнился?

Лучший ученик, который у меня был, — это Георг Фауст, позднее первый виолончелист Берлинской филармонии. Когда он впервые играл в классе — было просто неопишимо. Должно быть, это было в 1967 году: я тогда собрал весь класс, а также некоторых педагогов музыкальной школы.

Вы и в музыкальной школе преподавали?

Да, немного. Многие из так называемых «педагогов по специальности» избегают преподавания в музыкальной школе, что, конечно, ошибка. Педагог музыкальной школы должен учить хорошо и с удовольствием, передавая свои знания молодежи. Я знаю этому множество прекрасных примеров.

Но вернемся к Георгу Фаусту. Он подготовил третью сюиту Баха — это было сногсшибательно. Я сказал после десяти тактов: «Очень хорошо, большое спасибо!» Он был раздосадован, потому что решил, что это никуда не годи-

лось. Из этого я вынес урок, что надо позволить доиграть. До тех пор я придерживался следующего принципа, в том числе и на конкурсе: если кто-то показывает высочайшее качество, я не буду его долго слушать. Я сразу понимаю: тут все в порядке. И чем сомнительнее было дарование, тем дольше я позволял поиграть, потому что надеялся, что исполнитель преодолит нервозность. Георг же решил, что я его отверг. А было совсем наоборот. Ему тогда было ровно 15, было просто невозможно принять его, определив в ВМШ. Он был еще школьником и только собирался получить аттестат зрелости. Что нам было с ним делать? И мы нашли гениальное решение. Не мы одни, а вместе с тогдашним действующим министром Йоханнесом Рау⁶⁷. Он-то и нашел эту превосходную формулировку: «юный студент» (*Jung Student*). Сегодня это распространено повсеместно, в любой ВМШ. Но Рау первым до этого додумался и реализовал в случае с Георгом Фустом. Он любил игру слов и всё время говорил: «Мой “молодой социалист”» (*Jusos*)⁶⁸ — все шутливо возмущались: зачем приплетать политику? А он-то имел в виду: *Junge Solist*.

Затем был Андреас Шмидт. Он в течение длительного времени работал первым виолончелистом в Штутгартской городской опере. Он-то и стал моим вторым лучшим учеником, но ужасающий несчастный случай прервал его карьеру. Как дитя Бернского предгорья Альп, он был бывалым и искушенным скалолазом. Находясь в Базеле, он совершил роковую для себя ошибку. Стал взбираться без шлема и костюма на тренировочную стену в секции Альпийского союза⁶⁹. На виолончели он с тех пор уже никогда не играл — трагический случай.

Замечательным учеником был также и Стефан Брайт, позднее солирующий виолончелист в городском музыкальном театре Висбадена. Его отец был в течение долгого времени концертмейстером в Симфоническом оркестре Гес-

⁶⁷ Если дело происходило в 1967 году, Рау еще не был министром (стал в 1970). Также Фауст указывает повсеместно, что учился у Пальма с 13 лет. Год своего рождения Фауст, однако, нигде не указывает.

⁶⁸ В 1958–1962 годах Йоханнес Рау возглавлял организацию молодых социалистов Вупперталя.

⁶⁹ Альпийский союз — Союз альпинистов; отсюда происхождение и русского слова.

сенского радио. Он все любил рассказывать анекдоты про меня, к примеру, про мою непреодолимую неприязнь Рахманинова. И в расчете на меня — я тогда уже был директором ВМШ — его сын играл сонату Рахманинова, чем попал определенно в цель. Я вышел и сказал: «Я скоро вернусь, через четверть часа примерно, у меня встреча». Внезапно кто-то открыл дверь, за которой стоял Стефан Брайт: «Не могли бы Вы при всем этом забыть, что композитор зовется Рахманиновым?» И тут же опять закрыл дверь.

Через некоторое время появился еще один ученик, Ульрих Хайнен. Он и по сей день является солирующим виолончелистом в Бирменгеме и одним из лучших друзей Саймона Рэттла. С ним он переиграл невероятно много Новой музыки. По сути, все эти люди, мои ученики, — цвет моего класса. Впоследствии все разрасталось, и мне просто некуда было деваться от заявлений. Мы очень хорошо работали вместе с Клаусом Шторком, который пришел в ВМШ позднее; сотрудничество доставляло нам огромное удовольствие. Тем не менее, возможно, сами того не осознавая, мы составляли друг другу конкуренцию. Он решил впоследствии уехать из Кёльна и создал великолепный класс в Ганновере.

Туда он взял некоторых своих учеников, другие сдавали там экзамен, некоторые остались в Кёльне и перешли ко мне. И таким образом я получил еще некоторых выдающихся учеников, к примеру, Вернера Шмидта, который сделал самую поразительную карьеру, которую мне только случалось видеть.

Вначале его взяли на замену солирующего виолончелиста в оркестре в Крефельде и в Менхенгладбахе. Позднее он перешел на работу в Бернский симфонический оркестр и основал небольшую музыкальную школу в Мюнзингене, в 10 минутах езды от Берна. И эта музыкальная школа произвела фурор, — прославилась далеко за пределами самого Берна и кантона Берн. Теперь он самый влиятельный человек в области культуры во всем кантоне Берн.

Но Вы должны были заниматься не только с экстраординарными учениками, как обстояло дело с ними?

А мне не приходилось делать нечто существенно отличающееся от того, что я делал с выдающимися. Просто этих я не мог привести к таким успехам, как тех.

Получали ли Вы также удовлетворение от работы со слабыми учениками?

Ну да, по крайней мере, меня такие занятия не пугали. Некоторые коллеги, как только приходится иметь дело с не слишком выдающимся дарованием, — сразу же хватают инструмент и больше его уже его из рук не выпускают. Так весь урок и проходит. Для меня как для педагога — и притом для педагога успешного — в таких занятиях вообще нет смысла. Мои ученики никогда не слышали меня играющим на занятиях, только на сцене. И так было с самого начала, в том числе на мастер-классах. Если же мне иногда и доводится что-то показывать, то я беру виолончель того, кому показываю, а не свою собственную.

Чтобы он услышал, как это звучит на его инструменте?

Точно.

Есть ли у Вас еще какие-то педагогические принципы?

Технику правой руки мне преподавали очень старомодно, что потом и исправлял Энрико Майнарди, как я уже рассказывал. И эта суровая школа настолько преобразила мою технику, что я смог играть самые сложные вещи из репертуара Новой музыки. Поэтому я как педагог поначалу безжалостно и неумолимо настаивал на том, чтобы техника правой руки была подобно моей собственной. Компромиссов для меня не существовало. Но с течением продолжительной педагогической практики взгляды сильно изменились. Сегодня я придерживаюсь мнения, которое высказываю и молодым преподавателям: Если у кого-то превосходно звучит, то зачем надо что-то менять? Почему он или она должны держать смычок иначе, только потому, что вы сами так его держите? Но для этого нужен опыт. Мудрость и зрелость. И множеству моих учеников на мастер-классах нравится, что начиная с определенно-

го, высокого уровня я вообще ничего не меняю. Но если я вижу, что кто-то с его техникой не будет развиваться дальше, — мой долг вмешаться. Редко так бывает, но всегда доставляет огромное удовольствие, когда я внезапно расхожусь и пускаюсь в разговоры о принципах техники правой руки.

Перейдем же к административной стороне вашей педагогической деятельности. В 1972 году тогдашний министр культуры Северного Рейна-Вестфалии Йоханнес Рау⁷⁰ назначил Вас новым директором ВМШ Кёльна, самой большой в Европе. Как это назначение состоялось?

Коллеги обратились ко мне с просьбой стать преемником Хайнца Шретера. Всей толпой меня привели к Штокхаузену и там настоятельно убеждали: «Ты должен. Для управления ВМШ нам нужен именно такой человек, как ты. Мы будем опираться на твое имя и твой авторитет. И сделаем акцент на Новую музыку. При том-то буме, который она переживает сейчас в Кёльне». И это был идеальный вариант для WDR и ее музыкального директора Отто Томека. Также я старался и был обязан участвовать в прослушиваниях студентов. Но делал это без особого успеха.

Ваша кандидатура с самого начала была небесспорной. Часть педагогов протестовала и даже грозила бойкотом. Неизменным аргументом было: ВМШ нуждается в таком директоре, который бы все время находился на месте, а не разъезжал по миру, давая по 130 концертов в год.

Это был 1971 год. Тогда и правда было 130 концертов — без сомнения, убийственный аргумент. Мне и мой административный директор говорил: «Господин Пальм, мы знакомы уже почти десять лет. Из-за Вашего частого отсутствия это бессмысленно, ибо все в этом случае ложится на мои плечи». Несмотря ни на что, я принял это назначение: уж больно хотелось мне сделать что-то действительно стоящее, чего иначе не сделаешь.

В области Новой музыки?

⁷⁰ В 1970–1978 годах Йоханнес Рау занимал должность министра по культуре и образованию Северного Рейна-Вестфалии в кабинете премьер-министра Хайнца Кюна.

Да, верно! Это меня сильно воодушевляло. И потом, конечно, независимость. Не стоит забывать также, что у нас, в Северном Рейне-Вестфалии, не было никаких законов о художественных вузах, что позволяло директору быть совершенно независимым. Директор был в ответе только перед министром. Даже ученый совет не был уполномочен накладывать на меня обязательства. Так я в первый раз пробился в область, обычно недоступную для исполнителя; так же позднее получилось с моим президентством в IGNM.

И что было дальше?

Мои коллеги написали министру Йоханнесу Рау, что считают необходимым, чтобы судьба ВМШ находилась в руках такой фигуры, как я. Полагаю, эти рекомендации не пропали даром. Вспоминаю один из визитов к моему дорогому коллеге Михаэлю Браунфельсу, сыну известного композитора, у которого был выдающийся фортепианный класс. Он сказал мне: «Знаете, тут и обсуждать нечего: это должны быть Вы». Я не понимал, почему. Я был только третьим номером в списке кандидатов. Номером один был человек, с которым мы и по сей день рука об руку: Франц Мюллер-Хойзер. Он был заместителем Шрётера и, конечно, также претендовал на должность, и за ним была большая часть школы, прежде всего, студенты, которые его любили. Я тоже его любил, хотя мы особенно никаких дел не имели. Он был педагогом по вокалу и по большей части работал в музыкальной школе. Вскоре состоялся разговор в министерстве. Меня пригласили в Дюссельдорф. Не к Рау. Хотя решение принимал он, переговоры у меня состоялись с высшими чиновниками из министерства образования, которые, все как один, намекали мне, что хоть я и третий номер, но, по их сведениям, есть идея назначить меня.

Когда же Вы узнали о своем назначении?

Все лето я провел на гастролях по всему миру с Алоизом Контарским, и в начале октября должен занять свою должность. Наш тур заканчивался в Осло первого или второго октября. Тогда телефонные переговоры были еще делом

затруднительным. В эти дни я мало разговаривал со своей супругой, хотя мне, конечно, было очень любопытно. И тут Алоиз в своей неподражаемой манере, спокойной и неторопливой, сказал: «Все удалось». Из отеля Осло я сразу же позвонил моей жене, и она мне сказала: «Минуточку, сейчас я тебе кое-что сообщу!» Она перезвонила мне через полчаса: «Газеты доставили. Ты стал директором!» Так я и узнал в Осло, из газеты...

...о том, что решило министерство в Дюссельдорфе!

При этом мне дали понять, что лучше всего для меня будет работать совместно с Мюллером-Хойзером, первым номером в списке кандидатов. Я должен был достичь в этом успеха, иначе мне было бы лучше отказаться от возможного назначения. Так и началось наше замечательное сотрудничество с Мюллером-Хойзером, за которое я бесконечно благодарен судьбе.

Как протекал Ваш первый разговор с ним после назначения?

Я сразу же пошел к нему и сделал то, что от меня больше всего ожидали. Я сказал: «Я получил назначение, хотя Вы и были первым номером. Предлагаю Вам теснейшее сотрудничество, ибо без Вас у меня ничего не получится: я не настолько искушен в этом деле, как Вы. Мне надо только знать, хотите ли Вы работать со мной совместно, или же, что я тоже смогу прекрасно понять, откажетесь, будучи разочарованным». А он ответил: «Господин Пальм, Вы мне очень симпатичны, будем работать вместе». Это рукопожатие, бывшее более чем символичным, я помню по сей день. Это был великолепный, в высшей степени лояльный сотрудник, о котором можно только мечтать. Я мог ему слепо доверять. И точно так же дело обстояло в музыкальном совете, где уже я был его заместителем. Там я был вице-президентом, и это казалось нам обоим забавным. Когда я перебрался в Берлин, Мюллер-Хойзер стал моим преемником на посту директора и руководил школой до 1997 года.

Как складывались у Вас дела на старте?

Когда мы приступили к делам, Мюллер-Хойзер сказал мне: «Сейчас я должен сообщить Вам еще одну мелочь — у нас нет ученого совета». — «Как так?» — спросил я. — «В знак протеста против Вашего назначения он подал в отставку». — «Ну и дела! Что нам теперь делать?» — «Просто будем работать без ученого совета».

Я направился к телефону и позвонил министру, которому был обязан своим назначением, чтобы сообщить ему, что у нас больше нет ученого совета. Его ответ был: «Хорошо! Тогда попробуйте работать без ученого совета, только со мной и с моей канцелярией, и если у Вас все пойдет хорошо, они соберутся вновь и будут с Вами сотрудничать». Так и продолжалось целый год. Мне не надо было вообще никого ни о чем спрашивать. Ученого совета не было.

Вы с вашим заместителем действительно управляли ВМШ?

Да, вместе с нашим замечательным административным директором, о котором я уже говорил, старейшим среди всех коллег в ВМШ Германии. Он был весьма искушен и знал точно, как следует вести себя с Министерством. Тогда я очень многое узнал. Руководя оперой, я задним числом жалел об отсутствии такого сотрудника...

За время Вашей службы в Кёльне, продлившейся четыре года, до 1976, мне приходят на ум два события: принятие на работу Маурицио Кагеля и переезд в новое здание на Дагобертштрассе.

Что этот переезд должен был состояться, было ясно еще до моего назначения. Я был лишь застройщиком. Конечно, еще будучи членом ученого совета, я имел возможность одобрять архитектурные проекты, советуясь со студентами. Существовала специальная комиссия. Несмотря на наличие средств, проект не должен был быть слишком дорогим. Строительство должно было происходить на том участке земли, где располагалось старое здание ВМШ. Его должны были снести, отчего мы пролили немало слез.

Здание 1920-х годов, некогда принадлежавшее Западнонемецкому радио?

В самом начале, как Вы и сказали. Зал ВМШ ранее был крупнейшей студией Западнонемецкого радио.

Проводился ли конкурс на строительство нового здания?

Да, проводился. Но проект, занявший первое место, принадлежал иностранному архитектурному бюро, — по нему строить не стали. Он был феноменален. Студенты и мы, члены ученого совета, были вне себя от восторга и восхищения. Это была башня, огромная башня, которая, правда, могла простирается до определенной высоты. Ибо в Кёльне, по закону, здания должны быть такой высоты, чтобы кафедральный собор можно было видеть отовсюду. В любом случае, это была очень широкая башня, которая выглядела бы как крепость. Концертный зал предполагался на девятом этаже, но это и по сей день невозможно. По закону, под концертным залом не должно быть офисных помещений. Таким образом, был утвержден проект, занявший второе место. Архитектором был Петер Буссман, который, начав с ВМШ, построил позднее Филармонию и Музей Людвига⁷¹.

В целом, Вы остались довольны переездом?

О, да! На первых порах были издержки, например, мы 9 месяцев не могли использовать из-за соображений безопасности большой зал, но помещения в целом были феноменальные: студия электроники, которая была уже обставлена, так же, как и библиотека, и шестьдесят комнат, которые обставлялись уже впоследствии. Но мы могли купить шестьдесят роялей. Это надо себе представить: все испытывали колоссальный подъем.

Если уж рассказывать о переезде, нельзя обойти молчанием нашего вахтера в старом здании школы, господина Мюллера, с именем которого связано множество забавных историй. Когда Хайнц Шрётер только стал директором, некто пришел и попросил его аудиенции. Охранник предложил его позвать. То-

⁷¹Музей Людвига, построенный в Кёльне по проекту О.Унгерса, создан на основе коллекции немецкого промышленника Петера Людвига и является одним из значительнейших мировых собраний современного искусства.

гда Мюллер сказал на своем кёльнском диалекте: «Он не может говорить, он *am Strippen*». *Am Strippen* для любого немца означает танцевать у шеста. Но по-Кёльнски это значит — давать дополнительный концерт, концерт вне должностных рамок. Ему следовало бы сказать, что Шрётер «в концертной поездке». Но самое замечательное в том, что Уильям Пирсон, обладатель красивого баритона, наш ближайший друг, давал аспирантский концерт, как раз в то время, как Шрётер был на месте в течение шести недель, что я позже узнал от него самого. Он пел, и все было в порядке. А Шрётер должен был вручить ему диплом и держать небольшую речь. Шрётер прекрасно разговаривал по-французски, поскольку, будучи солдатом, он побывал во французском плену. Но по-английски он говорил очень плохо, что и выяснилось. Это было поистине ужасно: он заикался, с трудом подбирая слова и делал паузы... В тот самый момент, когда он должен был вручить диплом, Мюллер крикнул: «Это неважно, господин директор, он свободно говорит по-кёльшски!»

А как обстояло дело с принятием на работу Маурицио Кагеля?

Сначала надо вспомнить последователей Циммермана, которые, после его смерти в 1970 году, удачным образом выдвинулись вместе со Штокхаузенем. С Карлхайнцем было не так просто, как с остальными коллегами по школе, так как у него были совсем другие цели. Мне пришлось — ибо я не мог забыть его роль в моем назначении — вести с ним продолжительные беседы, пока он не стал работать в школе активнее. И тогда он выступил в актовом зале со своими грандиозными анализами (Брамса, Моцарта), которые произвели фурор. Но у него не было таланта ни к преподаванию, ни к организации своего класса.

Теперь перейдем к Кагелем, которого я очень хотел привлечь в ВМШ. Чем ему вовсе не хотелось заниматься, так это вести класс композиции. Это казалось ему совершенно бессмысленным, так как там работали отличные кадры. Тогда мы пришли к идее Нового музыкального театра, возглавить этот театр

было его прямым предназначением. Чтобы воплотить эту идею в жизнь, потребовалось заняться политикой: ввести дополнительную штатную единицу. Надо отметить, что с помощью Мюллера-Хойзера мне удалось сделать ВМШ Кёльна единственной в своем роде: для всех педагогов-инструменталистов, вплоть до тубы, были предусмотрены должности ординарного профессора⁷². Всех! Вообще, это проблема современных ВМШ — в том, что основные специальности, такие, как гобой, во многих случаях преподаются как общие курсы.

Итак, еще одна штатная единица для Кагеля...

Да, в новом музыкальном театре. Путем долгих переговоров между Рау, Мюллер-Хойзером, Кагелем и мной этого удалось достичь. И Рау сказал с полным правом: «Положено прекрасное начало тому, чтобы вести в ВМШ как педагогическую, так и исследовательскую деятельность. Педагогической работой занимаешься ты, а научно-исследовательской — Кагель». Так и протаскил он эту идею через земельный парламент.

И Кагель занимал свою должность вплоть до...

Лишь в 1997 году он ушел на пенсию. Он правил там всё это долгое время. У него были выдающиеся ученики. В подвале прямо под актовым залом ему принадлежало огромное помещение.

Какие еще события особенно запомнились Вам в течение этих четырех лет?

Например, создание отдела ударных инструментов, пристройки, под руководством Алиеса Эрдмана, который получил большое помещение со специальным пружинящим полом, как в спортзале. Это всех очень порадовало. Или постройка камерного зала. Также назначение Виктора Лукаса руководителя отдела евангелической церковной музыки. Мы, в Кёльне, должны были

⁷² Ординарный профессор в Германии — профессор, специалист в особой области знаний; следующее по рангу звание “профессор” является самым высоким и предполагает защиту докторской диссертации.

заботиться о соблюдении принципов экуменизма. Мы уделяли равное внимание (30%, 40%)⁷³ как католической, так и евангелической церковной музыке.

Какие были ли что-то негативное, оборотные стороны в Вашей работе?

Я отношусь к тем, кто старается держать в голове только позитивные моменты. У меня было много врагов. Не по личным обстоятельствам, — ничего плохого я никому не сделал: многие меня на дух не переносили из-за того, что я исполнял Новую музыку. Зачастую приходилось нелегко. Я не назову ни одного имени, но эти враги и по сей день существуют. Тогда у меня были ощутимые сложности. Но не с моим выдающимся коллегой Максом Росталем, о котором мы еще непременно поговорить.

После Берлинского периода Вы больше уже не возвращались в ВМШ.

Нет. Мои ученики очень опасались, что я вернусь. Этого они не хотели.

Почему?

Этого не стоило делать. Это был бы шаг назад, если после директорского поста я опять начинал бы как педагог. По мне, так я бы и дальше занимался с удовольствием.

Ваш преемник, Борис Пергаменщиков, уже начал преподавать к этому времени в кёльнской ВМШ??

Он пришел несколько позднее, через два года. Пергаменщиков сам по себе был очень хорош, но однажды... Он услышал меня, как я играю — я тогда уже был в Берлине, но я играл в Кёльне в ВМШ — и сказал: «Я хотел бы услышать, действительно ли Пальм хорошо играет на виолончели, или он только Новую музыку может исполнять». — Мне это показалось очень злобным, и это высказывание омрачало наши отношения в течение еще очень длительного времени. Но как я позднее узнал, на самом деле, он был очень

⁷³ В настоящий момент в Германии большинство составляют христиан — католики и лютеране (по 30% населения соответственно); в Кёльне 42% процента населения являются членами римской католической церкви, 16% относят себя к протестантам-евангелистам.

приятным человеком и коллегой. Его смерть произвела на меня очень сильное впечатление.

Следующим пунктом Вашей педагогической деятельности стали мастер-классы. В чем для Вас особая привлекательность такой формы преподавания?

В том, что я совершенно не озабочен работой над техникой. Здесь совершенствуются уже готовые музыканты. А для студентов ВМШ главная цель — обучиться владению инструментом. В этом фундаментальная разница. Здесь меня мало беспокоит, как уже было сказано, как человек держит смычок. Мне совершенно все равно, если при этом у него все хорошо выходит. Здесь речь идет исключительно об освоении репертуара, огромного репертуара классической и романтической музыки.

Другая работа.

Да, совершенно другая. И очень многие приходят с произведениями из репертуара Новой музыки. С вещами, которые они иначе и не могли бы сыграть. Я опять возвращаюсь к Новой музыке в учебном процессе: к сожалению, дело обстоит так, что очень многие педагоги вообще не хотят ее преподавать, ибо сами либо не могут, либо не хотят ее играть. Как бы там ни было, ко мне то и дело приходят учащиеся и говорят: «Мой педагог сказал, что это вообще не надо играть». К таким вещам относится, например, ор. 11 Веберна. И когда эти педагоги потом сами, в смущении, пытаются сыграть этот опус, я могу им доказать, что из тридцати тактов, которые длится произведение, все тридцать — абсолютно неверные. Никто не играет так, как это на самом деле написано. Между тем, проработать всё это как следует доставляет настоящее удовольствие. Там есть такой тон, у клавира в предпоследнем такте первой пьесы, — это *d* первой октавы, и при нем обозначены *pianissimo*, акцент, точка и смена смычка. Ну-ка проделайте это. Но Контарский придумал один трюк. Он был единственным пианистом, способным передать это *d* в точности так, как Веберн написал.

В чем состоит трюк?

Одной октавой ниже вы должны сыграть пять тонов беззвучно, потом слегка нажмите третью педаль, а затем возьмите ноту, тотчас же ее отпустите — и снова педаль. Это длится бесконечно. Так предполагается у Веберна. Такие вещи всегда доставляют мне массу удовольствия.

Как Вам видится баланс между исторической музыкой и современными произведениями в учебном процессе?

Это настолько всеобъемлющая тема, что нужно было бы написать отдельную главу по этому поводу. Взять хотя бы интерпретации виолончельных сюит Баха: такие привносятся изменения, что иногда не веришь своим ушам. Однажды был у меня феноменальный мастеркласс в университете Майнца. В нем приняли участие четырнадцать человек —слишком много для одной недели. Там был один фантастически одаренный юный русский виолончелист, который, правда, уже долгое время жил в Германии. Он играл Сюиту *C-dur* Баха в такой стилизации, что нельзя было не восхититься, но до пятнадцати лет так никому играть было нельзя — сразу бы выставили на улицу. Но доставляло настоящее удовольствие слушать это, следя за тем, как он обходится с Бахом. В этом случае требуется, конечно, очень хороший и чуткий педагог, который последует по этому пути вслед за молодым человеком и не скажет: нет, мне это видится совсем по-другому, — это было бы проще всего.

А как Вы на это согласились?

Я пренебрег собственным, совершенно личным пониманием сюит Баха. Я вообще имею склонность — возможно, это связано с тем временем, когда я родился, — к некоторой романтизации. Я принял такой вариант, хотя, возможно, это было слишком.

Выигрывает ли исполнение классического репертуара от занятия Новой музыкой?

А как же! Ясность мышления, точность артикуляции, способность различать главное и второстепенное. И больше никакого «только красиво играть». Я мог бы книжку написать про *vibrato*, *non vibrato* и различные градации *vibrato*, — я выучился этому у певцов предостаточно. Но только не это все время одинаковое вибрато: меня жутко бесит и утомляет до смерти, когда кто-то играет все одинаково, одним тоном. Что я действительно очень ценю, так это разница между *espressivo* и *dolce*, которую никогда не замечают. И все это познается очень отчетливо на материале Новой музыки. Есть такая пьеса, которая просто вынуждает меня все время браться за инструмент, чтобы что-нибудь показать: виолончельная соната Дебюсси — ключевое произведение для музыки XX века, в не меньшей мере, чем опус 11 Веберна. Меня восхищает, как это произведение отразилось в музыке XX столетия. Если разобрать его буквально по тактам — ошеломляет, сколько Дебюсси удалось вместить в одиннадцать минут музыки этой виолончельной сонаты. Там есть много такого, от чего молодые люди, да и те, кто постарше, восклицают: «Да, такого бы я здесь никогда не увидел».

В музыкальном образовании сейчас получил развитие процесс узкой специализации музыкантов. Одни специализируются на Новой музыке, другие — на аутентичном исполнительстве. Находите ли Вы в этом смысл?

Нет. Универсальность важна, нужно уметь играть все. А специализировать себя должен каждый самостоятельно, по своему вкусу, расположению и способностям. Но образование должно быть всеобъемлющим. Школа исполнения старинной музыки — глупость. В ней нет никакой необходимости.

Следующим пунктом Вашей педагогической деятельности, еще во время преподавания в ВМШ, были летние мастер-классы в Мальборо. Что Вас привлекло там?

Про Мальборо надо вначале сказать, что это вообще не мастер-классы, ни в коей мере! На вопрос молодой репортерши нью-йоркского телевидения о том, что такое Мальборо, Рудольф Серкин однажды ответил: *To learn second*

violin. Лучше и сказать нельзя: вторую скрипку учить! Одну из лучших, типичных для Мальборо историй я и сам пережил. В самом начале, еще до Берлина. Мы хотели сыграть квартет Гайдна «Всадник», Пауль Бисс — первая скрипка, вторую скрипку я не называю, альт — уже и не вспомню, виолончель — я. В Мальборо так заведено, что надо сообщать в организационный комитет, если репетиция откладывается из-за отсутствия одного из участников. Я уведомил о том, что вторая скрипка отсутствует, — на что последовало: «Так, минуточку, вторая скрипка... в Брюсселе, участвует в конкурсе имени королевы Елизаветы». Ладно, на следующей неделе то же самое: опять отсутствует вторая скрипка. «Что случилось?» — спрашиваю я. — «Прошла в следующий тур». И так трижды, после чего в самом конце выяснилось: это была Мириам Фрид! Она взяла первый приз! На это раз все получилось следующим образом. На ближайший четверг опять была назначена репетиция. Я уже потерял всякую веру. И вот посреди недели Мириам приезжает в Мальборо, а в четверг в десять утра она сидит около меня и исполняет вторую скрипку.

Итак, речь идет об опыте совместного музицирования в камерных ансамблях.

Так оно и есть. В Мальборо приезжают и юнцы и старейшины, но здесь нет учителей и учеников. Это взаимное обучение и является целью. Опытные музыканты передают свои знания в процессе совместного музицирования, в непосредственном контакте. На чисто технические недочеты мы никогда не обращаем внимание. Об этом мы условились с самого начала.

Как Вы попали в Мальборо?

Благодаря Джорджу Селлу. Он здесь дирижировал в тот период, когда я шесть лет работал в оркестре Западнонемецкого радио. Селл и Серкин очень дружили. Он сказал Серкину: «Я открыл в Германии одного виолончелиста, пусть он тебе поиграет, ты должен его услышать». В этот момент я преподавал в Дартмутском колледже, штат Нью-Гемпшир. Это очень хороший кол-

ледж, и по музыкальной части тоже. Итак, господин Серкин хотел меня поприветствовать лично, если я не против, и через два дня я должен был приехать для этого в Мальборо. Ясное дело, я был не против! И направился туда вместе со своим сыном. Там мне сразу же довелось услышать фантастическое исполнение Шестой Бетховена с Казальсом за дирижерским пультом фестивального оркестра Мальборо. Эти струнные, никогда не слышал ничего подобного, — это качество струнных, и то, с какой экспрессией они играют, замечательно как камерная музыка. И в следующем году мне предстояло приехать и играть вместе с ними. На своем первом концерте в Мальборо я исполнял фортепианный квартет *g-moll* Моцарта вместе со скрипачкой Верой Бетс, альтистом по имени Тобиас (ему было шестнадцать) и Серкиным за фортепиано. Еще до концерта Вера Бетс и я воскликнули: такого звука рояля мы никогда прежде не слышали! Поясню: у Серкина были большие мягкие руки. Звук струился из-под его больших толстых рук. Даже пианиссимо звучало у него невероятно. Впоследствии я никогда более с Серкиным не играл, ибо основополагающее правило в Мальборо, что старейшины друг с другом не играют. Так для меня началось Мальборо, я в него влюбился — и оно того стоило. Незабываемо было также квартета Верди в 1970 году с Джеймсом Оливером Бусвеллем IV на первой, Хироко Яджима на второй скрипках, и Нобуко Имаи. Запись этого исполнения на пластинку и сегодня остается предметом моей гордости. Отлично!

Не вспомните ли Вы еще какие-нибудь замечательные встречи из своего недавнего прошлого?

Однажды позвонила Ирена Серкин, Руди тогда уже умер, и сказала: «Зиги, а что если бы ты...» — тут она немного засмушалась, — «...если бы ты сыграл секстет Брамса *G-dur*?» Я ответил: «Почему бы и нет? Он же замечательный. Не знаешь ли ты, кто еще будет играть?» — «Да, именно поэтому я и звоню. Одна скрипачка из Филадельфии». — «Ну и отлично», — ответил я. — «Ей всего пятнадцать». Тут я немного смешался и вспомнил себя самого, каким я

был в пятнадцать: играл все как швейная машинка: быстро и громко, а с музыкальной точки зрения просто отвратительно. Мне подумалось: очередное юное дарование... Подошло время первой репетиции. Я был в полном восторге! С ней я уже играл секстет Церхи. При ней вообще ничего нельзя было сказать. Она посмотрела внимательно и внезапно заговорила на немецком. «Как это так?» — подумалось мне. «Да, — сказала она уже по-английски. — Не могу же я целыми днями заниматься на скрипке, это ужасно скучно. Лучше выучу язык». Брамс был просто прекрасен, но лучше всего удалась «Просветленная ночь». Хотя это произведение мне совсем не нравится, но она хотела его сыграть. И это исполнение было невероятно удачным.

Вы упомянули Пабло Казальса. Был ли у Вас с ним контакт?

Мне незачем было иметь с ним дело. Как с виолончелистом — человеком он был замечательным. Как виолончелист он не представлял для меня никакого интереса.

И наоборот?

Со своей стороны, он меня терпеть не мог, словно паразита. Когда он увидел меня в Мальборо, весь его гнев выплеснулся наружу. Он до смерти меня ненавидел. Но если вы только представите себе, что сонату Дебюсси он считал одним из самых скверных и скучных произведений, которые вообще когда-либо были написаны, то поймете, чего стоит его суждение. Человеком он был отличным, замечательным. В 1973 году, в год его смерти (на тот момент ему было девяносто шесть лет), ему показали только что найденную оригинальную партитуру концерта Боккерини *B-dur*⁷⁴. С совершенно иной медленной средней частью, нежели та, которая была известна, которую я тоже играл и все играли. Он восседал там, а молодежь, в том числе композиторы, показывали ему эту новую, действительно замечательную партитуру. Он просмотрел ее предельно медленно и изрек: «Теперь я знаю, каким великим му-

⁷⁴ Фидрих Грюцмахер (1832–1903) — немецкий композитор и виолончелист, известен помимо прочего, редакцией концерта Луиджи Боккерини № 9 *B-dur*, G 482, в которой оригинал был подвергнут сильной обработке, а вторая часть переписана заново.

зыкантизм был Грюцмахер». Это было просто чудесно! Тут для меня развеялись все чары. Я чуть не обнял его. Не то, чтобы я так сильно любил Грюцмахера как музыканта, но относиться к его произведениям с таким пиететом... Затем, в том же году, он скончался, и в это просто невозможно было поверить.

Когда начались регулярные мастер-классы в Берне?

В 1982 году, в тот момент, когда я оставил Берлин. Меня пригласил Урс Фраухигер, виолончелист и директор Бернской консерватории⁷⁵, автор книги «Собственное звучание»⁷⁶ (*Der eigene Ton*). Это было пятнадцать чудесных лет. То, чем я занимался, — мечта любого педагога; тем же самым я занимался и в Дармштадте на летних курсах в течение долгих лет: только современная камерная музыка, и ничего больше, никаких уроков соло. Длительность мастер-класса была четыре недели каждый год, но не подряд: сначала две недели, потом одна, потом еще одна. Затем у нас были выступления, в том числе, и с юными дирижерами. Один из них, например, сделал впоследствии головокружительную карьеру: Штефан Блунир, главный дирижер Дармштадта. Он учился у меня в Швейцарии. Зачастую он приходил и блестяще играл на фортепиано. Я считаю, он достоин головокружительной карьеры.

Касательно Дармштадта: был такой год в отсутствие Штокхаузена; думаю, их было все два. Сидели мы большой компанией, здесь же был, как всегда, и наш итальянец, Бруно Мадерной, — и пировали в свое удовольствие. И тут кто-то спросил: «Скажите-ка, как там дела у Карлхайнца?» — «О... — воскликнул Бруно (далее передаю дословно), — Великолепно! Он открыл новую чудесную религию. Мы все должны в нее уверовать!»

⁷⁵ В 1977–1992 годах Урс Фраухигер занимал пост директора Бернской консерватории в Швейцарии.

⁷⁶ Книга Урса Фраухигера «Собственное звучание» (*Der Eigene Ton*, Amann Verlag, Zuerich, 2000) представляет собой диалог с известными инструменталистами-струнниками (Ким Кашкашан, Иегуди Менухин, Давид Ойстрах, Аннер Билсма, Зигфрид Пальм и др.) на тему мастерства звукоизвлечения.

Ваша педагогическая карьера получила продолжение в организационной сфере, когда в 1993 года Вас назначили на пост президента ESTA ⁷⁷ (Европейская Ассоциация преподавателей на струнно-смычковых инструментах).

Моими предшественниками были Макс Росталь и Иегуди Менухин, каждый избирался трижды на три года. Затем в Сент-Моритц пришел я, тоже на девять лет. Сейчас там Игор Озим.

Это время было отмечено особенно тесным контактом с восточноевропейскими странами, в которых, как считалось, струнная педагогика нуждалась в сохранении и реформировании.

В реформировании — нет. Она там и так была широка распространена, шире, чем у нас. Идея ESTA как объединения педагогов-струнников для обмена мнениями на съездах и фестивалях принадлежит Росталю, и по правде сказать, это такое сборище старых друзей, которые встречаются дважды в год и общаются в свое удовольствие. А почему бы и нет? При Ростале так всегда и было.

Иногда такие дружеские собрания бывают очень плодотворными, в непринужденном общении происходит обмен идеями...

Росталь воплотил в жизнь очень много идей. Его педагогические способности не вполне оценены. В противоположность Менухину, который не подготовил ни одного выдающегося ученика, к Росталю в каждом городе подходил какой-нибудь ученик со словами: «Ах, маэстро!», или: «Господин профессор!»; он же отвечал: «Да-да!» При этом он с недоумением смотрел на меня, не имея ни малейшего понятия, кто бы это мог быть. Так их было много.

Он был также и одним из Ваших коллег в Кёльне...

Да. Мне достаточно часто приходилось видеть, как он занимается. Занятие длилось ровно пятьдесят минут, секунда в секунду. Ему была присуща ис-

⁷⁷ В 1972 году Макс Росталь, Иегуди Менухин и Марианна Кремер основали Европейскую Ассоциацию педагогов-струнников, с целью распространения высочайших стандартов преподавания и обмена опытом.

тинно прусская пунктуальность. Когда к нему приходил новый ученик, и он его просил поиграть, то уже через несколько минут он определял с уверенностью лунатика, где у этого ученика или студентки больное место. Дальше уже он не слушал и начинал работать над этим пунктом. Ему и по сей день за это очень многие благодарны. В Новой музыке он не чувствовал себя как дома и прислушивался ко мне с неизменным восхищением. В чем он вовсе не был силен, так это пиццикато. К тому он не был расположен. А я, напротив, был известным специалистом по пиццикато. Всех своих учеников, у которых были проблемы с пиццикато, Росталь отправлял ко мне: «С этим Вам надо идти к Зиги Пальму, уж он-то Вам все, что касается игры на пиццикато, преподаст». На виолончели с этим едва ли есть проблема, потому что струны гораздо длиннее; Вы можете сделать очень многое. Я знаю, кстати, одного скрипача, он так пиццикато играет — забываешь, что это скрипка. Его фамилия Гаврилов. Он из Болгарии — страны, где с этим вырастают. Его игра пиццикато феноменальна.

В ESTA случился со мной еще один забавный случай. Я никогда не был в Веймаре, а ESTA заседала в Дрездене. Тогда я еще не был президентом, а был приглашен в качестве гостя на один из концертов. Итак, у меня было твердое намерение поехать оттуда в Веймар, чтобы увидеть дом-музей Гете. У меня было два с половиной свободных дня, и я поехал на машине в Веймар. На перекрестке останавливает меня полицейский: «Вы превысили скорость». — «О Боже, неужели?» — «Вы явно ехали слишком быстро, нам надо это как-то уладить». Я показал свой паспорт, на что он ответил: «У вас специальное правительственное разрешение. И все же ехали Вы слишком быстро. Почему Вы ехали так быстро?» — «Я могу вам совершенно точно ответить на этот вопрос. Я услышал по радио результаты футбольного матча бундеслиги» (это было в субботу после полудня). Он выписал мне штраф, я его оплатил. «Дальше поезжайте аккуратнее», — напутствовал он меня. «А те-

перь ответьте мне все-таки, как сыграл Шальке?». Тут я рассказал ему все субботние новости о бундеслиге.

V

Отступления

К чему Вы всегда были готовы — так это попробовать что-то новое. Вам довелось проявить себя в таких областях, которые не имеют никакого отношения ни к новой, ни к классической музыке. Как складывались Ваши отношения с развлекательной музыкой, а позже и с кино?

Прямо в день моего восемнадцатилетия американцы вошли в Вупперталь и оккупировали город. Глядя на их танки, разъезжающие по городу, который расположен на очень холмистой местности, я сказал своей матери: «Теперь уж точно всё. Американцы здесь». Это было истинное облегчение: видеть везде белые знамена. Двумя днями позже — нас разбомбили, и мы нашли прибежище у друзей — приехал джип с американцами. Водитель был черный, первый, которого я видел. Там же были офицер, старшина и сержант. Они хотели поговорить с господином Пальмом. Мой отец подумал, что сейчас произойдет что-то страшное. «Не с Вами, у Вас ведь есть еще сын, не так ли?» Будучи наслышанными, что я очень много играл, в том числе и в лазаретах, они желали, чтобы я то же самое сделал для них. «Да, разумеется», — ответил я сразу же. Я сел в джип со своей виолончелью и в тот же день играл в офицерской столовой. Тогда я обнаглел и предложил создать из музыкантов оркестра, которые остались в городе, создать ансамбль, банду. А капитан — это были еще передовые части, не гарнизон — нашел идею отличной. Вечером, через двое суток, под руководством нашего балетмейстера, мы играли для них. На танцы были приглашены, естественно, и немецкие девушки.

А Вы на каком инструменте играли?

Я сразу решил овладеть саксофоном. Поначалу он дается легче, чем кларнет, и я извлекал на нем некоторые, иногда весьма скверные звуки. Никогда я не забуду одну песню, которую мы там играли. Это был конец мая, спустя четыре недели после капитуляции. Песня называлась: «Молочник, поосторожней с бутылками» (*Milkman, keep those bottles quiet*), — на редкость бессмысленное название. Никто не знал, что это означает, а я и до сих пор не знаю. Но шлягер так назывался и в нем было большое соло тенор-саксофона. Это меня немного пугало, ибо играть предстояло в тот же вечер. Я выдавил несколько тонов — звучало отвратительно. Сплошные передувания. Внезапно, во время этих шестнадцати тактов, когда на мне от страха выступил холодный пот, я обнаружил, что все прекратили танцевать и уставились на меня. Я подумал: все пропало, теперь точно все кончено, прощайте мои прекрасные сигаретки. Но по окончании квадрата раздался сумасшедший шквал аплодисментов. Я, с этим передувом, оказывается, очень точно поймал стиль той эпохи, не имея ни малейшего представления о Чарли Паркере. Это был грандиозный успех. Внезапно я стал звездой. Возвратившись домой, я сказал отцу: «Эй, я звезда тенор-саксофона». Он, конечно, решил, что я свихнулся. Таким образом мне удалось собрать чудовищно много пожертвований: сигарет. Можете себе представить, что делать с двумя сотнями пачек? Получается запас, которого на полжизни хватит. Это был мой первый опыт в области развлекательной музыки.

Вы, кроме всего прочего, еще и дружили с Джеймсом Ластом...

Для начала нужно вспомнить Гарри Германа. Был такой Герман Шпитц заведующий музыкальным отделом Северо-западного немецкого радио в Гамбурге. Шпитц был альтистом в раннем квартете Гварнери, который я, конечно, никогда не слышал. Он прекратил свое существование уже в двадцатые годы. Шпитц был евреем и на руке у него был номер, из концентрационного

лагеря; он был беглецом с «Кап Арконы»⁷⁸. Как на него вышли, не знаю, но наш альтист Квартета Хамана Фритц Ланг узнал его сразу. Тогда, в двадцатые годы в Кёльне, где Фритц Ланг обучался игре на скрипке, он достаточно часто выступал на государственном радио. Шпитц, который был тогда дирижером камерного оркестра, увидев руки Фритца, сказал: «А вы никогда не думали играть на альте? Ваши руки выглядят так, что Вам следует играть на альте». Тогда он перешел на альт и стал лучшим альтистом своего времени в Германии. За это он был Герману Шпитцу благодарен, и встретиться вновь в Гамбурге было для них обоих огромной радостью. У Шпитца теперь были амбиции дирижера. Это, однако, не вполне соответствовало желаниям симфонического оркестра, и Шпитц был весьма разозлен этим отказом. От злости он решил сотрудничать с Гербертом Хюбнером и оркестром радио. С первых же шагов медийный интерес был столь велик, что все Северо-западное немецкое радио буквально закрутилось вокруг этого проекта. Это одна часть истории. Другая заключается в том, что он, будучи заведующим музыкальным отделом и имея некоторую власть, дал жизнь определенному направлению развлекательной музыки, которое тогда имела огромный успех. Сегодня такого невозможно себе представить. Если посмотреть архив, обнаруживается, что по большому счету это был биг-бэнд, но с меньшим, чем обычно, количеством духовых и множеством струнных. Оркестр радиостанции и Радиооркестр танго под руководством Альфреда Хауса. Затем Герман Шпитц принял псевдоним и с тех пор звался Гарри Германом. Вернер Шмидт-Бёльке — один из лучших аранжировщиков того времени — делал для этого оркестра невероятные аранжировки. Звучало действительно фантастически.

Свинг?

⁷⁸ 3 мая 1945 года корабль «Кап Аркона», перевозивший евреев-узников концентрационных лагерей был потоплен английскими бомбардировщиками. Большинство находившихся на его борту погибло, в живых осталось 50 из 11000 человек.

Нет, нет, скорее испанский эвергрин и американский мюзикл. Но очень круто. Там было 80, 90 струнников. Это действительно звучало. В состав входили лучшие струнники радиостанции, в том числе и из симфонического оркестра, их подкрепляли студенты высшей школы. Все это доставляло огромное удовольствие. Каждые четырнадцать дней было две сессии, а затем следовало выучить две— три новые композиции. Духовых там было мало, как я уже сказал, но зато была колоссальная ритм, в ней играл басист из Радиооркестра танго, и был это Джеймс Ласт. Так мы познакомились и подружились.

Итак, я перехожу к своему первому опыту работы в кино: мы начали в мае 1948 года с одного фильма, который назывался «Привет, фрауляйн!» В главной роли была Марго Хильшер. Музыка к кинофильму написал ее спутник жизни — Фридрих Майер, блестящий композитор в этом жанре. «Привет, фрауляйн!» — это была история братания⁷⁹. То, в чем всегда обвиняли американцев: когда они увивались за симпатичной немецкой девушкой, то это и называлось *Hello Fraulein*. Это были те несколько слов, которые американцы могли выговорить по-немецки. Хотя тогда еще существовал запрет на братание, фильм получился по-настоящему веселый и заканчивался он хэппи-эндом. Музыка к нему исполнялась под управлением Гарри Германа. Звучало сказочно хорошо. Заглавная песня в одну ночь стала популярной. Мы сделали двадцать пять – тридцать дублей, прежде чем окончательно завязнуть, и я совершенно точно припоминаю, как говорю своему соседу — это был Юлиус Поль, виолончелист, солист танцевального оркестра, — уже ближе к двум часам ночи: «Я больше не могу. Скажи, что я в туалет. Я должен прилечь на четверть часа, у меня виолончель из рук выпадает». И тот дубль, на котором я не присутствовал, как раз и вышел.

Такая работа хорошо оплачивалась?

⁷⁹ Запрет на «братание» между американскими войсками и немецким населением в 1944–1945 годах ввел генерал Эйзенхауэр; к 1946 году запрет постепенно утратил свою силу.

О, да! Каждый час стоил двадцать или двадцать пять марок. Это было невероятно много для того времени. В конце мая 1948 года начались съемки, а фильм был готов 23 июня, через три дня после денежной реформы⁸⁰. Тогда D-марки вышли из обращения. Я получил на руки две тысячи этих марок. Вы себе можете такое представить? Что только мне было делать с такой суммой?! К сожалению, нельзя было поделаться ничего.

Впоследствии Вы принимали участие еще в двух фильмах, как актер. Сначала экранизации романа Томаса Манна «Доктор Фаустус». Там вы играли знаменитого учителя музыки Венделя Кретчмара...

Это было осенью 1981 года. Фильм снимался компанией *Franz Seitz Produktion*. Актерский состав был уже утвержден, а фильм был снят на две трети, недоставало только всех сцен с Кретчмаром, которого, собственно, должен был играть Петр Устинов. Он был истинным фанатом Томаса Манна и к тому же играл на рояле. Условием для исполнения этой роли было живое исполнение на фортепиано. Устинов, однако, находился в это время в Египте на съемках фильма по Агате Кристи, где в главной женской роли снималась Бэтти Дэвис, кинозвезда в возрасте; и вдруг она объявляет, что очень устала и не будет сниматься около четырнадцати дней. Посему Устинову пришлось там застрять и плачущим голосом объявить, что он вынужден отказаться.

А Вы знали Устинова?

Да, он в 1978 году в Берлине, при мне, ставил «Разбойников Ж. Оффенбаха, и отвел для меня одну замечательную роль: я выходил с виолончельным футляром с инициалами «J. O.» и в маске Оффенбаха играл виолончельное соло, — к великому удовольствию оркестра и публики. Отсюда и наше знакомство с Устиновым, от этой постановки мы получили массу удовольствия. Он, конечно, не знал, играю ли я на фортепиано. А Кретчмара представить себе

⁸⁰ 20 июня 1948 года в западных оккупационных зонах Германии в одностороннем порядке была введена немецкая марка, взамен рейхсмарки. Обесценившиеся рейхсмарки хлынули в советскую оккупационную зону, где они еще оставались платежным средством, что привело к мгновенному их обесцениванию и скачку инфляции.

виолончелистом невозможно. На это Марго Хильшер, о которой я уже говорил и которая играла одну из главных ролей, сказала: «Да, Пальма я очень хорошо знаю, с ним все сразу получится». Со временем ко мне это пришло, но тогда опыт работы перед камерой у меня отсутствовал. Тем не менее, сроки были уже установлены. Зайтц нанял замечательных гримеров, работавших у Феллини. Они сразу же занялись моей бородой, которая тогда была узковата, заявив: «Это невозможно! Вам это совсем не идет!» Ну ладно, они сразу все переделали, и с тех пор я ношу окладистую бороду.

А где проходили съемки?

Все снималось в Мюнхене. По утрам за мной заезжали в полседьмого, в восемь я уже был загримирован, одет и причесан, текст был уже у меня на руках. Его было очень много — весь текст Томаса Манна. Все это я должен был точно выучивать. Роман я знал, конечно, но кто так читает романы, чтобы произносить наизусть целые фрагменты текста? И так наступили первые дни съемок. Это было видение маленького Адриана [Леверкюна — В. Б.]: молодая цветущая прихожанка внезапно предстает ему ведьмой. Я должен был сидеть за органом. Между тем, Зайтц рассорился с Йоханнесом Шаафом и сам стал режиссировать. Зайтц сказал мне: «Вы должны также играть на органе!» — На что я ответил: «Еще и орган, ни разу в жизни на нем не играл». — «Ну пожалуйста, лишь пару аккордов и импровизацию по окончании службы». Я потратил полдня, прежде чем у меня получилось извлечь на этом органе несколько аккордов с педалью. Это была первая сцена с маленьким Адрианом в фильме. Дальше следовала та самая знаменитая сцена... В киносценарии Зайтц ловко придумал все восхищение сонатой Бетховена ор. 111 в ключевой сцене книги приписать маленькому Адриану⁸¹. Итак, мальчик играет на уроке фортепиано Легкую сонату Моцарта, и я говорю: «Да, да, из тебя выйдет толк...» «Из меня? — возражает мальчик. — Все здесь благодаря Моцарту, а не мне, в этом есть небольшая разница». Кретчмар отвечает:

⁸¹ Имеется в виду знаменитая лекция Венделя Кречмара о 32-й сонате Бетховена, помещенная в VIII главе романа Томаса Манна «Доктор Фаустус».

«Нет, нет, из тебя выйдет толк. Ибо ты любишь музыку. Но послушай: это будет твой мир». И он переходит к бетховенскому ор. 111. Он отстраняет маленького Адриана от фортепиано и начинает играть сонату — по меньшей мере, до трелей, где становится сложно. Дальше я не стал бы играть ни в каком случае, это превратилось бы в сплошное мучение. Но до этих пор я должен был сыграть, притом наизусть.

Сколько времени Вам понадобилось, чтобы все это выучить?

Целая неделя. В детстве я играл на фортепиано, но потом уже никогда не сиделся. Я уже рассказывал. Я уже рассказывал, что отец начинал обучать меня на фортепиано, пока я не дорос до виолончели. Далее Кретчмар излагает свои анализы обоим юношам, Цайтблому и Леверкюну, и от восхищения начинает заикаться. И это Зайтц очень хорошо представил. Вспоминаю еще, что Рене Коло мне сказал: «Знаешь, это самое сложное, заикаться художественно». Этому мне пришлось научиться. Однажды вышло так, что я все выполнил очень здорово, но в запале держал свою шляпу десятью сантиметрами выше положенного, отчего Адриана не было видно ... И опять вся сцена пошла в корзину. Так я и узнал, насколько утомителен процесс съемки. И почему съемка тянется иногда бесконечно и обходится так дорого. Но заикание для меня оказалось самым сложным...

Позднее Вы участвовали в съемках тринадцатисерийного фильма-романа «Вторая родина» Эдгара Райтца...

С этим фильмом получилось так: в один прекрасный день в начале девяностых, уже много времени спустя после «Фаустуса», Райтц позвонил мне. Фаустуса он, кстати, видел и знал, что я охотно взялся за свою роль и неплохо с ней справился. Он сообщил, что снимает продолжение своей картины «Вторая родина», которая имела большой успех. На этот раз речь пойдет об одной виолончелистке, роль которой исполняла Салома Каммер: не угодно ли мне исполнить роль ее учителя на одном коротком и одном очень длительном занятиях. «Да, — ответил я. — с превеликим удовольствием! Здесь меня не

придется ничего изображать, как это было с ролью Кретчмара, — с ролью виолончельного учителя у меня проблем не будет». Но я должен задать вам один очень важный вопрос: «У нас еще есть актриса, исполнительница роли виолончелистки. Мне надо знать: что бы Вы хотели услышать на этих виолончельных уроках? Нет ничего глупее, чем когда кто-то скребет на виолончели нечто совершенно бессмысленное, а под это пускается фонограмма и нарезка кадров: тут ее голова, тут учитель, или еще что. Я могу найти что-нибудь, что можно хорошо изобразить, например, начало Сонаты Брамса *em moll*. Здесь не надо много перебирать пальцами, зато можно красиво поводить смычком. Вы, наверняка, ждете от меня что-то из Новой музыки. Лучшее всего подходит, я полагаю, опус 11 Веберна. Первую пьесу, с ее одиночными тонами, было бы несложно изобразить. Это она очень быстро освоит». — «Да, да, — ответил он. — Это кажется мне удачным; таким образом, у нас есть две пьесы, над которыми вы сможете работать на этих занятиях». Потом была назначена встреча, в Швабинге, в одном итальянском ресторане. Пришла молодая, весьма изысканная дама — это и была Салома Каммер — и сказала, что Райтц задержался в студии, занимается монтажом, а мы, тем временем, можем все обсудить. Мы сделали заказ, потом начали наш разговор, и я совершенно отчетливо заметил, что моя собеседница немного раздражена. Наконец, она сказала: «Знаете, господин Пальм, мне очень жаль Вам об этом говорить, но Вы забыли: я вообще-то виолончелистка и даже принимала участие в вашем мастер-классе». Тут-то я и прокололся. «Черт подери, тогда нам пора бы прекратить всю эту глупую болтовню». — «Я могу сыграть все, что Вы пожелаете», — ответила она.

На каких же произведениях Вы тогда остановились?

Мы выбрали Брамса сонату F-dur, — ее она играла с огромным воодушевлением. Я вспомнил, что мы также немного занимались вариациями Мартину на тему Россини, действительно виртуозным произведением. У этой девушки все замечательно получалось. Она была настолько хорошей виолончелист-

кой, что мне было мучительно неловко, — я совсем ее забыл и не узнал при встрече.

В чем состояла Ваша роль?

Это мне рассказал Райтц при нашей следующей встрече. По сюжету некто хлопотал вокруг этой молодой дамы, не столько как меценат, сколько как мужчина. И я должен был выступать своего рода посредником во всем этом. Она никак не реагировала. Райтц объяснил мне: «Это не так просто. Но должно возникнуть впечатление, что у Вас все получится. Вы должны давать понять, что сами интересуетесь Саломой как мужчина, хоть и говорите от лица другого». — «А, — сказал я. — Пожалуй, мне надо потренироваться, давать что-то понять и при этом говорить от лица другого — это и правда тонко. Ладно, закрутим нечто в этом роде». Это было отснято. Я вспоминаю комнату Мюнхенской ВМШ, в которой происходили съемки. Она играла феноменально. Удовольствие было огромным, а я запинался в своем тексте. У Райтца не было выписанного сценария. Мои тексты были полностью предоставлены мне, только содержание их должно было соответствовать направлению, в котором развивается действие.

Вы импровизировали свой текст?

Так и есть. Я знал, о чем шла речь и как это должно быть выражено.

И Вы на ходу придумывали, что говорить?

Да. Я знал, о чем идет речь, что я должен делать, что от меня ожидается, — из этого я и исходил. Райтц был мной очень доволен и говорил: «То, что надо». — «Не выгляжу ли я глупо, так, будто навязываюсь?» — «Нет, вы это действительно хорошо сделали». Я настаивал: «Это было неумело». — «Этого я и хотел». — «Ах, — отвечал я ему, — как мило, что вы мне об этом сказали». В любом случае, успех был огромным, и очень много людей посмотрели фильм и были им восхищены.

В этой истории еще был композитор...

Да, композитор с Таунуса, который потом должен всё забросить, — очень трагические события. Он пишет виолончельный концерт специально для нее, для выпускного экзамена в высшей школе. На самом деле, это произведение вышло из-под пера Никоса Мамангакиса — моего давнего друга по Дармштадту! Он написал этот концерт, и концерт был чертовски сложным. Ко мне пришли Мамангакис, Салома и Эдгар Райтц и спросили, возможно ли, чтобы я прошел этот концерт с Саломой. Я согласился, и Салома приблизительно четыре или пять дней оставалась с нами, чтобы выучить концерт. Потом она исполнила его вживую! Сложнейший концерт! Никогда я еще такого не встречал, чтобы актриса, исполнительница главной роли, играя виолончелистку, действительно владела инструментом, да еще была бы и хорошей актрисой. Не перестаешь узнавать что-то новое...

Музыка, особенно современная, играла важную роль в этом фильме. Было в нем для Вас нечто специфически музыкальное, музыкально-авангардное?

По меньшей мере, некий студенческий авангард. Вы наверняка помните сцену, где студенты импровизируют, используя в качестве ударных инструментов батареи и все такое прочее. Она меня переносит в Дармштадт, его первые годы. Где тогда импровизировали просто из радости от новых звучаний. То же самое я обнаружил у этой группы молодых студентов, которые, конечно, изучали не музыку, а были молодыми актерами. Но как они это делали — это было великолепно!

Возвратимся к Новой музыке, ибо Вы снимались в собственно музыкальных фильмах. Наиболее известный из них, пожалуй, фильм на музыку Capriccio Пендерецкого.

Да, он так и называется: «Каприччио». Продюсером был Хильмар Шатц, а постановщиком — швейцарец Курт Гфеллер. Производство Юго-Западного радио (1972), фильм снимался в курзале Баден-Бадене. Фильм длительностью тридцать минут, и в нем нет места ни единому слову. Я выхожу с древним виолончельным футляром, эдаким детским гробиком, и шляпой с широкими

полями, которую я одолжил у Синополи. Еще один актер — сторож автостоянки пенсионного возраста. Он едет на службу на велосипеде и расставляет стулья в ряд, словно солдат в шеренгу, но из публики на моем концерте присутствует только пожилая дама. Я достаю свой инструмент, на руках у меня — перчатки с обрезанными пальцами, ибо была зимняя стужа. Из-за освещения мы должны были начинать по утрам в шесть часов, пока не взойдет солнце. Была одна проблема, что каприччио настолько сложное, что его невозможно синхронизировать.

Вы должны были играть вживую.

Да, режиссер использовал все доступные возможности синхронизации, которых, правда, было мало. Я распаковываю инструмент, ставлю футляр рядом и играю, без всякого объявления. В конце сторож возвращается домой, а я — на старый вокзал Баден-Бадена, прекрасное здание стиля модерн, его уже не существует. Там я захожу в туалет и подхожу к писсуару. Режиссер спрашивал: «Что напевает человек, когда он стоит здесь и пускает струю?» И тогда я спел «Лебедя». Это единственные звуки в фильме, помимо «Каприччио», — «Лебедь» из «Карнавала животных», которого я напел с грехом пополам. Затем я выхожу, беру свою одежду и исчезаю в прекрасном проходе этого вокзала.

VI

Искусство балансировать: культурная политика и прочее

Вы сочетали совершенно разные способности и интересы: исполнитель, педагог, и человек, расположенный к деятельности в области культурной политики...

Да, совершенно верно, последнее — постольку поскольку... Но это развивалось постепенно.

В Берлинский период, когда Вы занимали пост художественного руководителя оркестра?

Теперь уже такой должности нет, она в прошлом, что, возможно, и к лучшему. Но с другой стороны, в Берлине она была почитаема, в том числе руководством театра, не говоря уже об оркестре.

С другой стороны, было время, когда Вы вступали в конфронтацию с политиками, которые, как правило, думают только о ближайших перспективах.

Верно. Конечно, это зависит от того, с кем имеешь дело. Меня пригласил сенатор Вернер Штайн, который курировал культуру, — это был настоящий деятель искусства, мало заботившийся о бюрократической составляющей. Затем следует упомянуть Герольда Лёффлера, он был выдающийся человек, но был из тех, кто стремится все делать сам. Конфронтация был с Дитером Зауберцвейгом — вот уж с кем невозможно иметь дело. С ним-то мне и пришлось лично схлестнуться, в том числе и публично, но это был дохлый номер. Тогда я сам разорвал свой контракт. Но для меня это характерно: не могу держать язык за зубами. Не стану поддаваться, когда знаю, что прав.

В 1978 году Вы заняли должность вице-президента в Немецком музыкальном совете, будучи одним из немногих художников среди функционеров.

Так захотел Рихард Якоби.

Что Вас воодушевляло?

В некоторой степени, обладание властью, должен в этом признаться. Я охотно занимал такие посты, которые давали власть, если не причинял при этом никому вреда. Я никому никогда не вредил. Но пользовался властью охотно.

Хотели иметь влияние?

Да, к этому я стремился.

Был ли в то время в Музыкальном совете некий отрицательный персонаж?

О, да! Но я особенно не обращал на них внимание. Единственный, кто осознавал это на сто процентов, был Якоби, он был феноменален. Они устроили эдакий междусобойчик, который, надо сказать, не имел отношения к концертам Музыкального совета — это было хорошее дело, которым занимался Клаус Бернбахеру. С Бернбахером было нелегко — это я могу сказать спокойно, будучи его другом. Он легко впадал в бешенство. Но у него были отличные идеи, в этом ему надо отдать должное. Концерты Немецкого музыкального совета были отличной идеей. Я состоял в комиссии, которая должна была всё время что-то подсчитывать или одобрять. Например, к нам приходили молодые исполнители, желающие сыграть с большим оркестром, ибо мы могли дать стипендию. Феноменально.

Помимо Музыкального совета, у Вас было еще множество общественных должностей, к примеру, в Союзе музыкантов.

Да, этим я занимался в течение пятнадцати лет, с 1978 до 1995 годы — действительно длительное время. Это было некоей данью памяти моему отцу, который, будучи оркестрантом, состоял в Союзе музыкантов. Я видел себя, прежде всего, как музыканта и как представителя музыкантов. Что мне, кажется, и удавалось. Не в последнюю очередь благодаря деятельной поддержке Клауса Обермайера. Например, благодаря нашим совместным усилиям увидел свет целый архив рукописей.

Тогда же подошло время вступить в Международное общество Новой музыки.

Да, это было в 1982 году. Я как раз вступил в дискуссию по поводу устава. Уставы — то самое, что было мне как члену различных общественных объединений всегда так ненавистно. Тогда как раз нужно было создать новый устав. Я умирал со скуки.

Как Вы стали президентом?

Вскоре после того, как я оставил пост в Берлине, мне позвонил Кристоф Биттер, руководитель музыкального отдела на Юго-Западном радио. Тогда он был секретарем немецкого отделения общества Новой музыки. Ежегодный международный фестиваль Новой музыки проводился в тот год в Брюсселе. Там же должны были происходить и выборы нового президента. Кристоф тогда спросил меня, готов ли я выставить свою кандидатуру на выборах. Я ответил: «Вы знаете, что Штробель⁸² был для меня во всех отношениях образцом, и быть его преемником — это просто невысказано. Кроме того, это невозможно, поскольку обычно избирается композитор. С момента основания в 1923 году⁸³, за исключением Штробеля, президентом общества всегда выбирали композитора. Но Биттер оставался неумолим: «Несмотря ни на что, мы хотим, чтобы ты взялся за это дело». В итоге я согласился. Выборы, на которых я не смог присутствовать, происходили на следующее утро. Около часа мне позвонили: я победил на выборах, получив более двух третей голосов, и, таким образом, в течение шести лет занимал пост президента. Будучи исполнителем. Мы должны были завоевывать новые страны. Например, Мексику.

Было ли что-то из ряда вон выходящее во время Вашего правления?

Восхищение вызывала уже сама организация общества Новой музыки, которая была прямо-таки образцовой. Взять, например, церемонию провозглашения почетных членов: надо было подобающим образом их прославить и сохранить о них память. Потом создание программ, с участием национальных и международных жюри. Волнующее было время. Много радостных впечатлений. Это длилось два раза по три года, больше уже нельзя переизбираться.

И Ваша основная деятельность концентрировалась вокруг международного фестиваля Новой музыки (ежегодный фестиваль Всемирные дни музыки World music days)?

⁸² Генрих Штробель занимал пост президента Международного общества Новой музыки в 1956–1969 годах; Зигфрид Пальм — в 1982–1988 годах. Таким образом, Штробель не был непосредственным предшественником Пальма, хотя и пользовался у последнего несомненным авторитетом.

⁸³ Здесь у Пальма небольшая неточность. На самом деле, Международное общество Новой музыки было основано годом раньше, в 1922 году на музыкальном фестивале в Зальцбурге.

Нет, вовсе нет. Программа фестиваля концентрировалась вокруг страны-устроительницы. Президент и его помощники имели к этому мало отношения. Программа фестиваля не была моей заботой или обязанностью, да я к этому и не стремился. Мне тут вообще было нечего делать. А они были очень довольны, что я музыкант-исполнитель, а не композитор. Последний такой фестиваль общества Новой музыки был на моей памяти в Германии — в Бонне, Кёльне и Франкфурте в 1987 году.

Был ли в программе этого фестиваля особый акцент?

Нет, ничего такого не было. Я играл концерт Лигети с Марио Венцаго в качестве дирижера. Это было последнее мероприятие, которое я проводил как президент общества. И тут ко мне подходит Андреас Мелих-Цебхойзер и говорит: «Шесть лет ты возглавлял международное общество. Не хочешь ли теперь принять правление Немецкой национальной секций общества Новой музыки?». И я согласился. Я всегда чувствовал большое воодушевление, когда мне предстояло возложить на себя ответственность. Я сразу же сказал «да».

В это время происходило воссоединение Германии, и в том числе, западно-немецкой и восточнонемецкой секций⁸⁴.

Да, это было единственное объединение, с которым вообще не было проблем! Фридриху Гольдману досталось то, с чем я блестяще справился. Тогда политики думали: если в музыке все так ладится, то и у нас, возможно, выйдет не хуже.

Еще одно направления Вашей деятельности — членство в жюри конкурса мюнхенского отделения ARD в Клагенфурте⁸⁵ ...

⁸⁴ Немецкая секция IGNM (ISCM), основанная в 1922 году, была запрещена нацистами (1933); в 1948 году она возобновила свою деятельность. Зигфрид Пальм занимал пост президента в 1988–1991 годах, будучи приемником К. Штамера (занимал пост президента с 1982 по 1987 годы).

⁸⁵ Конкурс ARD проводится каждую осень в Мюнхене с 1952 года, его уникальность состоит в том, что каждый год избирается новый набор специальностей (к которым может относиться вокал, инструментальное исполнительство, камерная музыка). Первоначально конкурс зародился на базе радио Франкфурта с целью собрать для общения талантливых детей со всего мира; оказать поддержку лауреатам — молодым талантам (с 1947 года).

В Клагенфурте был конкурс композиторов. Там я был председателем жюри. Этот конкурс всегда был очень актуальным.

Можно ли отметить, наблюдая за молодыми музыкантами, некую тенденцию?

О, да. Что касается виолончели, класс Давида Герингаса в Любеке со временем становился все более интересным и значительным, выпуская одного лауреата за другим. Во время моей преподавательской деятельности в Кёльне там была эдакая «кузница виолончельных кадров», все были лауреатами. А потом настал черед Любека. Герингас — фантастический педагог.

Создается впечатление, что выросли не только технические возможности, но и понимание музыки и его реализация на практике...

Верно, лучше не скажешь. Взять, к примеру, такой город, как Хаген, в котором 15 лет назад я исполнял *Pas de trios* Циммермана под руководством Михаэля Халаша, несомненно, хорошего дирижера. Но десятью годами ранее оркестр не мог и четырех тактов этого произведения сыграть.

Музыкальная педагогика в ФРГ в 50-е и 60-е годы очень окрепла в профессиональном отношении. Музыкальные школы, конкурсы «Jugend musiziert»...

«Jugend musiziert» — одна из лучших идей в немецкой музыке за все время. Посмотрите, что из этого вышло! Например: Из «Jugend musiziert» возникла Молодежная немецкая филармония, или, незадолго до этого, Объединенный молодежный оркестр⁸⁶.

Участники этого оркестра потом искали продолжения...

Да, и это было очень благоразумно. Таким образом, на основе Объединенного студенческого оркестра образовалась Молодежная немецкая филармония. И этому оркестру завидовал весь мир.

⁸⁶ Немецкий национальный молодежный оркестр (*Bundesjugendorchest*) — симфонический оркестр для музыкантов от 14 до 19 лет. Основан в 1969 году Ф. Вангенхаймом и П. Кохом под эгидой Немецкого музыкального совета с целью поддержки юных музыкантов, участников конкурса «Молодые таланты».

Вы также состояли в Президиуме Академии ансамбля во Франкфурте, в которую входили ансамбль «Модерн» и Молодежная филармония. Основной задачей являлось обеспечение должного финансирования и поиск необходимых денежных сумм...

Справиться с этой задачей не всегда было просто. Но эта коллегия, состоящая из двенадцати или тринадцати человек (которые и являлись Президиумом), была поистине выдающейся. Работать с ними была большой радостью. Эльмар Вайнгартен прекрасно знал свое дело. А его предшественник Карстен Витт был великолепен, он так и искрил идеями. Ансамбль Модерн я поддерживал с самого начала их существования. Свое название он получил в Донауэшингене.

В чем Вы видели свою роль в Донауэшингене?

Там я играл очень важную роль. Мое имя тогда было у всех на устах. Дело дошло до того, что мне предлагали каждые два года ставить там премьеры. Что я охотно и делал, но впоследствии получилось так, что мой интерес к Донауэшингену⁸⁷ угас. Каждый раз меня приглашали к князю⁸⁸. Но по каким-то причинам я два раза подряд отказался. Предыдущий глава княжеского дома тогда умер, а с его сыном у меня не было плохих отношений, впрочем, как и хороших. Эти приглашения не доставляли мне большой радости — в том числе, и потому, что проживание в замке было не слишком комфортным.

Но там всегда есть бесплатное пиво.

Да, верно. И эти превосходные буфеты, — это замечательно.

Князь щедро поддерживал Новую музыку.

Более чем!

⁸⁷ В 1950–1970 годах общее руководство Дней Новой музыки в Донауэшингене осуществлял Генрих Штробель (глава Юго-Западного радио Германии), программа тяготела к крупным оркестровым сочинениям; после ухода Штробеля новое руководство убрало из названия указание на сосредоточенность на современной музыке (Дни музыки в Донауэшингене).

⁸⁸ С момента основания фестиваля Хайнрихом Буркардом в 1921 году и по сей день он проходит под патронажем представителей княжеской фамилии Эгонов; в 1921 году патроном являлся Макс Эгон II.

Это несколько напоминает феодальные времена, когда композиторы зависели от князей...

Можно с уверенностью сказать: князь чувствовал себя немного Эстерхази.

И молодые, критически настроенные композиторы буквально ели из его рук!

Все как один! В самом деле, прямо из рук вырывали. Так в жизни и бывает. Одно дело критика, а принимать благодарения — тут композиторы всегда в первых рядах.

Вы сказали, что Ваш интерес угас. Возможно, это связано с новой направленностью, которую получил фестиваль?

Нет, с Кёлером у нас не было согласия. С Хойслером же было всё в порядке⁸⁹. Произошла тогда со мной одна замечательная история. Пьеса Роберта Виттингера, которую я исполнял, называлась «*Irreversibilitazione*». Штробель такого вынести не мог. Всякий раз, когда дело касалось этого произведения, он кричал: «Хойслер!» Приходил Хойслер: «Что случилось, шеф?» — «Как называется эта жуть?» — «*Irreversibilitazione*» — «Спасибо, свободен». Это забываемо. И так было каждый раз!

Келер хотел установить новые порядки. Было ли это эстетическим конфликтом?

Очевидно, что Келера не устраивал тот культ личности, который до некоторой степени имел место вокруг меня. Он возник при Штробеле, который тепло ко мне относился и постоянно приглашал; при Хойслере всё так и оставалось. При Келере все стало совсем по-другому.

Вы почувствовали, что Вас пытаются осадить?

Меня действительно осадили. Но я этого не почувствовал, ибо и так был очень занят. Не очень-то я этого и заметил. Донауэшинген был, бесспорно, очень важным периодом.

⁸⁹ Художественное руководство фестивалем принадлежало Йозефу Хойслеру (в 1975–1981 годах), Кристофу Биттеру (в 1981–1992 годах), а с 1992 года — Армину Келеру.

Если рассматривать виолончель как инструмент, получивший в авангардной музыке большое значение благодаря Вам, можно прийти к выводу — и Вы сами об этом однажды сказали, — что в последние 10–15 лет альт до некоторой степени вернулся на свое место.

Это мое мнение. Возможно, сегодня это еще не так, а через 10–15 лет альт станет номером один. Но инструментом авангарда по-прежнему является виолончель. Отчасти в этом есть и моя заслуга. Забавно, что на альте играют одни дамы: Табеа Циммерман, Ким Кашкашьян, Нобуко Имаи, Ривка Гола-ни...

Есть такое ощущение, что виолончель возвращается к традиционному репертуару.

Да, именно так. Знаменитые виолончелисты сидят на одном и том же «золотом репертуаре». Невыносимо. Они не играют ничего нового. Только Йо-Йо Ма проявляет интерес к чему-то новому. А для меня самым лучшим виолончелистом является Генрих Шифф — он по-прежнему невероятен. Новая музыка его мало интересует, но по мне он хорош. И он меня обожает.

Вы знаете книгу Вольфа Вондрачек о виолончели Страдивари «Мара», на которой играет Генрих Шифф?

Да, эта книжица меня очень порадовала. Вондрачек очень хороший автор, и на сей раз он постарался. Я знаю владельца этой виолончели, с которым случился несчастный случай в Рио де ла Плата, это Амедео Больдовино, — любимый ученик Майнарди. Виолончель, правда, осталась цела, только перестала звучать. Вондрачек очень хорошо описывает в своей книге, как мастер приложил все силы, чтобы возродить ее к звучанию. И это ему удалось. В прежние времена это было бы ужасно.

Когда попадаешь к Вам домой, то сразу, стоит только осмотреться, возникает вопрос о Ваших литературных предпочтениях.

Здесь собрано 6000 томов.

И у Вас было время, между прочим, их прочесть?

Нет, я их себе просто так приобрел. Вообще, я невероятно много читаю. И мое восхищение Томасом Манном и Теодором Фонтане только возрастает. Мне кажется, что Фонтане вывел немецкий роман на мировую арену.

А современники в области литературы, как Вы их находите?

Я большой поклонник Зигфрида Ленца. Дружу с Мартином Вальзером. Позднее я открыл для себя Роберта Вальзера, благодаря друзьям из Швейцарии. Но это не современник. Кого я совсем не переношу, так это Грасс. Он меня бесит! Отвратительный автор, пишущий на убогом немецком! Его последняя книга⁹⁰ вообще никуда не годится, жуть! Грассом меня можно травить. Но не Ленцем. Я был крайне возмущен, что Нобелевская премия, когда она по политическим мотивам должна была достаться Германии, не была вручена Ленцу. Уж он-то ее заслужил. А Вальзер слишком молод.

А есть ли у Вас любимый книжный магазинчик?

Да, у моего книготорговца самый богатый выбор антиквариата в Северном Рейне-Вестфалии.

Он явно не предлагает Вам современной литературы.

Нет, напротив. Мы с ним встречаемся каждую неделю и обсуждаем, какие новинки и что стоит прочесть. Однажды мы обедали в его гостиной — у него там целая гора книг. И все — номер один, потрясающе!

Существует ли связь между музыкой и литературой?

Конечно же! Читая Томаса Манна, я, на самом деле, всегда думаю о музыке, как бы это странно ни звучало. Так же, как я всегда думаю об опере, когда слушаю произведение Моцарта. Язык у Манна для меня музыкален. Как и у некоторых других. У Фонтане меня всегда восхищает, как он обходится с женщинами. У него нет ни одного романа, где решающая роль не принадле-

⁹⁰ Возможно, Пальм имеет в виду роман 2002 года «Траектория Краба» (предыдущий роман — «Мое столетие» (1999)).

жала бы женщине. Единственное исключение — «Штехлин». По-моему, нет ничего прекраснее высказывания Фонтане; когда его спросили, что же случилось в «Штехлине», он ответил: «Ничего особенного. Старик умер, а молодая пара женилась». — Это величайший роман во всей мировой литературе. У него укладывается всё в одном предложении! Это меня восхищает.

А поэзия?

Ну, Улла Хан: ее «Сто стихотворений» я перечитываю каждый вечер. Громко читать стихи — это всегда невероятное удовольствие.

А форма для Вас не слишком мала?

Да, верно. Форма для меня мала.

Тема, которой Вы с большой радостью посвящаете себя в последние годы и ради которой Вы посещаете городскую библиотеку, — римские императоры. Чем привлекает Вас эта тема?

Я бы с удовольствием изучал историю. К прошлому у меня огромный интерес. И, как бы это ни было смешно, он сосредоточился на эпохе римских императоров.

Но что именно заинтересовало Вас в римских императорах — может быть, что-то вроде воли к творчеству и власти?

Возьмем, к примеру, Нерона. Он был художник. Совершенно сумасшедший, но и сегодня подобных примеров множество. Они, правда, не управляют миром, и слава Богу! Но художником он был несомненно. Когда задумываешься о мудрости Адриана и Марка Аврелия, или о том, каким безумцем был Калигула... Самое печальное, что он был из Кёльна. Калигула, «Сапожок», родился в Кёльне. И Клавдий узнал о своем назначении цезарем также в Кёльне. Там он служил офицером гарнизона! Эти римские истории, особенно про римских императоров, меня жутко восхищают. И власть! А Власть — это то, чем человек может пользоваться. Всё начинается с виолончельного класса. Молодые люди подвержены там огромному влиянию, их можно буквально

поставить на колени и сказать: а ну-ка делай так! Возможно, что благодаря руководящим должностям в Кёльне я захотел взять на себя руководство Берлинской оперой — не только из творческих интересов, но и потому, что эта перспектива открывала мне возможность приобрести еще большую власть. Еще яснее видится мне это в литературе о римских императорах, об их личностях, о том, как они обращались с властью. Часто они могли делать то, что им вздумается.

В заключение нашего разговора, окинув взглядом все важнейшие пункты, на которых мы останавливались, не отметили бы Вы что-то самое важное?

Вся моя жизнь связана с виолончелью и Новой музыкой. Не то, чтобы я не играл своих бетховенских вечеров с Алоизом Контарским и прочими. Но возьмусь утверждать: то, что создавалось для меня в Новой музыке, будет жить. Даже если потом это вряд ли кто-то будет играть. Почему, не знаю. Они просто слабаки! Я получаю письма — не каждую неделю, но раз или два в месяц: что делать с *Nomos Alpha*? Как мне удалось это сыграть? — Я отвечаю: заниматься! Так я и делал. Мне тоже никто не помогал.

Центром Вашей жизни была Новая музыка.

Им она является и по сей день. Я не понимаю кое-что из того, что сегодня считается Новой музыкой. Допускаю, что это вопрос возраста. Но для меня главное — способность композитора к творчеству. Мое преклонение перед композиторами бесконечно. Не столь велико — перед инструменталистами, поскольку я являюсь одним из них. Композиторов же я просто не способен оценить так высоко, как они того заслуживают.

Вы неизменно подчеркивали, что всегда ощущали себя музыкантом. Что для Вас означает быть музыкантом и заниматься музыкой?

Музыка преображает человека — это всем, слава богу, известно. Я сам себя всю жизнь преобразую. И сегодня в литературе — и не только в классической и романтической литературе, но также и в Новой музыке — есть такие

страницы, которые, признаться, доводят меня до слез. Мурашки по телу пробегают.

Вас захватывает эмоциональная сторона музыки?

Да, так и есть. Но музыка с самого детства восхищала меня по многим причинам. К примеру, спортивный аспект: быть быстрее остальных. Не обязательно играть быстрее всех, но когда тебе удается то, что другие до сих пор считали неисполнимым, — это все равно что быть быстрее других, вскарабкаться выше или прыгнуть дальше. Это меня всегда воодушевляло. И это тоже связано с властью. Обладать этой властью и демонстрировать ее другим: только так вы можете чего-то достичь. Есть такие моменты, как удары литавр на третью, а не первую четверть в увертюре к «Лоэнгрину», — это действительно впечатляет. Понимание того, что каждый звук находится на своем месте, всякий раз восхищает меня заново. Или возьмем Моцарта, его оперу «Так поступают все женщины»: *Wellen-Terzett*⁹¹, или заключительный квинтет просто сводят меня с ума, я не могу этого вынести. Слезы наворачиваются на глаза. Это не просто трогает, это потрясение, душевное потрясение, которое я каждый раз испытываю. Стоит только подумать об этом. И в своем занятии Новой музыкой моей главной целью было сделать так, чтобы человек прислушался, последовал за мной и, наконец, воскликнул: господи, это не так уж и плохо, это увлекает! Тогда я победил.

⁹¹ Имеется в виду терцет № 10 Фьордилиджи, Дорабеллы и Альфонсо *Soave sia il vento*, звучащий после того, как молодые люди якобы отправляются на войну.

Приложение 2

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ

Capriccio für Siegfried Palm

4 V 1968, Bremen
Siegfried Palm (violoncello solo)

ca 5'

	СОКРАЩЕНИЯ И ОБОЗНАЧЕНИЯ	ABBREVIATIONS AND SYMBOLS	ABKÜRZUNGEN UND SYMBOLE
	очень быстрое тремоло	very rapid tremolo	sehr schnelles Tremolo
	игра между подставкой и подгрифником (I, II)	play between bridge and tailpiece (1, 2 strings)	zwischen Steg und Saiten- halter spielen (1, 2 Saiten)
	быстрое арпеджиато между подгрифником и подставкой	a rapid arpeggio on four strings between bridge and tailpiece	schnelles Arpeggio zwi- schen Steg und Saiten- halter über vier Saiten
	сильное короткое движение смычком по подставке	strong, short bow stroke on the bridge	kräftiger, kurzer Strich auf dem Steg
	играть смычком по подгрифнику	play on the tailpiece	auf dem Saitenhalter spielen
	играть у колодки, сильно нажи- мая на смычок, чтобы появился неприятный скрежет	play at the nut strongly pressing the string with the bow so as to produce an ugly jarring-sound	am Frosch mit starkem Bogendruck spielen, so daß ein häßliches Knirschen entsteht
	ударяя концом пальца в деку инструмента	strike the belly of the in- strument with the finger-tip	mit der Fingerspitze auf die Decke des Instrumentes klopfen
	самый высокий звук, возможный на данной струне	highest note possible on the indicated string	höchstmöglicher Ton auf einer Saite (Saite ist vor- geschrieben)
	ударять открытой ладонью о гриф	strike the finger board with the palm of the hand	mit flacher Hand auf das Griffbrett schlagen
	ударять пальцем по подставке	strike the bridge with the finger	mit dem Finger auf den Steg klopfen
	повторение звука или двойной ноты	repetition of a note or double-stop	Wiederholung desselben Tones oder Doppelgriffes
	повторение группы звуков	repetition of a group of notes	Wiederholung desselben Gruppe
	molto vibrato	molto vibrato	molto vibrato
	cresc. e accel.	cresc. e accel.	cresc. e accel.
l. batt.	legno battuto	legno battuto	legno battuto
s. p.	sul ponticello	sul ponticello	sul ponticello

Okladkę projektował Janusz Bruchalski

Polakie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, ul. Krakowskiego 11a. Printed in Poland.

Wyd. I - 1.200 egz., I,5 ark. wyd., 0,5 ark. druk.

Format ark. III kl. 90 s. N°1.

Fotokład: Prac. Poligr. PWM, Kraków, ul. Krakowskiego 11a.

Podpisano do druku 9 VI 1973. Druk skończono VIII 1973.

Kraś. Zakł. Graf., Zakład Nr 5, Kraków, ul. Karłowicza 16.

Zam. nr 299. O-19-1233. Cena 9'2

Capriccio per Siegfried Palm

KRZYSZTOF PENDERECKI (1968)

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a double bass staff with a 'senza arco' instruction and a 'sim.' marking. The second system begins with 'arco' and 'f(p)', followed by a 'sul C' instruction and a series of notes with fingerings (1, 3, 4, 3, 3, 3, 2). The third system includes '(PPP)', 'ritard.', 'ff', 'pp', and 'sim.' markings, with notes marked 'pizz.' and 'ricorhet'. The fourth system features '1. batt.', 'ricorhet', and 'AD DG D' markings. The fifth system has 'sim.', 'V', and '3' markings. The sixth system includes 'alla corda', 'V', and 'II' markings. The seventh system has 'leggero e vivacissimo', 'ricorhet', 'pizz.', '1. batt.', '*** sempre 1. batt.', and 'sim.' markings. The eighth system includes 'alla corda', 'au talon', '4 2', '3', '4', '2', '3', '3', and '1' markings, along with 'ff' and 'p' dynamic markings.

- grać poduszkami palców lewej ręki, podano wysokości przybliżone
play with the finger-tips of the left hand, the pitches indicated approximately
mit den Fingerkuppen der linken Hand die approximativ angezeigten Tonhöhen spielen
играть подушечками пальцев левой руки; высота обозначена приблизительно
- ** między podstawkiem a strunnikiem różne wysokości
between bridge and tailpiece, different pitches
zwischen Steg und Saitenhalter, verschiedene Tonhöhen
между подставкой и подгрифником, различные тоны
- *** różne struny
different strings
verschiedene Saiten
разные струны

© 1969 by PWM Edition, Kraków, Poland, for: Albania, Bulgaria, Chinese People's Republic, Cuba, Czechoslovakia, German Democratic Republic, Hungary, North Korea, North Viet-Nam, Poland, Rumania, Union of Soviet Socialist Republics, Yugoslavia.
© 1969 by Schott's Söhne, Mainz, FRG, for the rest of the world.

The musical score consists of several systems of staves. The top system is a bass clef staff with a treble clef staff above it. The bass clef staff contains a complex melodic line with many accidentals and fingering numbers (1-4). Above the staff are various performance markings: 'arco', 'pizz.', 'V', '3', '2 3', '3 3', '1', '3 4 4', '2', '0 1', '2 4', '2', '2', 'V', '4', '1', 'NV', 'NV'. The treble clef staff contains a simpler melodic line with some accidentals and fingering numbers. Below the bass clef staff are dynamic markings 'p' and 'ff'. The second system continues the bass clef staff with similar complexity, including markings like 'V', '4 V 2', '1 4', '1 4', and 'pizz. secco'. A note is marked with an asterisk (*). The third system shows a guitar-specific notation with a treble clef staff and a bass clef staff below it. The treble clef staff has a series of notes with a 'pizz. arco' marking. The bass clef staff has a series of notes with a 'pizz.' marking. The fourth system is a treble clef staff with a bass clef staff below it. The treble clef staff has a series of notes with a 'meno mosso rubato' marking. The bass clef staff has a series of notes with a 'mp' marking. The fifth system is a bass clef staff with a treble clef staff above it. The bass clef staff has a series of notes with a 'ff' marking. The treble clef staff has a series of notes with a 'un po' comico' marking. The sixth system is a bass clef staff with a treble clef staff above it. The bass clef staff has a series of notes with a 'ff' marking. The treble clef staff has a series of notes with a 'pizz. rubato' marking. The seventh system is a bass clef staff with a treble clef staff above it. The bass clef staff has a series of notes with a 'pizz.' marking. The treble clef staff has a series of notes with a 'sempre pizz.' marking. The eighth system is a bass clef staff with a treble clef staff above it. The bass clef staff has a series of notes with a 'meno mosso sempre pizz.' marking. The treble clef staff has a series of notes with a 'p' marking.

* wysokość nieokreślona
 indefinite pitch
 unbestimmte Tonhöhe

3

The musical score consists of several systems of notation. The first system shows a melodic line with dynamics *sf*, *p*, and *pp*, and includes a *rit.* marking. The second system features *pizz. arco* and *pp* markings, with a *Vivace s.p. alla corda* section. The third system includes *sim.* and *pp* markings. The fourth system has *isterico* and *pp* markings. The fifth system includes *pp*, *ff*, *tenuta*, and *alla corda* markings. The sixth system shows *ff* and *ten.* markings. The score is annotated with various performance instructions and technical details.

* na podstavku
on the bridge
auf dem Steg
на подставке

** smyczek pod strunami przed podstavkiem
the bow under the strings before the bridge
Bogen unter die Saiten vor dem Steg
смычок под струнами перед подставкой

*** następujące flażolety na 4 strunach, bardzo wysoko
the following harmonics on 4 strings, very high
folgende Flageolette über 4 Saiten, sehr hoch
следующие флажолеты на 4 струнах, очень высоко

The musical score consists of seven staves of bass notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings like *ff* and *fff*. Chord symbols *D*, *IV*, and *G* are placed below the staff. The second staff includes a *pizz.* marking and a *mp* dynamic. The third staff has *arco* and *fff* markings. The fourth staff starts with *mf* and includes a *rubato* instruction. The fifth staff features *ferrocissimo* and *accel.* markings. The sixth staff includes *poco meno* and *pizz.* markings. The seventh staff begins with *rall.* and ends with a *lunga* note, with dynamics ranging from *pppp* to *mp*.

* grać tylko palcami lewej ręki
 play with the fingers of the left hand only
 nur mit den Fingern der linken Hand spielen
 играть только пальцами левой руки