Джордже Энеску

Воспоминания

Джордже Энеску

воспоминания

и биографические материалы

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» · МОСКВА 1966 ЛЕНИНГРАД

Перевод, вступительная статья
и комментарии
Е. МЕЙЛИХА

ЭНЕСКУ И ЕГО «ВОСПОМИНАНИЯ»

Музыка облагораживает и сближает людей.

Джордже Энеску

«Воспоминания Джордже Энеску», так называется книга, вышедшая в Париже в 1955 году * и предлагаемая советскому читателю. Она представляет собой литературную обработку двадцати радиобесед французского музыковеда Бернара Гавоти с великим румынским музыкантом — скрипачом, композитором, дирижером, педагогом, общественным деятелем.**

Б. Гавоти создал несколько циклов таких бесед по радио, в которых познакомил широкие круги слушателей с выдающимися композиторами и музыкальными деятелями 40—50-х годов нашего века. Один из таких циклов, посвященный Артуру Онеггеру, был впоследствии оформлен в книгу, хорошо знакомую советским читателям.*** Но если в книге об Онеггере сохранена форма диалога, то книга об Энеску по форме и содержанию — автобиографический очерк. Рассказ ведется от лица композитора. Текст Воспоминаний, после того как Гавоти подготовил его к печати, был представлен Энеску.

---

* Bernard Gavoty. Les Souvenirs de Georges Enesco. «Flammarion», Paris [1955].

** Радиопередачи состоялись в 1951 г. и были повторены в 1953 г.

*** Артур Онеггер. Я — композитор. Перевод с франц., ред., вступит. статья и комм. В. Н. Александровой. Музгиз, Л., 1963.

Великий музыкант тщательнейшим образом сверил все приведенные в книге факты, а многие страницы дописал собственноручно. Возвращая рукопись, Энеску сказал своему биографу:

— Мне всегда были чужды романизированные биографии. То, что здесь написано — чистая правда без прикрас.

Можно ли полностью довериться этому высказыванию Энеску? И да, и нет. Да — в том смысле, что все факты, приведенные в книге, соответствуют действительности. В то же время — нет, так как многое из того, что составляет сущность личности Энеску, не нашло полноценного отражения в Воспоминаниях. О многом Энеску умолчал из скромности. К сожалению, он не рассказал о своем участии в строительстве музыкальной жизни родной страны. Не найдем мы в его автобиографии сведений о многочисленных музыкальных и не только музыкальных обществах и союзах, основателем и почетным председателем которых он являлся. В книге совершенно не раскрыт облик Энеску-патриота, великого гражданина своей родины. Не говорит Энеску об организованных им в пользу музыкантов и артистов благотворительных концертах, которые он так часто давал не только в Румынии, но и за рубежом. Не найдем мы здесь даже упоминания о деятельности Энеску-демократа, поборника Народного фронта во Франции, одного из основателей Румынского общества по укреплению культурных связей с Советским Союзом (АРЛУС).

Но не только исключительная скромность Энеску сделала его Воспоминания недостаточно полными. Очевидно немалое значение имело и то, что они были написаны на чужбине, где Энеску оказался фактически одиноким, против своей воли в окружении реакционных кругов бывшей румынской знати, выброшенной из

страны революционными событиями 1947 года. Этим, видимо, можно объяснить и появление в книге главы IX — «Две войны», в которой композитор попытался рассуждать о политических событиях, о которых имел самое смутное, а подчас и искаженное представление. В этой короткой главе нет никаких интересных сведений о жизненном и творческом пути Энеску; поэтому в предлагаемом переводе она пропущена. Остальные главы печатаются почти полностью, с незначительными сокращениями.

В связи с тем, что Воспоминания охватывают творческую биографию композитора в основном лишь до второй мировой войны, к ним присоединен перевод с румынского нескольких глав книги «Джордже Энеску» румынского музыковеда Джордже Бэлана, относящихся к последним десятилетиям жизни композитора.* Для советских читателей эти главы представят несомненный интерес, так как в них описаны жизнь и творчество Энеску в годы второй мировой войны, его теплое, дружеское отношение к советскому народу и советской музыке, его деятельность в качестве одного из организаторов АРЛУСа. Здесь же рассказывается о последних годах жизни композитора и его смерти на чужбине.

Особый раздел составляют высказывания композитора из писем, интервью, выступлений в печати. Многие из них собраны Е. Зоттовичану, Н. Миссиром и М. Войкана в книге «Джордже Энеску», выпущенной Институтом истории искусств Академии Румынской народной республики (составители Дж. Опреску и М. Жора).**

---

* George Bălan. George Enescu [Colecţia Oameni de seamă]. Editura tineretului [Bucureşti, 1963].

** George Enescu. Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1964.

В летописи жизни и творчества Джордже Энеску (краткий хронограф) использованы данные из книги Л. Войкулеску «Джордже Энеску и его опера „Эдип"»,* работа Н. Миссира, приведенная в книге «Энеску» А. Тудора** и его же работа в соавторстве с М. Войкана «Жизнь и деятельность Энеску. Хронологические заметки» в книге «Джордже Энеску».

...Это было в Москве, в Большом зале консерватории 21 апреля 1946 года.

Задушевная мелодия привольно лилась под сводами концертного зала. Она уносила далеко, к лесистым склонам Карпат, безбрежным молдавским степям, где пасутся отары овец, где по пыльным дорогам крестьяне шагают за упряжкой волов. Музыка покоряла и очаровывала. Но вот она утихла. Раздался взрыв аплодисментов. Слушатели столицы в эти весенние дни первого послевоенного года познакомились с «Румынскими рапсодиями» Энеску под управлением автора... Прославленный румынский маэстро тепло отвечал на приветствия. Годы округлили плечи и сгорбили его фигуру, но из-под густых бровей смотрели острые, молодые глаза.

Пройдена долгая, славная жизнь. Внешне блестящий жизненный путь сопровождался успехами и победами. Мальчику из деревни Ливéнь не было и двенадцати лет, когда он окончил Венскую консерваторию с серебряной медалью. В шестнадцать лет ему аплоди-

---

* Lucian Voiculescu. George Enescu şi opera sa «Oedip». Editura de stat pentru literatură şi artă [Bucureşti, 1957].

** Андрей Тудор. Enescu. Изд. литературы на иностранных языках. Бухарест, 1957.

ровал Париж в концертах Колонна, где впервые исполнялась его «Румынская поэма». В восемнадцать — он обладатель Grand prix (Большого приза), высшей награды консерватории по классу скрипки. За его первыми творческими шагами наблюдали замечательные французские музыканты Массне, Жедальж, Форе, Марсйк, пророча ему блестящее будущее. Самые прославленные исполнители начала XX века — его друзья, почитающие за честь выступать вместе с ним на концертной эстраде. Оркестры Европы и Америки с радостью выступают под его руководством. А на родине каждый с детства знает его как великого музыканта, открывшего миру несметные сокровища румынского фольклора, прославившего далеко за рубежом неповторимое очарование музыки лэутаров — румынских народных музыкантов.

Слава, ордена, почетные звания... А за всем этим — упорный повседневный труд, тяжелые будни виртуоза и композитора, вынужденного в условиях капиталистического общества отрывать драгоценное время от творческих занятий ради концертных турне. Энеску должен был зарабатывать не только для себя. Благородный художник и гражданин, он с юных лет самоотверженно любил свою страну, свой талантливый народ и мечтал о том, чтобы румынское музыкальное искусство заняло подобающее ему место среди других национальных музыкальных культур. Для этого, будучи еще совсем молодым и материально необеспеченным, он откладывал часть заработка от своих концертов для создания национальной премии, предназначавшейся молодым румынским композиторам. На его средства в 1912 году была основана Премия имени Энеску. Она существовала до 1946 года и почти все крупные румынские композиторы XX века были лауреатами или дипломантами этой премии.

Энеску активно пропагандировал творчество румынских композиторов. В свои концертные программы он включал произведения молодых авторов, стараясь служить связующим звеном между ними и самой широкой аудиторией. Энеску много и щедро помогал нуждающимся музыкантам, безработным артистам. Любой собрат по искусству, попавший в беду, всегда мог рассчитывать на помощь великого маэстро. Энеску хорошо знал, как важна своевременная бескорыстная помощь и никогда не забывал, что первая его ценная скрипка Страдивари была приобретена на деньги, собранные по общественной подписке, когда ему было семнадцать лет.

Великий музыкант-патриот неустанно заботился о судьбах профессиональной музыки в Румынии. «Быть проводником музыки в предместья, в провинцию, в деревню, пользуясь празднествами, вечерами, обществами любителей хорового пения и инструментальной музыки; увидеть, наконец, оперу с ежегодной государственной субсидией; вернуть веру в собственные силы нашим немногочисленным музыкантам, учреждая премии и действуя словесным поощрением, чтобы помочь им стать на ноги...» — вот о чем мечтал Энеску (из интервью 1916 г.).

Его патриотизм отчетливо проявился уже во время первой мировой войны. В тяжелый для Румынии 1916 год, когда под натиском немецко-австрийских войск румынская армия вынуждена была оставить Валахию и отступить в Молдову, он сплотил вокруг себя группу музыкантов и в труднейших условиях эвакуации, в переполненных беженцами Яссах организовал симфонический оркестр. Выступления этого коллектива были единственной культурной отдушиной в мрачные дни войны. Концертный зал был всегда переполнен и почти весь сбор шел в пользу госпиталей.

Раненые воины — предмет неустанных забот маэстро. Глубоко веря в одухотворяющую и облагораживающую роль музыки, он нес раненым свое искусство, зная, что оно поможет им легче справиться с недугом, вдохнет в них волю к жизни. Нельзя без волнения читать слова композитора Михаила Жора, с которыми он обратился к Энеску в день 50-летия маэстро.

«Это было в начале ноября 1916 года. Когда вы подошли к моей больничной койке, вы испугались, увидя меня в столь тяжелом состоянии. Полагая, что дни мои сочтены, вы решили подарить мне последнюю радость, организовав концерт в госпитале св. Спиридона. Концерт был назначен на 8 ноября. Этот день оказался для меня особенно трудным. Температура поднялась выше 40°, а в 2 часа дня доктор решил прибегнуть к срочному хирургическому вмешательству. Оперировали меня без обезболивания, так как я был настолько слаб, что не вынес бы наркоза. Операция длилась два часа. В половине четвертого все раненые собрались в одном из залов и вы ожидали лишь меня, чтобы начать свое выступление. Я помню, что в 4 часа меня вывезли из операционной, и в то мгновение, когда меня доставили в зал, вы сели за рояль и среди наступившей тишины сыграли первые такты из моей «Летней ночи».*

Взволнованный и потрясенный, я заплакал. Мои слезы продолжали литься и тогда, когда вы взялись за скрипку и сыграли так, как только вы умеете, «Весеннюю» сонату Бетховена и несколько пьес Крейслера. Не знаю, какие силы проснулись во мне. Могу сказать лишь одно: день 8 ноября 1916 года был для меня решающим. Вы вернули мне волю и стремление к жизни,

---

* Это произведение — часть Сюиты для оркестра М. Жора, удостоенной в 1915 г. Премии им. Энеску.

вы дали мне силу бороться с болезнью и, как мне казалось, с неминуемой гибелью. Вам я обязан своим воскрешением».*

В 1917 году Энеску едет в Россию, чтобы выступить в Москве и Петербурге с концертами в пользу русского Красного Креста.

И в 30-е годы, и при фашистском режиме, Энеску оставался добрым гением товарищей по искусству, а зачастую и совсем незнакомых людей. Он материально поддерживал безработных музыкантов, выступал в концертах в пользу румынского Красного Креста и сиротских приютов. Горячо любя людей, Энеску всегда жаждал поделиться с ними сокровищами искусства, духовно обогатить их, приобщая к величайшим достижениям музыкальной культуры. Эта просветительская деятельность была для него очень важна. Он видел в ней свой долг перед народом и первейшую обязанность каждого служителя искусства. Ее он ставил во главу угла всей своей жизни и считал, что лишь она может компенсировать то время, которое он отдавал исполнительству.

В 1915—1916 годах Энеску провел в Румынии уникальный цикл из «16 исторических концертов скрипичной литературы». В них он исполнил 28 концертов, 17 сонат и партит, множество пьес, охватывающих скрипичную литературу от добаховской эпохи до современности. В годы второй мировой войны Энеску, вместе с К. Бобеску, А. Рэдулеску и Т. Лупу, исполнил цикл всех бетховенских квартетов. Как часто отказывал он импресарио, предлагавшим ему почетные и заманчивые турне по столицам разных стран, отдавая предпочтение скромным концертам в уездных городах Румынии.

---

* См. Romeo Drăghici. George Enescu, muzicianul patriot. «Muzica», 1955, № 5, Supliment, p. 11.

«Если после моего выступления музыка Баха станет близкой еще одному человеку, я буду считать, что полностью вознагражден за свои труды»,— говорил Энеску.

Необычайная скромность великого музыканта делала встречи с провинциальными слушателями особенно трогательными. Он, один из кумиров Старого и Нового Света, разъезжал по стране в вагонах второго класса и зачастую отправлялся пешком от вокзала до концертного зала.

Жизнь Джордже Энеску сложилась так, что он постоянно трудился и как скрипач и как композитор. Вначале он привязался к скрипке. Это был первый музыкальный инструмент, игру которого он услышал и который оказался у него в руках. Позднее с помощью скрипки он зарабатывал себе на жизнь. Она же и принесла ему мировую известность.

Уже в 900-е годы Энеску — один из крупнейших скрипачей мира. Его имя произносится наряду с именами Эжена Изаи, Жака Тибо, Фрица Крейслера. Сен-Санс, Форе, Равель приглашают его быть первым исполнителем их скрипичных произведений. Изаи посвящает ему Сонату для скрипки соло (ре минор). Гастроли Энеску с огромным успехом проходят в столицах крупнейших стран. Вот как описывает «Русская музыкальная газета» его дебют в Петербурге в 1909 году на открытии сезона концертов А. Зилоти в зале Дворянского собрания (ныне — Большой зал Ленинградской филармонии):

«Имя скрипача Энеску, достаточно известное в Париже, Петербургу еще не было знакомо. Знакомство оказалось приятным. Молодой скрипач (ученик

Марсика) показал себя одаренным, серьезным и законченным артистом, не остановившимся на внешних приманках эффектной виртуозности, но ищущим душу искусства и постигающим ее. Прелестный, ласковый, вкрадчивый тон его инструмента прекрасно отвечал характеру музыки моцартовского концерта».*

Энеску-скрипач поражал глубоким знанием музыки разных эпох и стилей, тонким пониманием особенностей искусства великих мастеров. Для его исполнительского кредо характерны следующие строки из письма к своему любимому ученику Иегуди Менухину: «В любом музыкальном произведении следует считаться с индивидуальностью и стремлениями автора. Прочтите его биографию, внимательно отметьте черты его характера, попытайтесь проникнуть в его намерения, чтобы уяснить себе, что именно представляло это сочинение для самого композитора, что он хотел им выразить, что хотел сообщить другим. Глубже проникнитесь его мыслями и чувствами и попытайтесь передать их слушателям, позабыв о себе самом, пользуясь своим талантом и всеми своими знаниями с одной целью — правильно выразить идеал автора». И далее: «Чтобы узнать автора, недостаточно изучить его биографию. Необходимо знать все, что он написал, чтобы иметь возможность сравнивать его сочинения, отдавая должное каждому в отдельности. Нужно, кроме того, знать современную автору эпоху и иметь представление о влиянии на его взгляды «духа времени»... Только ознакомившись со всем этим, можно быть уверенным, что намерения ав-

---

* На этом концерте Энеску впервые в России исполнил Концерт № 7 Моцарта; кроме того, под его управлением были исполнены две его Румынские рапсодии и Четвертый Бранденбургский концерт И.-С. Баха.— См. Русская музыкальная газета, 1909, № 42. стр. 928.

тора поняты правильно. Знание истории музыки, изучение ее эволюции и места, занимаемого в ней отдельными композиторами, совершенно необходимы для исполнителя. Ознакомьтесь с различными изложениями истории музыки: одни из них страдают недостатком сведений, другие выражают слишком субъективные мнения. Сравнивайте, обобщайте... Подчеркивайте намерения автора без преувеличения, соблюдайте правильные соотношения между частями, темпами, нюансами. Передавайте сочинение так, как строят памятник: фундамент, цоколь, венчающая его статуя. Особенно старайтесь придать музыке жизненность, полноту выражения и убедительность. Играйте с воодушевлением и будьте ясновидцем. Исполняйте много камерной музыки, изучайте правила композиции. И главное — вопреки всему сказанному, сохраните непосредственность, без которой творческое исполнительство невозможно».*

Бережное отношение Энеску к исполняемым произведениям, стремление проникнуть в замыслы композиторов тем более ценны, что противостояли широко распространенному взгляду, будто яркая индивидуальность исполнителя или его мастерство дают право на вольное обращение с их музыкой. Исключительное уважение, безграничный пиетет Энеску к авторскому замыслу рождали необыкновенно правдивую, искреннюю, сдержанную, но полную внутреннего огня манеру игры.

Репертуар Энеску составляла только «настоящая» высокохудожественная музыка, которая была для него «частью человеческой души, а не предлогом для тщеславия».

---

* См. Robert Magidoff. Yehudi Menuhin. The story of the man and the musician. Doubleday et Company, Inc. Garden City, New York, 1955, p. 65—86.

Яркую характеристику скрипичного искусства Энеску дал И. Ямпольский. «Техника Энеску была органически связана с его остро индивидуальным даром музыкальной речи... Индивидуально чуткая манера интонирования... сообщала его интерпретации одухотворенную красоту, «говорящую» выразительность, силу «музыкального слова»... Энеску был одним из величайших колористов среди современных скрипачей. Присущая ему оркестральность мышления обусловила исключительно развитое чувство инструментальных тембров. Своеобразие тембра звука и особенности вибрации придавали его игре трогательный, волнующий характер».*

В Воспоминаниях содержится немало горьких строк о буднях виртуоза, о жестокой власти скрипки над артистом. Возникает вопрос: неужели эти высказывания отражают действительное отношение великого скрипача к своему инструменту? Или они написаны в пылу раздражения, когда Энеску видел в своей исполнительской деятельности главную причину, отрывающую его от сочинения музыки? Верно, конечно, второе. Невозможно себе представить, чтобы Энеску-скрипач, умевший с помощью своего инструмента создавать неповторимые шедевры исполнительского искусства, относился бы с неприязнью к скрипке — королеве музыкальных инструментов. Впрочем, сам Энеску вносит существенную поправку в свои высказывания. В августе 1954 года, безнадежно больной, прикованный к постели, он говорил своему биографу Бернару Гавоти: «Прошу вас об одном одолжении... В моих «Воспоминаниях» смягчите, пожалуйста, мои высказывания о скрипке... Еще месяц назад я не стесняясь говорил о ней, как об источнике

---

* И. Ямпольский. Джордже Энеску. Музгиз, М., 1956, стр. 29—30.

ежедневных терзаний. Сегодня я чувствую, что мне никогда больше не придется играть на ней... Меня тревожат угрызения совести... Я плохо говорил о своем старом товарище... А ему я все же обязан большими радостями... Так что, вы поняли меня... Не надо... это было бы нехорошо...»

Все же сетования Энеску на ограниченность выразительных возможностей скрипки не лишены основания. Скрипка, хотя и чрезвычайно экспрессивный и близкий человеческому голосу инструмент, но инструмент о д н о г о л о с н ы й, не могла заполнить жизнь Энеску, художника с ярко выраженным полифоническим складом музыкального мышления, симфониста по природе. Врожденная тяга к полифонической музыке объясняет большую любовь его к роялю, а позже — к дирижерской деятельности.

Энеску-пианист менее известен, чем Энеску-скрипач, хотя и в этой области он достиг высокой степени совершенства. «Он был таким великолепным пианистом, что я даже завидовал ему» — вспоминает один из лучших исполнителей нашего века Артур Рубинштейн.*

Особенно любил он камерную ансамблевую музыку, где охотно исполнял партию рояля. «В 1905 году в Париже у нас было заведено собираться у одного общего приятеля и заниматься камерной музыкой,— вспоминал Энеску.— Нас было пятеро: Эжен Изаи — первая скрипка, Жак Тибо — вторая скрипка, Фриц Крейслер — альт, Пабло Казальс — виолончель и я — фортепиано. Мы играли только потому, что это нам нравилось. Нас слушало несколько друзей, но играли мы фактически для

* «Muzica», 1964, № 11, p. 39.

себя, ради собственного удовольствия. На этих вечерах особенно глубоким пониманием камерной музыки отличался блестящий солист Крейслер. Когда он восторженно, со слезами на глазах, благодарил нас за доставленное ему удовольствие (которое, впрочем, все мы разделяли), он бывал счастлив, как ребенок». Об аналогичных встречах, относящихся к кануну первой мировой войны, вспоминает П. Казальс.*

По воспоминаниям слушателей, Энеску играл на рояле «с большим чувством, с тонкими нюансами, напоминавшими — как и звуки его скрипки,— живую, волнующую теплоту человеческого голоса... В звуковой многосложности фортепиано его музыкальность достигала редкой даже у известных пианистов силы выражения».** В концертах Энеску выступал как пианист с Тибо, Менухиным и другими, а также в ансамбле (в частности с киевским Квартетом им. Вильома). О замечательном искусстве Энеску-ансамблиста вспоминает Д. Ойстрах. Он рассказывает, как на одном из совместных концертов в Москве, уступая требованиям публики, он и Энеску, исполнявший партию фортепиано, сыграли на бис часть из сонаты Моцарта. Никто и не подозревал, что замечательные музыканты ни разу не репетировали это произведение.

Всем своим ученикам как на занятиях, так и на многих концертах, Энеску аккомпанировал сам.

По свидетельству его собратьев по искусству, он изумительно играл на фортепиано, причем наизусть, огромное количество партитур классического и современного репертуара (симфонического и оперного).

---

* Х.-М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Музгиз, Л., 1960, стр. 77.

** А. Тудор. Enescu, стр. 77.

Работая с оркестром как дирижер, Энеску предварительно знакомил музыкантов со своей трактовкой произведения, исполняя его на рояле. При этом он не забывал обратить внимание на важные детали и в то же время подчеркивал оркестровую монолитность целого. В этих случаях звучание фортепиано во многом приближалось к звучанию симфонического оркестра.

Его манера дирижирования была далека от внешней эффектности, как и его игра на скрипке; жесты предельно четки, порой скупы, лишены какой бы то ни было театральности. Все внимание слушателей Энеску умел сосредоточить только на музыке. Его темпы были безупречны, они всегда строго соответствовали характеру исполняемого произведения или конкретной части; ритм живой, полнокровный, полный внутренней динамики. Этим Энеску и снискал себе славу одного из крупнейших дирижеров современности. В Европе и Америке он выступал наряду со Стоковским, Кусевицким, Орманди, с самыми прославленными симфоническими оркестрами. С 1937 года он часто и с большим успехом дирижировал Нью-Йоркским филармоническим оркестром и оркестром Нью-Йоркского радио.

Энеску-дирижер ознакомил румынскую аудиторию с шедеврами симфонического наследия. Под его управлением впервые в Румынии были исполнены Девятая симфония Бетховена, «Богатырская» Бородина, «Ромео и Джульетта» и «Осуждение Фауста» Берлиоза, «Ленинградская» симфония Шостаковича. Выбирая репертуар, Энеску считался только с художественной ценностью исполняемого произведения. Так, «Осуждение Фауста» он исполнил в Бухаресте в 1915 году в канун объявления Румынией войны Австро-Венгрии. «Я буду дирижировать «Осуждением Фауста» и оно будет исполнено полнстью, — заявил он журналистам. — Конечно, будет

исполнен и гимн Ракоци. Пусть наши шовинисты приготовятся молча выслушать эту часть, которая, быть может, заденет их патриотическую щепетильность. Но что поделаешь? Я не могу из-за политических событий жертвовать Берлиозом... Искусство есть искусство!» В годы второй мировой войны Энеску включал в программы своих выступлений в Бухаресте произведения русских и французских композиторов, несмотря на жесткие цензурные ограничения.

Музыкальная универсальность Энеску основана на его исключительной одаренности и упорном повседневном труде. Любовь к труду, поклонение труду проходят красной нитью через всю его жизнь. В Воспоминаниях и в книге Дж. Бэлана теме труда посвящено много ярких страниц. Энеску и труд неотделимы. Всю жизнь он настойчиво и вдохновенно работал. Любовь и уважение к труду он завещал и румынским музыкантам. Тяжело больной, прикованный к постели, он просил посетивших его в январе 1955 года румынских коллег передать своим соотечественникам-музыкантам: «В музыке нужен, разумеется, талант — процентов тридцать. Остальные семьдесят — труд. Надо проникнуться сознанием, что труд — важнейшее условие успеха, что труд — счастье».*.

О феноменальной музыкальной памяти Энеску ходили легенды. В кругу своих бывших учеников, уже ставших известными композиторами, он любил напевать, ко всеобщему удивлению, мелодии из их же юношеских сочинений, о которых те давно успели забыть. И. Менухин вспоминает случай, свидетелем которого он был, когда Равель, только что закончивший свою Сонату

---

* Lucian Voiculescu. George Enescu şi opera sa «Oedip», p. 125.

для скрипки и фортепиано, попросил Энеску исполнить ее у издателя. Энеску дважды сыграл сонату вместе с автором, после чего исполнил ее в третий раз в присутствии издателя наизусть.

Другое воспоминание приводит Бела Барток: «Трудно добавить что-нибудь к рассказам о потрясающей памяти Энеску, но, не случись это со мною, я бы этому не поверил и никогда не рассказывал бы об этом другим... В прошлом [1922] году я направлялся в Бухарест и был несказанно обрадован, когда на перроне пограничного вокзала увидел Энеску, специально приехавшего встретить меня. Он был, как известно, не только великим скрипачом и композитором, но и блестящим дирижером и именно ему предстояло исполнить с оркестром мое новое произведение «Две картины» [«Két kép»]. В поезде он взял партитуру и углубился в нее. Судя по выражению лица, по тому, как он напевал и насвистывал, я понял, что он с первого же взгляда проник в самую суть сложнейшей гармонической ткани и тонкостей оркестровки. Просмотрев партитуру, он, извиняясь, сказал, что ему необходимо просмотреть ее вторично, чтобы запомнить все подробности. «Смотри сколько угодно, дружище,— подумал я,— но никогда не поверю, что ты многое из нее запомнишь». После вторичного просмотра он вернул мне партитуру. На второй день я сам принес ее на репетицию. Заведующий нотной библиотекой взял ее у меня и тут же положил на дирижерский пульт. Когда Энеску приступил к репетиции, он первым делом убрал мои ноты. Я онемел от изумления и страха. Но когда маэстро исполнил обе картины, не забыв при этом ничего, абсолютно ничего, ни малейшей подробности, как нельзя более ярко и выпукло передав все мои замыслы, я был потрясен. У меня не нашлось слов, чтобы выразить ему свое восхищение.

И только многозначительным рукопожатием я дал понять этому гениальному музыканту, что отныне я навсегда стал его верным поклонником».*

Музыкальная разносторонность Энеску, широта его художественных взглядов нашли блестящее отражение в его педагогической деятельности. Он воспитал целую плеяду видных скрипачей, в том числе одного из крупнейших музыкантов современности — Иегуди Менухина.

В Париж — в Школу Ивонн Астрюк и в Эколь Нормаль де Мюзик, а позже — в Брайтон, Сиену (Италия), в нью-йоркскую Меннес Мьюзик Скул и в университет штата Иллинойс съезжались скрипачи из многих стран, чтобы прослушать лекции Энеску о скрипичной игре. Они не ожидали от него советов и указаний из области техники. Детали аппликатуры и штрихов не были предметом его занятий. Все это становилось темой обсуждений лишь постольку, поскольку служило выявлению фразы, стиля, идеи произведения.

На лекции Энеску приезжали пианисты, дирижеры, композиторы. Они знали, что перед ними откроется новое, глубокое толкование шедевров скрипичной литературы, что румынский маэстро сумеет раскрыть сущность, самое сокровенное в произведениях разных эпох и стилей, что давно знакомые и не раз исполненные, даже и заигранные ими произведения предстанут, словно озаренные новым светом.

Французская пианистка и музыковед Элен Журдан-Моранж вспоминает: «Энеску раскрывал перед нами безбрежные горизонты музыкального мышления. Основы композиции, строгая логика архитектонических построений,— все становилось простым и ясным». Среди

---

* Dr. Iosif Willer. Amintiri despre George Enescu. «Muzica», 1955, № 5, p. 48—49.

его слушателей была и видный педагог Ивонн Астрюк, по свидетельству самого Энеску, верный продолжатель его педагогических принципов.

О педагогических установках своего великого учителя И. Менухин говорил: «Он был величайшим, единственным стимулом моего музыкального роста и развития. Излучаемые им глубокая человечность, цельность и терпимость нашли свое полное отражение в музыке, с которой он меня знакомил. Я любил наблюдать за его лицом во время игры. Это было самое красивое и выразительное лицо, которое я когда-либо видел. Оно выражало настроение музыки — спокойно лирической или полной экстаза или страдания, которую мы играли, оставаясь при этом всегда благородным и мужественным...

Владея всеми стилями, Энеску тонко чувствовал индивидуальный стиль каждого произведения. Он редко вдавался в теоретические рассуждения о музыке, направляя вместо этого мое внимание на разбираемый пассаж или фразу. Он неизменно находил правильное слово, образ или символ, чтобы помочь мне. Выясняя истинный смысл разбираемой музыки, он часто обращался к жизни композитора, советуя и мне знакомиться с соответствующими историческими данными, но всецело оставляя на мое усмотрение все, что касалось аппликатуры и штрихов. Критикуя меня и исправляя мои ошибки, Энеску никогда не причинял боль или унижение, оставаясь все время вежливым и дружественным, как бы жестко ни звучали его замечания. В нем переплетались могучая сила природного таланта, неразрывно связанная с народным творчеством, исключительное чувство стиля и утонченное, глубокое понимание традиций великих мастеров. Как бы ни была рафинирована музыка, которую он играл, в его руках она становилась полнокровной, жизненной. Это свойство Энеску отвечало

моим самым сокровенным устремлениям и еще больше привязывало меня к нему... Если Буш развил во мне чувство дисциплины, точности и уверенности в себе, особенно при исполнении Баха, то Энеску зажег мое воображение и духовно обогатил меня и тем самым помог постичь размах и величие Баха». Кстати, к Адольфу Бушу — замечательному немецкому скрипачу и педагогу, преподавателю Высшей музыкальной школы в Берлине Менухина направил Энеску для знакомства с особенностями исполнительского стиля немецкой скрипичной школы.

В наши дни Энеску-исполнитель более всего известен среднему и старшему поколению слушателей. Молодежь может судить о его скрипичной игре или дирижерском искусстве лишь по немногим сохранившимся граммофонным записям. Иначе обстоит с творческим наследием Энеску-композитора.

Подъем национально-освободительного движения в Европе в середине XIX века содействовал объединению румынских княжеств Валахия и Молдова. Русско-турецкая война 1877—1878 годов, в которой героически сражались румыны, принесла им освобождение от турецкого ига. С возникновением молодого независимого государства неразрывно связано и бурное развитие его искусства.

Пионерами румынской профессиональной музыки были обосновавшиеся в стране композиторы-иностранцы Й. Вахман, Флехтенмахер, Кауделла и другие, широко использовавшие в своем творчестве мелодии румынских скрипачей-лэутаров и создавшие ряд музыкально-сценических произведений на румынские национальные сюжеты (преимущественно исторические). Лишь в 70—

80-х годах появились первые румынские композиторские кадры. Первое место среди них принадлежит Чиприану Порумбеску (1853—1883) и Гавриилу Музическу (1847—1903). Они внесли неоценимый вклад в развитие румынской профессиональной музыки, хотя и не смогли возглавить национальную композиторскую школу. Порумбеску — разносторонне одаренный композитор, рано умер, сраженный туберкулезом, а Музическу — воспитанник Петербургской хоровой капеллы и консерватории — посвятил себя в основном румынской хоровой музыке.

В 1895 году румынская музыкальная газета писала: «Кто будет основоположником нашей национальной музыки? Когда появится и у нас свой Глинка?» Румынским Глинкой, признанным главой румынской национальной композиторской школы и явился Джордже Энеску. Гениальный музыкант, впитавший вместе с воздухом родных полей румынские дойны и наигрыши лэутаров, в то же время глубоко изучил и творчески воспринял лучшие достижения мировой музыкальной культуры. Его творчество — начало новой эры румынской национальной композиторской школы.

В количественном отношении наследие Энеску сравнительно невелико. Композитор неоднократно повторял, что тщательно обдумывал свои произведения, прежде чем отдать их на суд слушателей, добавляя при этом, что искусство сочинять — это в первую очередь искусство пользоваться резинкой... Кроме того, много времени отнимала исполнительская и общественная деятельность. И все же творчество Энеску охватывает почти все музыкальные жанры. Он — автор симфоний, крупных оркестровых произведений, оперы, сонат, сюит, романсов, пьес для камерных инструментальных ансамблей. Высокое этическое начало, любовь к родине,

вера в человека и его победу над силами зла — все это характерно для произведений Энеску.

Творчество Энеску пропитано румынским фольклором. Но композитор, по верному наблюдению З. Ванча,* использовал в основном лишь лэутарский фольклор, идя по стопам большинства румынских композиторов XIX века. В статье «Роль и место творчества Джордже Энеску в румынской музыке» Ванча дает классификацию сочинений композитора с точки зрения их национального содержания. К первой группе он относит произведения, которые содержат фольклорные цитаты, например Румынская поэма и обе Румынские рапсодии; ко второй — произведения, темы которых родственны народным мелодиям, например Вторая и Третья сонаты для скрипки и фортепиано; к третьей — произведения, в которых яркий индивидуальный мелос сохраняет лишь отдаленные связи с народной мелодикой, народные интонации сохранены, но использованы свободно и своеобразно, например во «Впечатлениях детства», в некоторых страницах оперы «Эдип»; к четвертой — произведения, интонационно далекие от румынской народной музыки и близкие ей лишь по эмоциональному содержанию (симфонии).

Энеску крупнейший мастер полифонического письма. «Без полифонии,— утверждал он,— нет музыкального развития, а без развития нет музыки». В поисках новых средств музыкальной выразительности он не останавливался перед использованием ярких гармоний, экспрес-

---

* См. Zeno Vancea. Intonaţii populare romîneşti în muzica lui George Enescu. «Muzica», 1954, № 1, p. 5—10; Zeno Vancea. Rolul şi locul creaţiei lui George Enescu în muzica romînească. «Muzica», 1955, № 5, p. 22—29, а также статью З. Ванча «Джордже Энеску — певец Румынии».— Советская музыка, 1964, № 8, стр. 120—125.

сивных звучаний, смелых полифонических наслоений, сложных архитектонических построений. Его терпкие, острые звучания чаще всего — не результат специальных поисков в области гармонии. Они образуются вследствие свободного течения голосов в широком полифоническом русле. Мелодический стиль Энеску характеризуется и подчеркнутой хроматикой. Следует отметить, что он никогда не сомневался в главенствующей роли мелодии и категорически отвергал атональную и додекафонную музыку, считая ее умозрительным экспериментом без будущего.

Творческий путь композитора пролегал среди самых различных модернистских течений. Повседневно сталкиваясь с новыми и новыми извращениями в области музыки, Энеску оставался на незыблемых позициях романтико-реалистического искусства. Верный сын своего народа, Энеску с детства полюбил народное искусство. Здоровая национальная основа его музыки сочетается с глубоким гуманизмом и подлинным демократизмом. Это, конечно, не значит, что в произведениях Энеску нет специфических особенностей, присущих творчеству композиторов-модернистов. Но то, что у модернистов было самоцелью, обедняло музыку и приводило к ее однообразию и вычурности, Энеску использовал только в крайних случаях, для передачи определенных мыслей и чувств и более четкого выражения идеи произведения. Убежденный противник модернизма, Энеску вместе с тем был подлинным новатором в области музыкального языка.

Наряду с редким полифоническим мастерством Энеску виртуозно владел тематической разработкой. Большой знаток симфонического оркестра, он обладал особой манерой письма, отличающейся скупостью и отсутствием эффектов при удивительно точном выявлении колористической роли каждого инструмента.

Творческий путь Энеску начался в юности. Первое крупное произведение — Румынская поэма, написанная в шестнадцатилетнем возрасте, была тепло встречена слушателями. В ней предстала вереница ярких бытовых картинок из жизни румынского села. Энеску показал себя талантливым живописцем, который тонко подметил и выпукло передал впечатляющие образы родины.

В последующих произведениях он решал уже новые, более сложные задачи. В Первой сонате для скрипки и фортепиано попытался сказать свое слово в непрограммном камерном жанре. В ней явственно ощущается влияние Бетховена, Листа, Франка, что вполне естественно для молодого композитора в начале творческого пути.

Энеску становится самим собой, как он говорит в Воспоминаниях, во Второй сонате для скрипки и фортепиано. Она отличается лирико-созерцательным восприятием жизни, преисполнена легкой и мягкой грусти, в которую порой проникают радостные звучания. В ней нет резких контрастов, борьбы страстей, и это сближает ее с камерными произведениями французских композиторов конца XIX века, так высоко ценивших гармоничность, чистоту и ясность музыкального языка. И все же соната — произведение оригинальное, ярко индивидуальное, глубоко национальное по своему звучанию.

Следующее произведение написано уже в новом стиле. Кажется, будто в композиторе бушует ненасытная жажда поиска. Он ищет, пробует силы в разных направлениях. Октет (соч. 7), по словам Энеску,— это «камерный Берлиоз». С новым произведением композитор выступил как продолжатель романтических традиций в период заката романтизма, когда зарождались и бурно развивались новые течения, враждебные романтизму. Октет, новаторское по музыкальной архитектонике про-

изведение, был неодобрительно встречен современниками. Несмотря на отсутствие в октете народного тематизма, в нем все же чувствуется национальный характер.

Истосковавшись по родине, Энеску в короткий срок написал две Румынские рапсодии, принесшие ему мировую известность. Рапсодии Энеску — стихия фольклора. Композитор считал, что цитирование народной музыки уместно лишь в таких произведениях, как поэма, фантазия, рапсодия. В новых произведениях он раскрылся как художник с богатым внутренним миром, с глубоким взглядом на жизнь, с ясно оформившимся мировоззрением. В Рапсодиях композитор сумел отобразить внутренний мир соотечественников, обобщить и передать характерные черты своего народа.

Среди музыкальных тем Первой рапсодии, есть нежные, лирические, мечтательные, но главная роль отводится стихии танца. Румынский народный танец представлен разнообразными темами, у каждой неповторимый ритм, особая ладовая окраска, только ей присущие гармонические звучания. Прелесть рапсодии придает оригинальный гармонический и оркестровый наряд.

В Первой рапсодии использованы темы, звучавшие по всей стране. Большинство из них — неотъемлемая часть любого сельского праздника. Так, композитор берет известную мелодию лэутарской шуточной песни «У меня есть лей и я хочу его пропить», опошленную кабацким исполнением, и находит в ней то высокое, чистое, что позволяет ему на основе затасканного напева создать прекрасную, обладающую исключительной силой обобщения проникновенную музыку.

В Первой рапсодии раскрываются врожденная жизнерадостность народа, его любовь к музыке и танцу. Во Второй же вырисовываются его душевная твердость,

умение противостоять ударам судьбы. Число тем рапсодии крайне ограничено, что приближает ее к симфонической поэме.

Группа произведений (оркестровые и фортепианные сюиты), написанных в первые два десятилетия творческого пути, носит отчетливые следы неоклассицизма. Но, как говорит об этом композитор, он был «неисправимым лириком» и увлечение неоклассицизмом не означало ухода от окружающей его действительности, современности. Вершина неоклассического этапа в творчестве Энеску — Вторая сюита для фортепиано. В ней композитор строго соблюдает архитектурную стройность и стремится к выявлению внутренней гармонии, которыми отличались произведения мастеров прошлого.

Энеску-романтик с особенной полнотой раскрылся в симфониях. Первая показывает его, как последователя традиций венского симфонизма. С юности Энеску воспитывался среди музыкантов, помнивших Бетховена, не раз играл в оркестре консерватории под управлением Брамса. Стремление к счастью — основная идея симфонии. Героика ее скорее в силе утверждения, чем в пафосе борьбы. Глубоко оптимистическая музыка преисполнена радости и надежд. Историческая ценность произведения в том, что написанное в период мучительных и не всегда плодотворных поисков нового в области симфонизма, оно свободно от сомнений, неверия и взвинченности, характерных для многих симфонических произведений начала XX века.

Наиболее ярко романтизм Энеску проявился в Третьей симфонии. Современники считали, что по идейно-художественному содержанию, глубине концепции она в чем-то перекликается с триптихом Данте «Ад, Чистилище и Рай». Это — монументальная фреска о переживаниях, страданиях и чаяниях людей, перенесших ис-

пытания первой мировой войны. Особенно впечатляет Скерцо, трио которого — гневное обвинение враждебных сил, толкающих человечество в пропасть войны. Звучание органа и колоколов в финале создает образы, далекие от реального мира, словно парящие над бурями, охватившими человечество.

После Второй рапсодии Энеску не возвращался к этому виду сочинений. Его поиски нового в области народного тематизма привели к несколько необычному камерному жанру — созданию Децимета для двух флейт, гобоя, английского рожка, двух кларнетов, двух фаготов, двух валторн. Это — своеобразная камерная симфония, написанная в духе румынской народной музыки, хотя все темы произведения — плод творческого дара композитора. Начало Децимета передает близкое Энеску настроение мечтаний, раздумий. Однако все произведение написано в энергичном, пульсирующем ритме и дышит жизнеутверждающей силой. Децимет — торжество полифонии. Переплетения голосов, каждый из которых живет самостоятельной жизнью, создают впечатляющую звуковую картину. Первое исполнение Децимета осуществил ансамбль Парижского общества духовых инструментов. Критика, отдавая дань восхищения новому произведению, отмечала, что невозможно назвать другое, аналогичное по составу, которое бы в течение получаса до такой степени владело аудиторией.

Большое значение имеет Третья соната для скрипки и фортепиано. С нее начинается новый этап не только в творчестве Энеску, но и в развитии румынской музыки. В ней нет фольклорных цитат, музыкальные темы сугубо индивидуальны, оригинальны. Но в них словно сгустились и откристаллизовались самые характерные интонации румынского фольклора. Третья соната — завершение длительного пути, идущего от Румынской

поэмы, через рапсодии и Децимет. По характеру и общему тону она менее созерцательна, чем Вторая и передает бóльшую гамму настроений, чувств, мыслей. Решена она в ярких контрастах светотени. Мягкая грусть, созвучная румынской дойне, вдохновенное любование родной природой сочетаются с радостными танцевальными мотивами.

Подзаголовок Третьей сонаты — «в румынском народном стиле» следует понимать широко. Композитор не ограничился созданием тем и мелодий, построенных на типичных для румынского фольклора интонационных оборотах. Он смело воспользовался приемами и эффектами, которые, казалось бы, немыслимы вне их родной стихии — лэутарской музыки. От лэутаров и глиссандирование, и вибрация, допускающие еле уловимые отклонения от основных ступеней лада. Мудро использованы возможности нетемперированного строя скрипки, так же как особая техника тремоло и низкие флажолеты. В духе музыки лэутаров и ритмика, и орнаментика многих скрипичных пассажей. Даже в партию фортепиано проникли характерные для тэрафов (народных оркестров) приемы игры на цимбалах. Отголоски лирической дойны и зажигательно-веселых танцев придают музыке особенную прелесть.

Несколько особняком в творчестве Энеску стоит его единственная опера «Эдип». Композитор называл ее своим любимым детищем и работал над ней около двух десятилетий. В свое время выбор такого сюжета вызвал немалое удивление. Румынские музыканты ожидали, что композитор, неразрывно связанный с народной музыкой, напишет свою первую оперу на национальный сюжет. Но Энеску задумал воплотить в своей опере глубокие и сильные мысли, чувства, стремления, отражавшие его собственное философское восприятие жизни.

Для этого как нельзя лучше подходила драма героя древнегреческой мифологии.

На протяжении двух тысячелетий образ Эдипа не раз привлекал драматургов и поэтов, художников и музыкантов. Но, пожалуй, со времени Софокла, никто не сумел подойти к драме Эдипа с такой безграничной верой во всепобеждающую силу человека, как Энеску. Страшные испытания, обрушившиеся на Эдипа, не сломили в нем воли к жизни, не поколебали его человеческого достоинства. Даже побежденный в неравном бою с жестокой судьбой, он остался сильным духом, внутренне непокоренным. Композитор полон сочувствия к своему герою. Его музыка призывает людей стойко преодолевать жизненные испытания. Энеску словно противопоставляет своего Эдипа Эдипу Стравинского, законченному немногим ранее, в 1927 году. Опера-оратория Стравинского «Царь Эдип» — эпизод из далекого прошлого. Герой Стравинского — песчинка, жертва рока. Он низвержен в бездну, убит. Каким контрастом выглядит полный жизнеутверждающей силы Эдип Энеску!

«Эдип» — музыкальная драма. С традициями Вагнера ее сближает обращение к мифологическому сюжету, симфонизация оперного спектакля, широкое использование лейтмотивов, применение принципов сквозного развития и «бесконечной» мелодии, главенство эмоционально и мелодически насыщенного речитатива. Энеску не только не отрицал, но и подчеркивал, что было бы странным не найти в его произведениях влияния Вагнера, композитора, искреннюю любовь к которому он пронес через всю свою жизнь. При всем этом, в самом главном, в идее произведения, в трактовке древнего мифа он шел наперекор философским концепциям великого реформатора оперы, против обреченности, покорности судьбе, фатуму. Это и обусловило иную, чем

у Вагнера, трактовку лейтмотивов. Главные лейтмотивы в опере: рока, отцеубийства, победы человека, Иокасты. Остальные герои, в том числе и Эдип, охарактеризованы тем или иным мотивом, изменяющимся согласно обстановке. Таким образом у Энеску лейтмотивы «не превращаются в систему предопределенных символов, а являются одним из средств конкретизации идеи в ее симфоническом развитии».*

В опере Энеску выступает новатором. Он пользуется современным музыкальным языком, сложным и экспрессивным, часто включает резкие, эмоционально насыщенные звучания, хотя в целом бережно расходует яркие краски своей звуковой палитры. Если сочиняя оперу он чувствует необходимость в новых, особенно острых средствах музыкальной выразительности, он их смело использует, например отклонения в $^1/_4$ и $^3/_4$ тона в вокальной партии Эдипа в сцене его ослепления.

Использование различных своеобразных интервалов — характерная черта мелодического письма Энеску. В его мелодике часто встречается ритмическая и ладовая неустойчивость. Бесконечные смены ритмов и тональные модуляции (обилие хроматизмов и энгармонические замены звуков) способствуют динамизму музыкального действия, создают атмосферу волнения, напряженного ожидания каждого следующего звучания. Но самые сложные гармонии разрешаются чаще всего неожиданно просто, постоянно восстанавливая четкую ладовую основу музыки; и это — еще одна особенность стиля Энеску.

Музыкальный язык «Эдипа» современный, но не космополитически аморфный. Румынские музыковеды про-

---

* Б. Котляров. Джордже Энеску.— «Музыка», М., 1965, стр. 88.

делали интересную работу по выявлению национальных истоков музыкального тематизма оперы.* Так, в танцах пастухов в I и III действиях музыка напоминает звучание румынских дойн. Использованные композитором $^1/_4$ и $^3/_4$ тонов характерны для румынской и венгерской народной музыки.

«Эдип» — одна из интереснейших партитур современной оперной литературы. Он прочно вошел в репертуар Бухарестского театра с 1958 года, вслед за постановками в Париже (1936) и Брюсселе (1956).

На пороге шестидесятилетия Энеску задумал воскресить далекое прошлое — раннюю юность — в своеобразных мемуарах. Всю жизнь он крайне редко обращался к письму. Даже на корреспонденции друзей и деловые письма он часто отвечал краткими телеграммами. Еще реже выступал в печати. Естественно, что и на этот раз его рука потянулась к нотной бумаге и он написал Сельскую сюиту для симфонического оркестра и сюиту «Впечатления детства» для скрипки и фортепиано.

В Сельской сюите картины детства переданы обобщенно, словно композитор рассматривал свое прошлое сквозь дымку времени. Это фрески, в которых нет места деталям. Во «Впечатлениях детства» он передает отдельные бытовые зарисовки, достигая большой типизации и конкретности образов, мастерски воссоздавая мельчайшие подробности. По реалистической силе изображения, выпуклости и эмоциональной насыщенности это произведение напоминает бессмертные «Картинки с выставки» Мусоргского.

---

* См. Ruxandra Moissiu. Elemente folclorice în «Oedip»? «Muzica», 1964, № 4, p. 22—31, а также Lucian Voiculescu. George Enescu şi opera sa «Oedip» и George Bălan. George Enescu. Mesajul-estetica. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1962.

Последние произведения Энеску, написанные на чужбине — Второй струнный квартет, полный грустных дум о безвозвратно ушедшем прошлом и тоски по родной земле, и Камерная симфония — лебединая песня композитора. В ней Энеску словно в последний раз окидывает взором пройденный жизненный путь и прощается со всем, что ему так близко и дорого. Смерть его не пугает. Он ждет ее, зная, что она неизбежна. От музыки исходит легкий аромат молдавских степей. Родина далека, но как близка она сердцу больного композитора. И опять развивается тема борьбы человека с роком. Энеску не хочет признать себя побежденным. Он пытается со спокойной улыбкой встретить надвигающуюся смерть. Но трудно улыбаться на смертном одре, и улыбка звучит искаженно, смех стынет на устах. В музыку проникают элементы гротеска. Композитор пытается овладеть собой, но первоначальный покой не возвращается и симфония кончается стоном. Смерть настигла творца...

Оборвалась жизнь Энеску, одного из самых ярких и своеобразных композиторов нашего века. Его путь к вершинам искусства был нелегким, порой тернистым. Но это был его собственный, неповторимый, выстраданный им путь великого музыканта, сумевшего сказать новое слово в искусстве.

Вскормленное животворным родником румынской национальной культуры, преисполненное глубокой веры в гуманизм и демократию, освещенное лучами истинной гениальности, творчество Энеску стремилось неуклонно вверх, все к новым и новым высотам. Цепкая привязанность к устоявшимся музыкальным традициям порой мешала современникам постигнуть мысли и устремления композитора, понять его по-настоящему, воздать должное его титаническому труду. Но прошли годы,

и время — лучшее мерило истинных ценностей — вынесло свой справедливый суд.

С каждым годом произведения Энеску находят все более широкий отклик в сердцах слушателей. Далеко не все они принесли своему создателю заслуженный успех при жизни. Многие его творения прочно вошли в концертный репертуар лишь после смерти их автора. Мечты композитора о том, чтобы свободный, избавленный от нищеты и гнета народ мог приобщиться к высокому искусству, осуществились на его родине, ставшей на путь социализма. Музыка Энеску стала достоянием народа в самом всеобъемлющем смысле слова. Регулярно проводимые в Румынии конкурсы и фестивали имени великого музыканта еще больше способствуют популяризации его творчества среди исполнителей и слушателей всех стран мира. Благодарный румынский народ воздвигнул своему гениальному барду немало памятников. Но самый достойный памятник великому румынскому музыканту — расцвет национальной композиторской школы, предмет его неустанных забот и трудов. Реалистическое направление современной румынской музыки, ее неразрывная связь с народным творчеством и непримиримое отношение к бесплодным формалистическим блужданиям западноевропейской современной музыки во многом предопределено прогрессивным, демократическим по содержанию и глубоко национальным по форме искусством ее великого основоположника.

Е. Мейлих

ГЛАВА I • ДЕТСТВО

В мои годы уже не скрываешь своего возраста. Итак, без тени смущения я называю дату моего рождения — 19 августа 1881 года. Мои родители — румыны;[1] я родился в селе Ливéнь[2] уезда Дорохой, в самом сердце Молдовы. Когда мне исполнилось три года, родители увезли меня в Кракалию, неподалеку от Ливень.

Моя родина — страна ярких контрастов. Сравните цепь Карпатских гор с молдавской равниной. Там горные громады, пропасти, вулканические цепи; здесь — бескрайние поля, овраги и степь, своеобразие которой так трудно передать. А ведь она ничем не примечательна, моя молдавская равнина, с ее полями овса и кукурузы, островками густого, старого леса, куда не пробиться дневному свету, и старыми деревнями, затерявшимися среди ив и берез. Наша деревня ничем не отличалась от многих других. В ней — красивая церковь с иконами в золотых ризах, словно плавающих в дымке паникадил. Мы жили в одноэтажном доме с крашеной деревянной галереей, где связки лука сушились на солнце. Я вспоминаю крестьян, одетых в белые вышитые голубыми узорами рубахи, их песни в вечерних сумерках...

Эти места описаны другими много лучше, чем это смог бы сделать я. Они воскрешают «...бесконечную грусть пустынных румынских дорог, окаймленных глубокими оврагами, покрытых густым слоем пыли, от которых в жаркие дни знойного лета исходит запах ванили. Ни дерева, ни куста, ни межевого столба... То здесь, то там, словно свидетели глубокой старины высятся журавли колодцев, окруженных деревянными срубами. Бесконечной вереницей тянутся подводы, запряженные сонными волами. А вдали где-то очень далеко, звучит свирель одинокого пастуха...»* Да, это и есть моя родина, какой она запечатлелась в моей памяти.

Я родился в деревне. Мой отец, сын священника, был земледельцем. В молодые годы он также собирался стать священником, но после нескольких месяцев серьезных раздумий отказался от своего намерения, так как это противоречило его нервной и деятельной натуре. Он был добр, но горяч. Рассерженный чем-либо, он страшно кричал, но, к счастью, ограничивался одними лишь угрозами. Я никогда не видел, чтобы он хоть раз кого-нибудь ударил. Если в рабочее время он заставал заснувшего в овраге батрака, изнуренного жарой (зимой у нас холодно, как в Сибири, а летом жарко, как в Сахаре), он его не будил. Тихо наблюдая за ним, он говорил: «Раз он спит, значит ему необходимо восстановить свои силы...» Но когда батрак просыпался — раздавались крики и брань. Они по сей день звучат у меня в ушах![4]

---

* Мария Росетти-Кантакузино.[3] — Все примечания — Дж. Энеску.

Это был крепкий, дышащий здоровьем мужчина, от которого исходила жизненная энергия. Вплоть до самой смерти в 1919 году он помогал мне преодолевать излишнюю чувствительность и эмоциональность, унаследованные мною от матери.

Моя мать... Что можно сказать о преданной матери, прекрасной, нежной, быть может только чересчур любящей? Если я и сетую на это, то потому лишь, что меня не просто баловали, а повседневно воспитывали в душной обстановке безмерного обожания. Не смею упрекать за это моих родителей, увы, у них были на то оправдания. Я был их восьмым, но притом единственным ребенком: семь братьев и сестер родилось до меня. Двое из них умерли в младенческом возрасте, а пятеро погибли во время эпидемии дифтерита в 1878 году. После их смерти мои родители провели три года в полном отчаянии, мечтая лишь о рождении ребенка, который занял бы опустевшее место у домашнего очага. Они горячо молились об этом и совершали паломничества, предписанные им священником. В 1881 году я появился на свет.

Мое рождение доставило родителям больше страхов, чем радостей: а вдруг они потеряют и этого, восьмого ребенка? Вспоминая свое детство, я все еще чувствую атмосферу настороженности и бдительной опеки, в которой рос. Меня оберегали от малейшей опасности, самое незначительное происшествие вызывало тревогу. Я рос слишком быстро в этой тепличной обстановке. И если я по сей день отличаюсь болезненно обостренной чувствительностью, то это во многом объясняется моим детством.

Дом в селе Ливень, где родился композитор

Все же я сохранил чудесные воспоминания о жизни в деревне. Я рос на лоне природы, среди бескрайних полей пшеницы, ячменя, овса и кукурузы. Мой отец не считал себя помещиком и жил как земледелец. Большинство жителей деревни работало на его полях. Он хорошо оплачивал их труд, покровительствовал им и всячески помогал. Могу смело утверждать, что он был добрым хозяином.

Я забыл упомянуть, что моя мать, так же как и отец, происходила из семьи православных священников, так что я ощущал двойное влияние церкви и деревни. Земля и религия — вот два кумира моего детства. Став композитором,

я остался им верен. Со временем мое религиозное чувство потускнело, но я продолжаю относиться с глубоким уважением к искренним религиозным убеждениям.

Таковы впечатления моего детства. Они безусловно просты и наивны, но глубоко запечатлелись в моей памяти. Лет двенадцать тому назад мне захотелось их оживить и это оказалось не трудно сделать. Произошло это в 1942 году, когда король Карол II задумал назначить меня сенатором: странная мысль, сомнительная честь! Мне предстояло сказать вступительную речь, но так как я изъясняюсь лучше с помощью нот, чем словами, я написал цикл из маленьких пьес для скрипки и фортепиано, назвав его «Впечатления детства».[5] В них не найти ярких и разнообразных картин, которые, казалось бы, предвещает заглавие. Ведь мое детство было своеобразным! Представьте себе, что родители, из боязни инфекционных заболеваний и дурного влияния, долго оберегали меня от товарищей, игр и занятий.

Лишенный общения со сверстниками, я стал замкнутым, несколько скрытным, что еще больше обострило мою болезненную чувствительность.

Теперь, когда я пишу эти строки, я вновь открыл сборник своих «Впечатлений детства». Пьеса «Сельский скрипач»: никакого фольклора, лишь немного звукописи. Впрочем, это — менестрель, личность интернациональная, его настроение и игра меняются в зависимости от счастливых или пасмурных дней... А вот «Нищий старик». Бедняк бормочет: «Нищета, нищета... Да снизойдет на вас благословение небес!» Чтобы

воссоздать его, я использовал хриплые, мрачные звуки... «Ручеек в глубине сада». Как сейчас вижу его! Тонкая струйка воды тихо журчала в глубине сада, иногда превращаясь в сверкающую лужицу... «Птица в клетке и кукушка на стене»: бедная птичка-узница. Почти так же я любил невозмутимую и точную механическую кукушку. Ее кукование совпадало с боем старых часов, и когда они отбивали семь ударов, я знал, что наступало время накрыть клетку на ночь... «Колыбельная песня»: старая кормилица качает малютку и поет о том, каким он будет большим и сильным. Засыпая, ребенок любуется «Лунным светом», струящимся в окно, прислушивается к стрекотанию «Сверчка». Наконец он засыпает. Среди ночи просыпается от воя «Ветра в дымовой трубе», который превращается в «Ночную бурю». Страшно! Надо быстрее спрятаться под одеяло! Малыш засыпает. «Восход солнца» — день наступил! Яркий свет заполнил комнату, птицы щебечут. Все лейтмотивы солнца и тени звучат преображенно, мажорно, умиротворенно. Спокойно детское дыхание, ребенок счастлив. Страшная ночь позади.

ГЛАВА II • МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ

Воспоминания моего раннего детства теснейшим образом связаны с музыкой. Собственно говоря, я никогда не знал разницы между личной жизнью и искусством. Жить, дышать, думать — все это для меня неотделимо от музыкального творчества.

Как далека была от музыки среда, в которой я провел свои детские годы.[6] Мать, музыкально одаренная от природы, музыкой не занималась. Отец в свободное от работы время любил играть на скрипке, но был лишь посредственным любителем. Не забудьте, что мы жили в селе, а музыкальную жизнь захолустной молдавской деревни легко себе представить!

Когда я говорю об этом, то обычно слышу вопрос: «А цыганская музыка, цыганские песни?» Чтобы ответить, придется сделать небольшое сообщение. Не знаю, обогатит ли это читателей моих «Воспоминаний», но я хочу уточнить этот вопрос.

Необходимо хорошо понять разницу между цыганской и румынской народной музыкой. По последним данным, цыгане — пришельцы из Индии. Музыкально одаренные, они усвоили и творчески обогатили песни и танцы стран, где проживали. Талантливые цыганские исполнители не удовлетворились бы простой деревенской скрипкой, сопровождаемой кобзой (упрощенной мандолиной с тонким скрипучим звуком, отбивающей такт в танце); одним словом, цыганам принадлежат музыкальные новшества, заслуживающие всяческого внимания. Многие цыгане серьезно занялись музыкой и стали первоклассными исполнителями, бережно хранящими традиции своего национального искусства. Другие, правда, чтобы как-нибудь прокормиться, вынуждены исполнять модные танго на цыганский манер, но, право же, тем хуже для любителей такого вида «искусства»! Во всяком случае, этот музыкально одаренный народ не заслуживает пренебрежения, с которым к нему относятся некоторые «знатоки».

Нет ничего общего между синтетическим искусством цыган и румынской народной музыкой, поражающей самобытностью и исключительной утонченностью. Хочу обратить внимание тех, кто интересуется этим вопросом, на прекрасную работу моего друга и земляка Константина Брэйлойу,[7] посвященную румынскому фольклору. Ему удалось записать от румынских крестьян, порой в очень трудных условиях, около 12 000 народных песен. К сожалению большая часть этой ценнейшей работы утеряна во время последней войны.

От народной румынской музыки исходит своеобразная грусть. Я не уверен даже, вправе ли употребить здесь это слово. На мой взгляд, румынская музыка прежде всего — музыка мечты, упорно тяготеющая к минору; ведь минорный лад неотделим от раздумий, мечтаний. Мелодические интервалы в ней близки музыке Востока, ритмы обычно простые и симметричные $\binom{2\ \ 6}{4,\ 8}$, с точно очерченными построениями из четырех и восьми тактов, чем они и отличаются от непарных ритмов, с построениями из пяти или семи тактов, характерными для музыки некоторых балканских народов. Мне всегда казалось, что это присущее нам, румынам, чувство симметрии обусловлено нашим романским происхождением.[8]

Вернемся к моему детству. Насколько мне помнится, я был очень старательным и примерным ребенком. В четыре года я умел читать, писать, знал сложение и вычитание. В этом, конечно, не было большой заслуги. Я любил занятия и ненавидел почти все игры, особенно те, где применялась грубая сила; я считал их ненужными

и всегда жалел о потерянном на них времени: шум и пошлые шутки вызывали во мне непреодолимое отвращение; помимо всего мною владело врожденное чувство страха перед грубой действительностью.

Странный ребенок, не правда ли? Заметьте, что склонность к сосредоточенности уживалась во мне с довольно плохим и порой необузданным характером. К восьми годам я научился игре в крокет: играл с увлечением, но плохо. Стоило мне проиграть, как я бросал со злостью деревянный молоток куда попало, рискуя разбить голову товарищам по игре. Отец, наблюдая за мной, решил вмешаться. Так же как и мать, он никогда не прибегал к телесным наказаниям и, чтобы проучить меня, вздумал ударить по моему самолюбию. Он научился хорошо играть в крокет и беспощадно побеждал меня. Волей-неволей мне приходилось сдерживать свой гнев и проявлять показное безразличие. В эти же годы отец научил меня верховой езде. Однажды, когда мы вдвоем ехали по пустынной и пыльной дороге, моя лошадь споткнулась, и я упал. Поднявшись, я осмотрелся кругом и закричал: «Папа, никто не видел, как я упал?» Вот оно, самолюбие маленького Джордже Энеску!

Когда мне было всего три года, я впервые услыхал выступление цыганского оркестра на курорте, расположенном неподалеку от нашей деревни.[9] Этот оригинальный оркестр состоял из флейты Пана, нескольких скрипок, цимбал и контрабаса![10] Он произвел на меня, по-видимому, большое впечатление, так как на второй день я развлекался тем, что натянул на деревянную

Джордже Энеску с родителями. Яссы, 1886 г.

дощечку нитки и, уверенный, что смастерил скрипку, старался подражать всему увиденному и услышанному накануне. Я свистел, подражал флейте, и, при помощи деревянных палочек, изображал игру на цимбалах. С воображаемым оркестром я спрятался под абрикосовым деревом в отцовском саду, в то время как испуганная моим отсутствием мать искала меня повсюду!

Таково было мое первое знакомство с музыкой. Несколько позднее, в награду за прилежание, родители подарили мне маленькую трехструнную скрипку. Недолго думая, я бросил ее в огонь! Нечего принимать Джордже Энеску за малыша и дарить ему смехотворную игрушечную скрипку! К тому времени я уже забыл свою первую, самодельную, и хотел владеть настоящей, с положенным числом струн.

Настойчивостью я, конечно, добился желанной скрипки и начал упорно заниматься. Однажды я позвал отца и сыграл ему одним пальцем популярнейший в то время вальс Ивановича «Дунайские волны». Отец был удивлен и растроган. Он сказал проникновенным и ласковым голосом: «Ты будешь музыкантом!». Но даже если не мечтать о музыке, как о специальности, разве можно было найти настоящего учителя в маленькой молдавской деревне? В Ливéнь я был так же затерян, как и Франц Лист семьдесят пять лет назад в Райдинге, глухом и заброшенном уголке Венгрии...[11] Пятилетнего мальчишку, меня повезли в Яссы и представили Кауделле[12] — одному из учеников Вьетана.[13] У него я увидел на рояле две прекрасные скрипки. Кауделла потрепал меня по щеке и любезно спросил:

— Итак, малыш, ты хочешь мне что-нибудь сыграть?

— Сыграйте раньше сами, чтобы я увидел, умеете ли вы играть!

Отец поспешил извиниться перед Кауделлой. Скрипач же был явно раздосадован.

— Какой невоспитанный мальчуган!

Увы, я настаивал:

— Ах, так? Тогда уйдем отсюда, папа!

Несмотря на мое безобразное поведение, Кауделла оказался настолько добр, что даже поощрил меня. Это был незлобивый человек, он посоветовал обучить меня нотной грамоте. Возвратившись домой, отец заявил мне голосом, не терпящим возражений;

— Если хочешь серьезно заняться музыкой, ты должен выучить ноты.

— Но, папа, музыку ведь играют, а не читают!

— Так вот,— ответил отец громовым голосом,— если не хочешь изучать музыку, то будешь свинопасом!

— В таком случае, папа, я уж лучше буду заниматься музыкой...

Таким образом на свете оказалось одним музыкантом больше и одним свинопасом меньше! Намного позже, в Парижской консерватории я узнал, что бывают свинопасы-музыканты. Гуно ввел хор свинопасов в свою оперу «Улисс».[14] Право же, красивый хор! Если бы я знал об этом раньше...

Один инженер, живший по соседству, преподал мне основы музыкальной грамоты.[15] Это были весьма скромные сведения, но благодаря им

я научился читать ноты и исполнять маленькие детские пьесы, которые мне давали для переписки и разучивания.

Как только в доме появилось фортепиано, я начал сочинять. Мое пианино не было ни Стенвеем,[16] ни Гаво,[17] это был старый, скромный инструмент с резким звуком, упорно враждебный мягким звучаниям; но все же это было пианино. Я с радостью поменял гомофонный инструмент, которым пользовался до сих пор, на полифонический: когда долгое время имеешь возможность играть только одну мелодию без аккомпанемента, как приятно услышать аккорды!

Право же, стакан прохладной воды не может доставить мучимому жаждой путнику большего наслаждения...

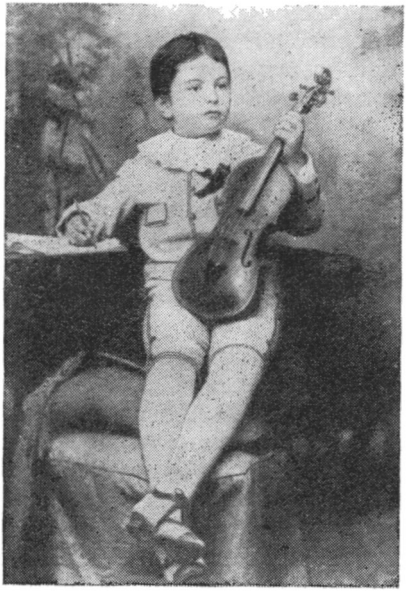
Недолго думая я начал сочинять. Странное дело — я ничего не знал, почти не слышал музыки, не имел наставника рядом с собой, но, несмотря на это, был уверен с самого детства, что стану композитором и только композитором. Упрямство и настойчивость помогают сдвигать годы, а отсутствие знаний и возможности заниматься никогда не останавливали упорного человека. Конечно, располагая только учебником игры на скрипке Берио,[18] я не имел ни малейшего представления о гармонии и контрапункте. Но, оказывается, можно сочинять не зная правил и владея одним лишь композиторским чутьем: я испытал это на себе.

Когда ребенок мал, принято думать, что его мечты тоже крохотны. Но это не так. Я читал в биографиях знаменитых людей, что Моцарт[19] и Сен-Санс[20] сочиняли в детстве колыбельные пе-

сенки, маленькие танцы. Но я не был ни Моцартом, ни Сен-Сансом, пренебрегал этими жанрами и писал оперы. Правда, несколько своеобразные, если учесть, что самая короткая состояла из двенадцати тактов. Я по сей день сохранил рукопись самой длинной оперы, написанной мною в те годы. На обложке значится: «„Румынская земля", опера для фортепиано и скрипки (!) румынского композитора Джордже Энеску пяти лет». Даже самый строгий читатель, надеюсь, признает, что мой возраст являлся смягчающим мою вину обстоятельством!

Странное дело, но сочинять эти маленькие пьесы не так легко, как кажется. Сейчас, когда пишу эти строки, передо мной лежит вальс,[21] написанный в пять с половиной лет. Его гармония отличается если не богатством, то наверняка перегруженностью. Сколько нот, сколько нот! Определенно, молодость — пора изобилия, а зрелость — ограничения. Старея, приобщаешься к великому искусству, к чудесному и трудному умению пользоваться резинкой и скребком. Удалять излишнее всегда болезненно, но порой очень полезно.

Моя детская непосредственность выразилась в моих рукописях не только в создании радостно устремленных вперед огромных арпеджио. Не умея пользоваться скребком, я старался скрыть свои кляксы, украшая их; некоторые приобретали при этом вид цветов, другие — венчиков. Смотрите, вот восьмая, готовая взлететь, так как к ней приделаны крылья. Ах, какой смешной диез с двумя маленькими ножками! А эта группа из восьми тридцатьвторых — не напоминает ли она



Джордже Энеску в шестилетнем возрасте.

сороконожку? Деревенский мальчик воссоздает, конечно, то, что видит: цветы, насекомых, животных. Не забывайте, что я был воспитан, как дикарь — это преимущество, которым я не могу нахвалиться!

У такого дикаря было все же кое-какое общение с цивилизацией и даже с религией. Доказательство этому — моя «Церковная пьеса»,[22] написанная в благородном, строгом и даже несколько торжественном стиле. Вероятно смешно, когда в моем возрасте выкапываешь свои детские работы. Меня простят, если я напомню, что жил в деревне

в те годы, когда не было ни патефонных пластинок, ни радио, и для того, чтобы слушать музыку, оставалось только сочинять ее самому...

Я вспоминаю первое классическое произведение, которое смог исполнить: это «Весенняя соната» Бетховена [23] для скрипки и фортепиано, Фа мажор. В «Методике» Берио [24] я отыскал ее переложение для двух скрипок в Соль мажоре. Затем нашел четыре симфонии Моцарта, в переложении для скрипки и фортепиано. Позднее, за роялем я познал очарование Брамса и Вагнера, но не будем опережать события.

В 1888 году мне минуло семь лет — возраст больших безрассудств... Угроза эпидемии дифтерии нависла над нашей местностью. Мои родители, у которых пятеро детей погибло от этой страшной болезни, поторопились покинуть нашу область. Перед отъездом они вновь повели меня к Кауделле. К счастью, он не вспомнил истории со скрипкой и вспыльчивости маленького Энеску. На этот раз я уже большой и покорно выслушиваю советы учителя. К тому же, то, что он сказал моим родителям, приободрило меня: «Нужно развивать способности этого ребенка. Везите его в Вену...»

Итак, мне предстоит покинуть милую деревенскую среду, ласковую, привольную. К счастью, я буду возвращаться сюда каждое лето во время каникул. Все же, покидая отчий дом, где жил на лоне природы, окруженный любовью и заботой, я чувствовал, что меня охватывает боязнь навеки проститься с милым детством...

Разумеется, поехал я не один, а с матерью. Прекрасно помню это путешествие, мое первое путешествие и то, как мы поселились в семейном пансионе в районе Виденер Гауптштрассе. Все было для меня ново: город, люди, язык. В семь лет я говорил по-румынски и немного по-французски. В Румынии в конце XIX века все люди «общества» владели французским языком. В Вене я брал уроки французского у преподавательницы, которая быстро обучила меня этому языку. Он очаровывал меня своей несколько носовой звучностью. Я старался овладеть им несмотря на все трудности. Даже сейчас, когда я говорю по-французски, характерное, слегка раскатистое произношение звука «р» выдает мое румынское происхождение. Правда, при желании могу говорить и с чисто парижским произношением. В Вене я, разумеется, изучил немецкий, а также немного английский. Но оставим эти вопросы лингвистики и вернемся к моему пребыванию в Вене.

Как описать Вену 1888 года? Как дать цельное представление о городе, где так много исторических памятников и достопримечательностей? В эти годы Вена не была похожа на настоящий немецкий город, а напоминала скорее европейскую вавилонскую башню. Написав слово «башня», я вспоминаю башню, венчающую собор св. Стефана.[25] Туристы поднимались на нее, да вероятно поднимаются и по сей день, чтобы обозреть с ее вершины город и окрестности. Я и сейчас мысленно любуюсь прекрасным видом: на юго-востоке — венгерская степь, где, по моим представле-

ниям, должен был скакать несчастный Мазепа;[26] на северо-западе — Богемия; на юго-западе — горы Штирии и Тирольские Альпы. В сущности Вена расположена у ворот Востока, она — центр, куда сходятся природные пути сообщения как спицы огромного колеса. В частности, путь от Адриатики к Дунаю перекрещивается здесь с дорогами, ведущими к Балтийскому морю. Мне рассказывали, что во времена Римской империи Вена, которая называлась тогда Виндобона, была занята римским легионом, а к концу существования империи[27] — эскадрой Дунайского флота. История оживала перед моими глазами. Я видел, как народы Европы спорили из-за этого плацдарма, все желали владеть этим привилегированным городом, так удачно расположенном на одном из рукавов Дуная, в том месте, где в него вливается река Вена; городом, строящим свои здания у основания холмов, постепенно переходящих в горы Венского леса, и обладающим почти средиземноморским климатом, хотя и не очень устойчивым из-за ветров (отсюда и название — Виндобона).[28]

В свободные дни мы бродили по улицам и очаровательным молчаливым переулкам. От них исходило благоухание уюта и домовитости, занесенных сюда из Южной Германии и так прекрасно отраженных в мелодиях Франца Шуберта,[29] — того самого непереводимого «Gemütlichkeit»,[30] который пожалуй, может быть передан одной только музыкой. Что-то итальянское проскальзывало порой в воздухе, в венском диалекте, в стиле некоторых зданий. Знаменитая венская беззаботность — конгломерат приветливости, легкого налета тоски, сдобренного южной веселостью. Она

сродни духу Парижа, от которого отличается лишь сентиментальностью. Все эти качества придают Вене неповторимую прелесть. А что говорить об окрестностях Вены, о красивых деревнях австрийских виноградарей, которые веселым хороводом окружают столицу: Гринцинг, Гейлигенштадт (где Бетховен написал свое знаменитое завещание[31]), Гернальс, Баден, Вослау, Дёблинг, Зиммеринг, Гитцинг? Между Гитцингом и Мейдингом — Шёнбрунн с Глорietтой и Бельведером императрицы Марии-Терезии: [32] французская армия прошла по этим местам 9 мая 1809 года по пути в Вену. Это было значительное событие, но ничто не могло взбудоражить спокойных венцев. Бетховен ведь предсказывал: «Пока у австрийца будет темное пиво, сосиски и музыка, он не восстанет».[33] Вена славилась своими гурманами. Кафе, расположенные вдоль главных улиц, были всегда переполнены. Истинные знатоки имели свои таверны; они с благоговением спускались в погребки, где вдоль коридоров, на деревянных скамейках, со стаканом или чашкой в руках ожидали дегустации знаменитых вин Дёблинга, Гернальса или Гринцинга. Порой посетители коротали время игрой в кегли. Говорят, что однажды восхищенный любитель дегустации после второго стакана вина крикнул: «Друзья мои, продайте мои одежды — я вознесся на небеса!» Шуберт часто посещал кафе Вогнера, «Якорь», «Перголу», «Улитку». В кафе Вогнера, мартовским вечером 1827 года, на плохом фортепиано, в темном зале он исполнил для друзей цикл своих новых песен «Зимний путь»...[34] Очаровательный, нежный Шуберт! Нет в Вене перекрестка, переулка или сада,

где бы не жило воспоминание о нем. Имя его произносится благоговейным шепотом, наряду с именами Гайдна [35], Моцарта, Бетховена.

Живописные улицы Вены переплетались запутанной сетью и были украшены странными лавками. Магазин резных гробов из розового и красного дерева произвел на меня глубокое впечатление. Но в восемь лет я не мог оценить почти привлекательную силу вывески, написанной золотыми буквами на черном фоне: «Приглашение к путешествию»... Мог ли я знать в таком возрасте, что одновременно можно быть торговцем гробов и поклонником Бодлера? [36]

Намного понятнее был мне забавный случай, рассказанный моей матерью. В нем речь шла о Поппере [37] и Мошковском [38] — двух друзьях-музыкантах, разгуливавших однажды по улицам Вены. За неимением таланта Поппер обладал большим тщеславием, так и оставшимся неудовлетворенным. Итак, они гуляли и мирно беседовали. Временами Поппер читал на стенах домов надписи, исторгавшие у него горькие вздохи: «Здесь умер Бетховен», «Здесь родился Франц Шуберт», «Здесь жил Брамс» [39]. Гуляя, они дошли до дома Поппера, который не удержался и горестно вздохнул.

— Ах,— сказал Мошковский,— можешь ли ты себе представить, что за надпись будет здесь в будущем?

— В будущем? — жадно переспросил Поппер.— Неужели ты так думаешь?

— Конечно,— съехидничал Мошковский,— можешь не сомневаться, здесь будет написано: «Дом сдается в наем!»

Надо напомнить, что в восьмилетнем возрасте я находился в Вене не в качестве туриста, а как ученик, приехавший изучать музыку в тот самый город, где жили и творили гениальные композиторы. В 1889 году Вена была еще истинным Парнасом, достойным Евтерпы,[40] правда, несколько легковесным, но все же Парнасом. В музыкальном отношении венская публика была легкомысленной. Она, не скрывая, предпочитала Масканьи, Массне,[41] Делиба[42] и Гуно — Вагнеру.[43] Его чтили, уважали как гениального композитора, но его строгая и чересчур серьезная музыка порой вызывала скуку. Зато очень любили Массне. На премьере «Вертера» в 1892 году с участием Ван-Дейка[44] и Рено композитору были оказаны поистине королевские почести. Меня это не огорчало. В одиннадцать лет я еще не умел судить о музыкальных вкусах. Широко открыв глаза и уши, я всем существом впитывал культуру, красоту, музыку. Я жил в мире грез, прекрасно уживаясь с великими призраками прошлого.

Ближе всех был мне Бетховен. Казалось, что я лично знал его. Директор Венской консерватории Йозеф Гельмесбергер-старший,[45] отец которого был современником великого композитора, говорил о нем запросто. Он описывал его вспышки гнева, порывы нежности, манеру дирижировать. Подумайте только, что, будучи еще ребенком, я исполнял в консерваторском оркестре некоторые симфонии боннского титана по рукописным нотам. Если современная молодежь относит Бетховена к плеяде великих людей прошлого, то для меня это был художник, еще живой в памяти музыкантов старшего поколения.

В те годы еще жил Брамс. Я видел его не раз. Его большая белая борода и строгое лицо пугали нас. В 1888—1894 годах Брамс часто приходил на репетиции нашего ученического оркестра, в котором участвовал и я. Он слушал сочинения моих товарищей, следил за исполнением их произведений по партитуре и, ворча, перелистывал страницы рукописи. Я сидел за первым пультом первых скрипок, когда исполнялась в присутствии автора его Первая симфония, финал которой вдохновлен Девятой симфонией Бетховена,[46] а также во время исполнения его Концерта ре минор (соч. 15) для фортепиано с оркестром. Иногда Брамс садился за рояль: он играл превосходно, как выдающийся виртуоз, хотя порой и чересчур громко. В Вене рассказывали, как однажды Брамс, аккомпанируя посредственному виолончелисту, играл фортиссимо и заглушал своего партнера; несчастный виолончелист в конце концов не выдержал и взмолился:

— Прошу вас, немного тише: я совершенно не слышу себя...

— Счастливец! — процедил Брамс сквозь зубы.

Острый язык, доброе сердце, исключительный талант — таким помню я Брамса! С тех пор я горячо полюбил его музыку и не мог слушать без волнения, так как она не только восхищала меня, но и напоминала мне родину. В частности в Andante из Квинтета с кларнетом[47] передо мной оживала венгерская равнина с невыразимой грустью и непредаваемой тоской бескрайних степей. Как ни странно, Брамс, достигший в те годы в Вене вершины славы (когда в его присутствии исполнялся его Реквием,[48] публика плакала),

считался в Париже второстепенным и довольно скучным композитором. Форе,[49] например, говорил о нем лишь как о «заслуживающем уважения композиторе». В дальнейшем, конечно, искусство Брамса взяло свое.

Хотя я говорил о том, что в Вене к Вагнеру относились несколько сдержанно, его музыку исполняли часто. В оперном театре шли «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Летучий голландец» и тетралогия.[50] Ганс Рихтер[51] был главным дирижером Венского оперного театра; я взирал на него с восхищением, когда в урагане оркестра по мановению его палочки начинали бушевать медные. Мой восторг был неописуем... Меня иногда спрашивают со снисходительной улыбкой, «продолжаю» ли я любить Вагнера. Я отвечаю, что люблю его по-прежнему. Любовь — чувство значительное и неизменное. С десяти лет некоторые вагнеровские хроматизмы проникли в мою плоть и кровь, и сейчас отказаться от них равносильно для меня ампутации руки или ноги. Если многие в двадцать лет боготворили Вагнера, а в пятьдесят сжигали его, это означает только, что они никогда его по-настоящему не любили.[52]

Несмотря на юный возраст я был допущен, в порядке исключения, в подготовительную группу класса скрипки.[53] Девяти лет я уже занимался в старших классах. Вскоре я покинул домашний пансион, где обосновался первоначально, и переехал к Йозефу Гельмесбергеру-младшему, сыну директора консерватории. Мой хозяин был скрипачом, третьим дирижером Оперного театра и, как преемник отца, возглавлял Квартет Гельмесбергера. Я присутствовал на его музыкальных вече-

рах и восторгался ими. Там я черпал ценнейшие и точные указания о том, как Бетховен и Шуберт желали, чтобы исполнялись их произведения. Отмечу в скобках, что я очень люблю исполнять струнные квартеты Бетховена: обычно их калечат, и это страшно, либо их играют чересчур старательно, что не менее дурно. Да, ведь в этом случае их играют прилизанно и быстро, с грубоватым вибрато, чрезмерно патетично, в то время как некоторые темпы должны звучать естественно, почти бесстрастно. Сколько следовало бы сказать, уточнить, изменить! Но я отвлекаюсь...

Я сохранил живое воспоминание о моих учителях и товарищах по консерватории. Роберт Фукс[54] руководил классом гармонии, контрапункта и сочинения. Некий Прозниц преподавал историю музыки. Я не интересовался этим предметом, так как уже в те годы приравнивал историю музыки к рассказам о музыке.[55] Гельмесбергер занимался со мной по скрипке. Посмею ли я признаться, что уделял скрипке не больше внимания, чем истории музыки? Как мог я отдаться одной лишь скрипке, когда любил всю музыку в целом? А я любил лишь одно: музыку, бесконечную музыку. Вот и ограниченность взглядов...

Изучение гармонии мне очень нравилось. В одиннадцать лет я уже работал над крупными формами: рондо, сонатой, вариациями, но сочинял, не зная еще законов музыкальной композиции. Особенно я увлекался увертюрами в духе Вагнера. Прошло более шестидесяти лет, но я их помню наизусть. Как часто меня дразнили из-за моей памяти. Однажды кто-то, чью фамилию я забыл (это доказывает, что моя память не так

хороша, как об этом говорят), написал, что если я окажусь на необитаемом острове, имея при себе лишь перо, бумагу и чернила, то смогу воссоздать большую часть мировой классической и романтической музыки. Не возражаю, но не вижу в этом ничего удивительного. Все, что я люблю, запечатлено в моем сердце навсегда. По словам моего друга Бернара Гавоти,[56] эта черта была также свойственна Моцарту. В одном из писем Моцарта есть такой показательный абзац: «Я слышал много музыки и не забываю никогда ни одной ноты; это свойство помнить все услышанные мелодии, вероятно, один из лучших даров, которыми наградил меня всевышний». Впрочем, я полагаю, что это единственная черта сходства между мной и Моцартом.

Я, конечно, помню некоторых своих товарищей по консерватории. Фриц Крейслер,[57] который был на шесть лет старше меня, также занимался в венской консерватории в классе Гельмесбергера; Цемлинский,[58] чья музыкальная карьера оказалась намного скромнее, чем Крейслера, хотя он был очень одаренным, и я помню, как Брамс отзывался с похвалой об одной из его симфоний. Другой мой товарищ — Морис Виолен, пианист и композитор, был предметом всеобщего восхищения: ему было всего тринадцать с половиной лет. В моей памяти воскресают воспоминания — ряд лиц, и, главное, много, много музыки! Если кто-либо вправе похвастаться призванием, то, вероятно, это я. Правда, одновременно я живо интересовался и другими предметами. Я любил живопись, некоторые сочетания цветов доставляли мне истинное наслаждение. Я был подвержен «хро-

мизму».[59] Увлекался я также чтением; книги были для меня источником грез и фантазий. Но ничто в мире не обладало такой притягательной силой, как музыка; все полученные в других областях знания только усиливали мою страсть к миру звуков. Музыка была моей истиной. Я, конечно, часто ошибался в жизни, но был безоговорочно прав, когда упорно и настойчиво ежедневно трудился на музыкальном поприще, избранным для меня моим отцом.

ГЛАВА IV • ПАРИЖ

В 1894 году, когда мне было тринадцать лет и я уже занимался в Вене шестой год, Йозеф Гельмесбергер-младший сказал моему отцу: «Я думаю, что для вашего сына было бы полезным провести некоторое время в Париже. В Вене он многому научился, но полагаю, что в Париже он приобретет еще больше знаний. Сами понимаете — я от него не отказываюсь. Наоборот, я очень ценю его. Все это я говорю вам лишь для его пользы. Подумайте. Я знаком с Массне; если желаете, я рекомендую ему мальчика».

Мой отец был человеком решительным, ненавидящим долгие раздумья. Совет моего учителя ему очень понравился и он тут же с ним согласился. Через несколько недель мы направились в Париж.

Хотя я и не увлекался историей музыки, но знал ее в достаточной мере, чтобы создать себе представление о Париже. Музыкальная Франция

тех лет переживала эпоху расцвета, получившую название «Второе Возрождение». В течение более столетия Вена была признанной музыкальной столицей Европы. В 1894 году первенство уже перешло к Парижу. Брамс старел, вместе с ним угасало великое поколение романтиков. В противовес Вене Париж насчитывал многих подающих надежды композиторов, в нем бурлили молодые, свежие силы. Правда, недавно умерли Франк,[60] Гуно и Шабрие,[61] но Сен-Санс был жив, а Венсан д'Энди[62] вновь возглавлял Певческую школу. В те годы Форе уже написал Реквием, прекрасную камерную музыку и ряд утонченных романсов. Дебюсси[63] уже опубликовал свою Бергамасскую сюиту и Струнный квартет, обдумывал «Пеллеаса». Начинал свой творческий путь Поль Дюка.[64] Морис Равель[65] и Роже Дюкас[66] проявляли свои рано созревшие таланты. Оперный театр радовал слушателей: «Фауст»,[67] «Кармен»[68] и «Манон»[69] удачно заменяли на афишах «Немую из Портичи»,[70] «Дочь кардинала»[71] и «Роберта-Дьявола».[72] На своих кафедрах Видор[73] и Гильман[74] воспитывали плеяду органистов, которой было суждено вывести французскую школу на первое место в мире. Небольшая горстка деятелей театра, некогда возглавлявшаяся великим Берлиозом,[75] не смогла в свое время устоять перед титанами, пришедшими из Германии, Венгрии и Польши. Она уступила теперь место новым композиторам, чья музыка обладала неотразимым очарованием.

Как богата была Франция весной 1894 года! Хотя это и была республика, мне казалось, что я прибыл в волшебное царство.

Между тем консерватория отнюдь не была похожа на дворец. Я говорю, разумеется, о старой консерватории, расположенной в доме № 6 по улице Фобур Пуассоньер. В классах и кабинете директора Теодора Дюбуа[76] было темно и пыльно. При преподавании фуги обнаруживалась исключительная узость взглядов: «Не следует писать фуги в духе Баха;[77] придерживайтесь нашей школы... придерживайтесь нашей школы...» Это недоверие к признанному отцу всех музыкантов было удивительным.

Поль Виардо, сын великой певицы[78] и племянник Малибран,[79] переговорил обо мне с Массне, который вел в консерватории класс композиции. В один прекрасный день мы отправились с отцом нанести визит автору «Вертера», который проживал в то время на улице Женераль Фуа. В воротах дома мы с ним столкнулись. Мой отец назвал себя и меня представил:

— Прекрасно,— сказал Массне,— я как раз иду в консерваторию и заодно познакомлюсь с мальчиком... Ты любишь музыку?

— О,— ответил я, покраснев по самые уши.

— Очень хорошо,— продолжал Массне.— Прислушайся тогда внимательно к тому, что я скажу тебе: занимайся контрапунктом, много, очень много, днем и ночью... питайся им, слышишь?

Мы пришли в консерваторию. Я показал Массне несколько своих работ. Отличавшийся широтой взглядов и снисходительностью, он сказал мне: «Дела пойдут хорошо». Затем Массне повел меня к Жедальжу,[80] который преподавал контрапункт. Жедальж заявил: «Он будет композитором». Так, я оказался дважды посвященным.

Оставалось познакомиться с новыми товарищами. Какой прием окажут они мне? Встреча оказалась настолько теплой и милой, что я был несказанно тронут. Чем самому о ней рассказывать, я предпочитаю предоставить слово моему дорогому другу Альфреду Корто,[81] который так доброжелательно и остроумно обрисовал эту сценку в своих воспоминаниях по радио. Корто было тогда семнадцать лет — на четыре года больше, чем мне.

Вот как он меня описывает.

«Мы увидели крепкого, коренастого мальчика лет тринадцати, в чересчур коротких брюках и узком пиджаке... Невероятно задумчивый... Большая голова... Всегда отсутствующие глаза... Немногословный, он не был похож на ребенка. Мы его, конечно, немного подразнили, как это принято по отношению к новичкам. Но под перекрестным огнем наших вопросов он не терялся.

— Куда ты хочешь поступить?

— Я еще не решил окончательно.

— Но ты на чем-то играешь?

— Да.

— На каком инструменте?

— На скрипке.

— Значит ты поступаешь к Марси́ку? [82]

— Может быть.

— Сыграй нам, мы послушаем.

— Пожалуйста...

И Жорж Энеску великолепно сыграл отрывок из концерта Брамса...

— Но я играю немного и на рояле, так что может быть я поступлю к Дьемеру...[83]

— Неужели?

Тогда Энеску садится к роялю и изумительно исполняет Аллегро из сонаты «Аврора».[84]

— Все же я всему предпочитаю композицию...

— Как, ты еще и сочиняешь?

— Да.

— Но что? Песни?

— Нет, симфонии.

— Симфонии!

— Да, я уже написал три симфонии...

Три симфонии! А ему было всего лишь тринадцать лет!»

Корто несколько преувеличивает. Как любящий друг он смотрел на меня сквозь розовые очки. В действительности, когда я поступил в консерваторию, я еще не писал симфоний, но писал увертюры. Корто спутал их с моими тремя школьными симфониями, начатыми мною в классе Массне. Первая из них была исполнена через много лет под моим управлением в Румынии. Поддамся ли и я тщеславию, которое подстерегает каждого художника, и заявлю ли, что несмотря на влияние Брамса, ощущаемое в каждой странице, я слушал это произведение школьных лет с радостным изумлением? Вероятно, в жизни продвигаешься не так быстро, как кажется. В доказательство скажу, что, когда я пересматриваю свои юношеские работы, я испытываю приятное удивление: «Неужели это написл я?»

Но вернемся в класс, точнее — войдем в него.

Жедальж был не только замечательным композитором, но и прекрасным педагогом, любящим свой предмет и умеющим как никто преподавать контрапункт и фугу. Он так любил музыку, что это чувство распространялось и на наши задания.

Иногда, когда он проверял заданную тему или исправлял неудачную стретту, у него появлялись слезы на глазах: «Думайте о построении,— повторял он, стирая неправильную ноту,— думайте о построении...» Строгий отбор теоретических правил уживался в его работе с широтой творческих устремлений. Жедальж открывал перед нами необозримые горизонты, умея в то же время держать нас в должных границах. Лично мне он оказал неоценимую помощь, заставив сделаться более отесанным и утонченным. Мне это было необходимо. Ведь, по сути дела, кем я был? Крестьянским пареньком с берегов Дуная? В Париже я жил в атмосфере изысканной культуры и традиции, я был счастлив, я рос и духовно обогащался. Во всяком случае, мне так казалось.

Одновременно я посещал класс композиции Массне. Здесь в течение года я занимался в качестве вольного слушателя. Я сохранил о Массне прекрасное воспоминание. Мне не встречался человек более откровенный, говорливый и восторженный; он действительно был под стать своим операм. Кроме того это был очень умный человек, прирожденный музыкант, крупный педагог. Он не ограничивался преподаванием профессионального мастерства, а прививал любовь к музыке тем, у которых это чувство было недостаточно развито. Минут за десять до начала урока он появлялся у дверей класса. Мы начинали занятия вовремя, а кончали очень поздно. Когда Массне чувствовал, что мы устали и внимание рассеивается, он рассказывал анекдоты.

Среди многих других мне вспоминается следующий.

«Нет ничего проще,— говорил Массне, закручивая ус,— чем давать уроки игры на фортепиано. Достаточно знать три предложения: „Здравствуйте, мадмуазель.. Немного медленнее, прошу вас... Засвидетельствуйте мое почтение вашей матушке...“».

Он был непосредственным и остроумным. Както один назойливый человек сказал ему:

— Странно! Вы так хорошо отзываетесь о Рейе,[85] а он вас очень ругает!

— Бросьте,— ответил Массне,— ни один из нас не говорит то, что думает!

В 1896 году Массне подал в отставку и Форе заменил его в классе композиции, в то время, когда я был зачислен постоянным слушателем. Что я могу сказать нового о Форе? Он был прямой противоположностью Массне, настолько же молчаливым и мечтательным, насколько Массне экспансивным. Приходил на занятия с опозданием и охотно уходил до истечения положенного времени. Психология ему быстро надоедала и он не любил разбираться в особенностях характера учеников. Технические вопросы он объяснял кратко. Он не был настоящим педагогом, в узком смысле этого слова, но от него исходило какое-то сияние: он вдохновлял и заражал нас своим талантом. Мы его обожали! Я провел три года в его классе с 1896 по 1899: еще одно незабываемое воспоминание!

Моими товарищами по классу Массне были: Флоран Шмитт,[86] Шарль Кёклен,[87] Фернан Хальфен, Эдмон Мальэрб, Пьер Морис,[88] Рауль Лапарра[89] и м-ль Булей. В классе Форе я вновь встретился с Обером[90] и Лапарра и познакомился

с Роже Дюкасом, Морисом Равелем, Эдуардом Тремизо и Полем Ладмиро.*[91]

Форе упрекали в том, что он оказывал предпочтение некоторым ученикам. Я знал двух-трех, которых он терпеть не мог,— разумеется, я их не назову. Скажу только, что особую привязанность он проявлял по отношению к Дюкасу и Равелю. Учтите, что Равель еще занимался в классе Форе, когда написал Хабанеру, вошедшую позже в «Испанскую рапсодию». Как мог Форе не отличать такого ученика?

Все же и Равель доставил ему однажды небольшое разочарование. Это было в 1902 году, после моего отъезда. Равель приходит в консерваторию, неся под мышкой тщательно завернутый пакет, который он старается спрятать от Форе. Заинтригованный Форе приказывает развернуть сверток: в нем оказалась только что изданная партитура «Пеллеаса» Дебюсси. Форе не вспылил, он вообще никогда не сердился, а тихо сказал: «Равель, вы меня огорчили...» **[94] Следует ли из этого, что Форе не любил Дебюсси?

---

* Так много тех, кто выдавал себя, да и продолжают выдавать за «старых учеников Форе», что я считаю полезным привести здесь, в алфавитном порядке, список учеников и слушателей, которые действительно занимались в этом классе: Луи Обер, Надя Буланже,[92] Ж. Булей, Кампанья, Е. Кульс, Дефос, Роже Дюкас, Дж. Энеску, Г. Этьен, Ж. Гровлез, Г. Феврие, Ферн. Хальфен, Ш. Кёклен, П. Ладмиро, Р. Лапарра, Ле Буше,[93] Е. Мальэрб, Л. Массон, Пьер Морис, Мазелье, Мёнье, Ж. Морпен, М. Равель, Флоран Шмитт, Е. Тремизо, Е. Вюйермоз. Вне консерватории частным образом занимался также Франсуа Берте.

** Этот случай мне недавно рассказал Шарль Ульмон.

По-моему, дело в том, что они были чересчур разными и чересчур великими, чтобы понять друг друга. Форе не был злопамятным. Он считал, что честолюбие и злопамятность влекут за собой пустую трату времени и сил. Когда сочиняешь «Нетленный аромат», Седьмой ноктюрн, Тему с вариациями, «Прометея» и музыку к спектаклю «Пеллеас и Мелизанда»,* у тебя чересчур важные дела, чтобы думать о других. Ты следуешь за своей мечтой — это закон художественного творчества.

Позже я часто встречал Форе. Он приглашал меня участвовать в экзаменационном жюри. Я часто играл вместе с ним его Первую сонату для фортепиано и скрипки, его два квартета. На рояле он играл красиво, но несколько небрежно. Трудно было себе представить, что он создатель этой сверкающей и чувственной музыки. В действительности, заканчивая любое произведение, он отходил от него, помышляя лишь о следующем, словно мать, которая отходит от старшего ребенка, думая лишь о новорожденном. Таким был Форе.

Меньше запечатлелись в моей памяти воспоминания, связанные с классом скрипки Марсйка. Этот прекрасный педагог с большим именем был с 1892 года преемником Эжена Созей [95] по классу скрипки. Он научил меня лучше играть на скрипке, помог мне усвоить стиль исполнения некоторых произведений. Но я не совсем оправдал его надежды, в том смысле, что прошло довольно

---

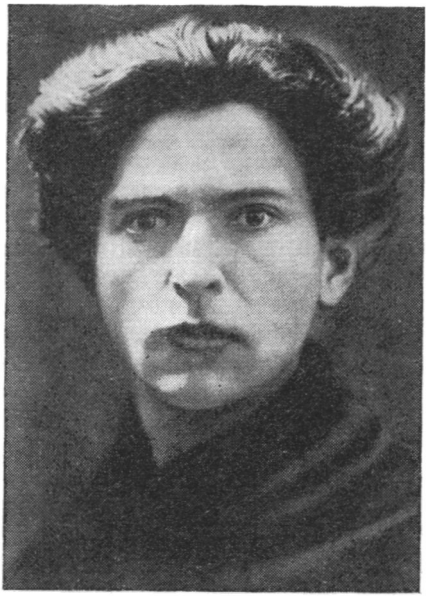
* Все эти сочинения написаны в то время, когда я занимался в классе Форе.

много времени, прежде чем я смог завоевать первый приз. Во время первого года обучения я, как иностранец, не имел права участвовать в конкурсе. На втором году я оказался жертвой несчастного случая. Незадолго до конкурса у меня вошло в привычку заниматься поздно вечером на балконе. Была хорошая погода, я немного играл и долго мечтал. Это, конечно, была непозволительная роскошь... Однажды вечером (какая проза!) мой стул сломался, я прищемил палец, который оказался между сидением и полом, и ощутил острую боль. С поврежденным пальцем не могло быть и речи об участии в конкурсе.

Честно говоря, я не был разочарован, а, напротив, испытывал облегчение. Мне было пятнадцать с половиной лет и я писал «Румынскую поэму»: да, извечное соперничество между скрипкой и нотной бумагой. Врач наложил мне на руку повязку, и я легко смирился, хотя меня и мучили угрызения совести за мою моральную капитуляцию.

Третий год обучения проходил без происшествий, но все же произошло неладное: я оказался автором «Румынской поэмы», исполненной не без успеха в концерте Колонн.[96] Мои педагоги и судьи были, видимо, этим недовольны. В их глазах я вдруг оказался опасной личностью, преисполненной духом разрушения, за которой нужен глаз да глаз! На конкурсе я исполнял Двадцать девятый концерт Виотти.[97] Играл ли я хорошо? Уже не помню, но сомневаюсь в этом: как можно было увлечься такой скучной музыкой? Все же мне присудили второй приз, чтобы одновременно припомнить «Румынскую поэму» и в то же время не

Джордже Энеску.
1900 г.



дать впасть в отчаяние. По сути дела я должен был бы их понять. К несчастью, я начинаю нервничать и убеждать себя, что теряю время попусту, занимаясь на скрипке, и что мое истинное призвание — композиторская деятельность. Что делать? Иду за советом к Сен-Сансу. Маэстро принял меня и своим резким голосом начал меня успокаивать: «Нет, нет, не бросайте скрипку, это было бы глупо! Будьте настойчивы, вы еще не с такими неудачами столкнетесь в жизни!»

Сен-Санс был прав. В следующем году, то есть в 1899, мне единогласно присудили первый

приз. Я как раз исполнял Аллегро его си-минорного концерта. Я признан великим скрипачом, я кум королю!

Да, но Тибо [98] — мой соперник! Вправе ли я это писать? Тибо, который был старше меня на год, не имел никогда соперников, и я потом поделюсь своими воспоминаниями об этом неповторимом скрипаче. Впрочем, в это время я уже мало думал о скрипке. Меня опьяняла музыка, но не исполнительское мастерство. Я мечтал только о том, чтобы сочинять, сочинять и еще раз сочинять.*

Мой дорогой друг Роже-Дюкас охотно подтрунивал над моей музыкальной одержимостью. В то время я жил недалеко от него на улице Жюльетт Ламбер. Мы возвращались вместе пешком из консерватории и всю дорогу разговаривали. У меня всегда было много замыслов и я сообщал о них Роже-Дюкасу, который выслушивал мои признания со скептической улыбкой.

— Что же,— говорил он,— я вас не видел дней пятнадцать. За это время вы, конечно, написали четыре или пять квартетов и столько же симфоний?

— Нет, милый друг, но я сейчас работаю над...

— Пишите только одну вещь,— заявил Дюкас, отчеканивая каждый слог,— только одну вещь, но с душой...

Вспоминая это счастливое время, я улыбаюсь. Конечно, чтобы набить себе руку я писал много, но все мои сочинения шли от души!

---

* В 1897 г. я занял в классе Жедальжа второе место по контрапункту и фуге.

Многие искренне верят, что композиторы — баловни судьбы, а их жизнь легка и отрадна. О заблуждение! Лично я описал бы композитора, как жертву пыток, к которым приговаривали когда-то мучеников. Довольно мрачное начало главы, не так ли?

Чтобы осветить ее не только собственным опытом, напомню моим читателям, что происходило с великим музыкантом, которым все единодушно восхищаются — с Морисом Равелем.

В то время, когда мы были учениками Форе по классу композиции, однажды мы сели разбирать в четыре руки увертюру к «Шехеразаде», только что написанную Равелем, и которая, к сожалению, так и не была напечатана. В ней уже чувствовался чарующий стиль Равеля, очень тонкий, с легким восточным привкусом. Я был в таком восторге от этого чудесного произведения, что попросил Эдуара Колонна, основоположника концертов в Шатле (ставших впоследствии «Концертами Колонна») о его встрече с автором. Мы с Равелем сыграли ему увертюру. По отношению к Колонну, который недавно продирижировал моей Румынской поэмой, я испытывал бесконечную благодарность. Увы, в этот день он сказал Равелю лишь одно слово. Из чувства приличия я не могу его привести. Равель ему ничего не ответил, но отплатил ему позже тем, что сам продирижировал этой увертюрой в Сосьете Насиональ.[99] На второй день после исполнения Венсан д'Энди написал Равелю: «Мне приятно сказать вам, что вы настоящий, прирожденный

музыкант». Это не помешало в дальнейшем обоим композиторам отзываться менее лестно друг о друге. Но в то время Равель дрожал от радости и показывал всем письмо д'Энди. Паскаль[100] был прав, когда писал: «Немногого нужно, чтобы нас успокоить, потому что достаточно малого, чтобы нас огорчить».

Но на этом огорчения Равеля не прекратились. Его ранние композиторские успехи не пришлись по вкусу преподавателям консерватории. Они считали, что всякому овощу свое время и что на долю ученика должны выпадать замечания, а не аплодисменты. В 1905 году Равель в четвертый раз участвовал в конкурсе на соискание Римской премии по композиции. Он уже был автором «Игры воды», Квартета Фа мажор и «Шехеразады». Это совершенно не понравилось членам жюри, и они не присудили Равелю Большого приза. Один из них даже сказал с издевкой: «Мосье Равель волен считать нас пожарными, но он не сможет безнаказанно считать нас дураками». Эта цитата не достоверна, но она дала возможность известному критику Жану Марнольду задать публично коварный вопрос: «Нам хотелось бы знать, будет ли отныне Римская премия вымогаться интригами или выдаваться дураками». Но Равель так никогда и не получил Римской премии! Этот маленький эпизод — наглядное подтверждение моих высказываний о превратностях артистической судьбы.

Имел ли я право жаловаться на судьбу, когда мои произведения, произведения семнадцатилетнего студента, исполнялись в концертных залах Парижа? В часы сомнений и разочарований я

раскрывал программу концертов Колонна и читал следующее: «„Румынская поэма“ Джордже Энеску, соч. 1, симфоническая сюита, сочиненная в 1897 году, впервые исполненная в Париже 6 февраля 1898 года». Если я прибавлю к этому, что моя поэма была издана год спустя в издательстве Эноша,[101] разве тем самым не покажу, насколько я был облагодетельствован?

И да и нет. Теплая встреча, оказанная моей первой работе публикой и печатью, обрадовала меня. Но я испытал меньше радости, когда выяснилось, что из-за этого успеха я получил на год позже свой Большой приз по скрипке. Я тогда впервые столкнулся с неприятной очевидностью, с которой пришлось примириться в дальнейшем: никто не любит людей с двумя специальностями. С этих пор мне часто приходилось слышать со стороны окружающих нечто вроде лейтмотива, благородно выраженного в духе самых красивых тем Вагнера, в двух противопоставленных друг другу фразах, напоминающих два ската крыши: «Это скрипач», говорили композиторы... «Это композитор», отвечали виртуозы. Впрочем, бывали и такие варианты: «Внимание!» — говорили одни. «Это минутная вспышка!» — отвечали другие. В конечном счете это было одно и то же!

Бедная «Поэма», из-за которой я стал мишенью для стольких стрел! А я создавал ее с такой любовью и непосредственностью! В этой симфонической сюите я старался передать музыкой некоторые из моих воспоминаний детства. Это были очень отдаленные воспоминания: они воскрешали близкие мне образы родины, которую я покинул восемь лет назад. Поныне, слушая эту

музыку, мне кажется, что я вижу родные края, вдыхаю неповторимый аромат домашнего очага. Начало воскрешает летний вечер... Канун праздника. Звенят колокола, и через широко раскрытую дверь слышно церковное пение. Затем наступает ночь, светит луна... Пастушья свирель звучит в тиши. Она поет вдали меланхолическую дойну.[102] Затем все меняется... Луна покрывается облаками... Разражается буря (поверьте, в оркестре это звучит неплохо!), наконец ветер стихает, поет петух... Вновь звон колоколов... Общий танец и в финале румынский национальный гимн. Это было очень наивно, очень непосредственно, но, отвечая пожеланиям Роже-Дюкаса, исходило от самого сердца.

Прежде чем подумать о каком-либо публичном исполнении, я показал свою «Поэму» Жедальжу и Сен-Сансу. Филипп Бельно, руководитель капеллы и органист в Сен-Сюльписе, попросил Сен-Санса принять меня. С бьющимся сердцем я пошел на эту встречу, сопровождаемый Бельно. Весьма прохладный прием. Маэстро спешит и едва успевает одарить нас насмешливым взглядом из-под приподнятых бровей. Смущенные, мы уходим, извиняясь. Но будучи упрямым, я не хочу сдаваться и прошу назначить мне вторую встречу. На этот раз, к счастью, Сен-Санс хорошо настроен. Он открывает партитуру, орлиным взором просматривает ее, дает попутно несколько дельных советов, как лучше использовать контрабасы, захлопывает рукопись и изрекает:

— Вот и хорошо! Я вижу, вы хорошо знаете, чего хотите! — И целует меня. Я на вершине счастья.

Тогда же княгиня Бибеску,[103] которая мне покровительствовала, представила меня Колонну. Несмотря на ее рекомендацию я очень волновался: сговориться с Колонном было нелегко. Я вспоминал его изящную походку, тонкие и правильные черты лица, холеную светлую бороду, осанку блестящего дирижера. В Опере он дирижировал первым исполнением «Валькирии» [104] во Франции и в то же время был горячим поклонником Берлиоза. От Падлу [105] Колонн отличался твердо установившимися взглядами и вкусами. Где-то я читал, что когда Падлу дирижировал на репетиции «Фаэтоном» [106] Сен-Санса, тот многозначительно кашлянул и, потянув дирижера за фалды сюртука, шепнул ему: «Падлу, вы убыстряете!» — «Господа,— сказал тут же Падлу своим музыкантам,— вы не заметили, что играете чересчур быстро?» Колонн был, конечно, далеко не столь покладистым. Понравится ли ему моя «Поэма?» Я в этом весьма сомневался. К счастью, знаменитый дирижер был в хорошем настроении. Через год мое скромное имя красовалось на афише.

Критика встретила меня благосклонно. В дальнейшем, увы, она не была столь любезной. В следующем году Колонн исполнил мою Пасторальную фантазию, которая не имела успеха. Музыкальные оракулы были в восторге: «Это пустоцвет! Мы это сразу заметили»... Я понял тогда, что любимая забава некоторых критиков — игра в качели: Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles... [Свергнул могущественных и возвеличил униженных... (лат.)]. Один и тот же человек не может долго безнаказанно искушать судьбу.

Меня просто ставили на место. Вправе ли я был обижаться?

1897 год оказался плодотворным, так как кроме «Румынской поэмы» я сочинил Первую сонату для фортепиано и скрипки, Первую сюиту для фортепиано («в старинном стиле») и Три песни на стихи Жюля Леметра[107] и Сюлли Прюдома.[108] Меня сочтут очень смелым, так как я взялся написать музыку к поэме «Вздох», вдохновившую в свое время Дюпарка[109] на создание одной из своих лучших песен. Я же писал спокойно, не боясь заимствований по той простой причине, что в то время еще не знал песни Дюпарка. Мои столь различные работы были встречены сдержанно, но с любопытством. Когда автор так молод, нужно, чтобы прошло время, раньше, чем можно будет относиться к нему со всей серьезностью — как раз то время, за которое он утратит молодость!

Написав свою Вторую сонату для фортепиано и скрипки и Струнный октет, я почувствовал, что быстро мужаю, прочно становлюсь на ноги. Иногда я говорил себе: «Это ведь камерный Берлиоз...» если, конечно, можно было себе представить того, кто соединял по пять оркестров, пишущим камерную музыку!

Как бы то ни было, начиная с этой сонаты я стал самим собой, а до сих пор шел ощупью. Теперь я начал ходить самостоятельно, но еще не научился бегать и стал менее чувствительным к критике. Я знаю, что, как правило, художник должен отражать атаки критиков и доказывать их несостоятельность. Я не хотел бы повторять

эту ошибку и не стал бы уверять читателя, что работа критика легка, что можно безошибочно предсказывать судьбу произведения. Иной раз увлекаешься вещью, которая при первом прослушивании кажется приятной, а в дальнейшем выясняется, что это произведение неудачное. Или можно впасть в другую крайность и сурово отнестись к трудно воспринимаемому произведению, а ваши внуки докажут, что это шедевр!

В обоих случаях могут быть ошибки. Все ошибаются, это ясно, но при этом надо быть искренними. Что касается меня, то я не могу простить некоторым критикам их постоянные нападки на мой музыкальный язык, по преимуществу полифонический. Я хотел бы, чтобы в своих суждениях обо мне они исходили из того, что полифония лежит в основе моего творчества и судили бы меня лишь за то, *как* я применяю полифонию в том или ином произведении. По-моему, непредвзятая критика должна исходить из особенностей творческой индивидуальности художника, учитывая его достоинства и недостатки.

Я врожденный полифонист, а не приверженец красивых аккордов. Я ненавижу все неподвижное, статичное. Для меня музыка не неизменное состояние, а действие, то есть совокупность музыкальных фраз, которые не только выражают мысли, но и двигают их в определенном направлении. На мой взгляд гармоническая последовательность не выходит за рамки простейшей импровизации. Как бы коротка ни была вещь, она может называться музыкальным сочинением только в том случае, если в ней имеется мелодия, или, еще лучше, ряд мелодий в одновременном

Джордже Энеску, 1901 г.

звучании. Это не значит, что я за контрапункт и против гармонии. Вовсе нет. Я был и останусь до самой смерти учеником Жедальжа, так как его метод обучения соответствовал моей творческой индивидуальности. Вот почему я так считался с его суждениями. Когда мне удавалось заручиться одобрением Жедальжа, а также некоторых музыкантов и критиков, таких как Поль Дюка, Пьер Лало,[110] Гастон Карро,[111] я был спокоен. Конечно, это бывало не всегда...

Но в начале века, когда я сочинял Октет для четырех скрипок, двух альтов и двух виолонче-

лей, я был одинок. Иногда мне казалось, что я рудокоп, прокладывающий подземный проход, который вот-вот рухнет. Начиная эту работу, я стремился не столько к выработке индивидуального музыкального стиля, сколько к овладению музыкальной архитектоникой. Я хотел написать октет в сквозной форме из четырех разделов, тесно связанных между собой. Я стремился при этом соблюдать автономию каждой части, а в целом получить расширенное сонатное аллегро. Исполнение октета длилось сорок минут. Я выбивался из сил, пытаясь создать крупное музыкальное построение из четырех длиннющих частей, каждая из которых грозила рассыпаться в любую минуту из-за чрезмерной растянутости. Инженер, строящий над рекой свой первый висячий мост, волновался бы не больше, чем я, склонившись над нотной бумагой. Поиски сложного построения все же были очень увлекательны.

Закончив октет, я взял его под мышку и понес, разумеется, Колонну. В этот раз он оказался несколько озадаченным. Слушая, как я играю партитуру, он думал про себя: «Еще один сходит с пути!» Все же он честно предоставил мне возможность испытать свое счастье. К сожалению, его сын Даниэль страдал чрезмерной откровенностью. На пятой репетиции я случайно услышал следующий диалог между отцом и сыном:

— Это ужасно красиво,— прошептал Даниэль.

— Скорее ужасно, чем красиво! — ответил Колонн.

И, вероятно, чтобы успокоить меня, он добавил:

— Возможно, мне придется изъять Октет из программы.

Я никого не удивлю, если скажу, что вернулся домой в тот вечер, потеряв всякую надежду. Ах! если бы мой дорогой Жедальж не успокоил меня и не уговорил Эноша напечатать мой Октет, я был бы уверен, что написал бесформенное произведение.

Очень часто достаточно одного жесткого слова, чтобы уничтожить человека, или одобряющего, чтобы вернуть его к жизни. В 1903 году я сочинил оркестровую сюиту,[112] которую с благодарностью посвятил Сен-Сансу. Эта сюита содержала в частности Прелюдию, довольно любопытно написанную в унисон. Долгое время Кодай[113] показывал ее своим ученикам, как образец монодии. Финалом сюиты служила причудливая тарантелла, по-моему неплохо написанная. Пьерне[114] продирижировал этой сюитой в 1904 году. Бог мой, какой поток оскорблений она вызвала! Суждение Жоржа Ванора было кратким: «Милый, подай золотой цыгану!» Меня так давно не называли цыганом; однако при таком эпитете можно было и золотой мне подать...

Когда я представил публике свою Концертную симфонию для оркестра и виолончели, все повторилось снова и даже с большей силой. Тут я тоже не встретил снисхождения. Перелистывая газеты того времени, я читаю далеко не ободряющие отзывы: «Озадачивающая симфония»,[115] «Надуманный концерт» и т. п. Если рецензенты желали оскорбить меня, то они достигли цели. Тем более я был чувствительным к их нападкам, что переживал тяжелые времена. Эту симфонию я писал

в деревне, возле тяжело больной матери. Я изо всех сил старался помочь ей, но как только она выздоровела, я заболел сердечным неврозом, который мучил меня в течение долгих лет.

Я не упоминаю здесь о моих двух «Румынских рапсодиях», написанных в 1901 и 1902 годах. Неужели потому, что они являются моими самыми популярными произведениями, я отношусь к ним с показным пренебрежением? Может быть. Впрочем музыкальная жизнь 1902 года была отмечена более важным явлением, чем рождение моей Второй рапсодии. В понедельник 28 апреля в Опера-комик[116] состоялась генеральная репетиция «Пеллеаса и Мелизанды».

Я был там с Равелем. Мой прославленный товарищ по консерватории бурно выражал свой восторг. Я тоже был, конечно, очарован. Как можно было оставаться равнодушным к откровениям Дебюсси! Тем не менее я не был полностью покорен. Глубоко восхищаясь утонченностью произведения, я со многим не мог согласиться, так как чересчур привык к вагнеровскому звуковому изобилию и музыкальный язык «Пеллеаса» невольно казался мне несколько сухим. Это был свежий родник после могучей реки. Графичность музыки Дебюсси смущала. На мой взгляд, ей не хватало симфоничности. Моя музыкальная одержимость не была удовлетворена: мне всегда хотелось чего-то большего!

Это относится и к музыке Равеля. Конечно я, как и все, любил его изысканные гармонии, но так как я всем существом лирик и вагнерианец до мозга костей, то мечтал о музыке более просторной, более широкой, переливающейся через

край. Это не мешало мне отдавать должное исключительной гениальности Дебюсси и в то же время находить его следующее высказывание о Вагнере весьма опрометчивым: «Вагнер это — закат солнца, который был воспринят как восход». Не скажу, что это неправильно, это даже избитая истина, все великие создатели являются закатом солнца, так как уносят с собой неповторимые особенности своего гения. Сравнение само по себе очень красивое, но я полагаю, что Дебюсси подумал бы прежде, чем его высказать, если бы смог себе представить, что через двадцать пять лет оно будет применимо к нему самому!

При всем моем вагнерианстве я чересчур любил Равеля и Дебюсси, чтобы вовсе избежать их влияния. Так, в моей Второй сюите для фортепиано, сочиненной в 1903 году, есть Павана и Бурре, написанные в старом французском стиле, по колориту напоминающие Дебюсси. Что же касается Токкаты, которая предшествует этим двум пьесам, то ее вторая тема воспроизводит в зеркальном обращении ритмический мотив токкаты из «Могилы Куперена».[117] Так что мне не к лицу не любить Равеля и Дебюсси!

Хотя я обожал Париж, я чувствовал себя в нем выбитым из колеи. Чересчур явное господство мысли над чувством угнетало меня. Несмотря на пройденные годы и огромные расстояния, я оставался тем же нежным и упрямым мальчиком, который увидел свет в далекой румынской степи; дикарем, которого не удавалось окончательно подчинить дисциплине. Моя непримиримая независимость не признавала никаких принуждений и не хотела подчиниться никакой школе, даже той,

где я закончил свое музыкальное образование. Я не хочу быть неблагодарным по отношению к консерватории. Я знал там прекрасных педагогов и чудесных друзей. Но когда меня спрашивают, в каком году я ее окончил, я не знаю что ответить, так как мне всегда кажется, что я ее покинул в тот самый день, когда поступил в нее!

ГЛАВА VI • ВО ВЛАСТИ СКРИПКИ

В Вене, совсем еще молодым скрипачом, я участвовал в благотворительном концерте. Добросовестно поработав над фантазией Венявского [118] на темы оперы «Фауст» Гуно, я надеялся получить удовлетворение, исполнив ее как можно лучше. К несчастью передо мной Квартет Гельмесбергера сыграл Седьмой квартет Бетховена Фа мажор. После этого мне было стыдно играть свою Фантазию, настолько стыдно, что я ее очень плохо сыграл.

Я был тогда очень молод. Сейчас я уже очень не молод, но питаю к своей скрипке довольно странное чувство, о котором хочу сказать со всей искренностью.

Когда говорят о Джордже Энеску в Европе, то подразумевают скрипача, а в Америке — композитора. Я чувствую себя композитором до мозга костей, все мои силы направлены на то, чтобы любить музыку и создавать ее. Если число моих произведений ограниченно, то это потому, что я обнародовал только самое лучшее из созданного мною. Заявляю об этом не рисуясь. Я не

публиковал тех работ, которые не считал полностью законченными, и мое творчество, таким образом, сводится лишь к немногим произведениям. Оно не имеет ничего общего с моей исполнительской деятельностью.

Не следует смешивать понятия творчество и профессия. Скрипка дала мне возможность обеспечить себе независимое существование. На первых порах моей жизни музыканта меня окружали товарищи, которых нужда заставляла служить в торговых или в других учреждениях. Иногда я видел, как они были вынуждены писать для мелких издательств легкие песни, делать аранжировки для девиц. Чтобы избежать этой участи, я старался играть как можно лучше на скрипке. Удалось ли мне это? Не важно. Я был рожден мечтателем, ленивым. Всю жизнь я себя подстегивал. Каждый день, каждое мгновение я должен был подгонять себя — давай, давай, кляча! — при этом я орудовал смычком вместо кнута. Когда я смотрю на свою скрипку, лежащую в футляре, на этого блестящего румяного мертвеца в его маленьком гробу, я говорю себе, быть может, не без гордости: «Ты очень красив, мой друг, ты очень мил, но чересчур мал!»

Это высказывание аналогично тому, что однажды преподнес мой земляк, трагедийный актер Эдуард де-Макс администратору Комеди-Франсез.[119] Тот предложил актеру второстепенную роль. Де-Макс, великолепный в своем презрении, ответил ему, словно показывая пальцем на старую одежду, ставшую слишком узкой для его широких плеч: «Вы не представляете меня в этой роли, господин администратор, не так ли? Мне

будет тесно в ней». Мой случай аналогичен. Скрипка — прекрасный инструмент, согласен, но меня она уже не могла удовлетворить полностью.

Почему же в таком случае я выбрал скрипку? Я ничего не выбирал: случай и воля отца решили за меня. В детстве мне не приходилось слышать другой инструмент, кроме скрипки. Естественно, я попытался играть на нем. Когда в дальнейшем меня заставили заниматься на скрипке по-настоящему, мне вдруг показалось, что я попал в тупик. Зато какую радость, притом всегда новую, доставлял мне рояль! Он открыл передо мной безбрежные горизонты!

Скрипичная литература довольно бедна. Конечно, в ней есть и шедевры, такие, как произведения Баха, Бетховена, Моцарта, Шумана,[120] Франка и Форе. Но, увы, есть еще скучная музыка Роде,[121] Виотти[122] и Крейцера.[123] Есть и похуже... Нельзя любить одновременно *музыку* и *эту музыку!* Кроме того, для музыканта ужасно быть вынужденным удовлетворяться одной только мелодической линией, когда хочешь одновременно исполнять три, четыре, шесть, восемь мелодий. Если в течение долгих лет занятий я временами любил скрипку, то этим проблескам счастья обязан не самому инструменту, а упражнениям Берио. Эти упражнения для двух скрипок часто написаны двойными нотами. Следовательно, в них слышны четыре голоса, которые создают впечатление гармонии. Знали бы вы, как я ими наслаждался! Впрочем я работал с большим рвением, хотя и без увлечения. Я был послушным, прилежным, не всегда уверенным в себе. Иногда у меня бывали страшные приступы отчаяния,

Джордже Энеску. 1902 г.

чаще всего, когда накануне я играл с оркестром и, особенно, если сам дирижировал. Тогда я возвращался к своей скрипке с рвением побитой собаки или каторжника, принужденного тащить свои цепи. Я был зол на этот маленький инструмент, на который затрачивал столько времени и сил.

Говорят, бывают браки по любви. Мой союз со скрипкой — брак по расчету. Конечно, я пережил с ней и счастливые мгновения. Так что не верьте мне безоговорочно, если я рассказываю о скрипке в таких мрачных красках. Да, что ни говори, я провел с ней и светлые, радостные часы. И только в размышлениях о своей композиторской судьбе она казалась мне помехой!

По-настоящему я особенно любил скрипку в чужих руках. Тогда, порой, звучность инструмента восхищала меня. Как не воскресить здесь воспоминания о Жаке Тибо? Он учился до меня у Марсика. Мне было пятнадцать лет, когда я его впервые услышал; честно говоря, у меня захватило дыхание. Я был вне себя от восторга. Это было настолько ново, необычно! Конечно, я охотно верю, что и до Тибо многие виртуозы прекрасно играли на скрипке, мастерски и с чувством стиля. Но, вероятно, с некоторой чопорностью, тогда как Тибо, с первого взмаха смычка... Покоренный Париж прозвал его Прекрасным Принцем и был им очарован как влюбленная женщина. Тибо — первый из скрипачей раскрыл перед публикой совершенно новое звучание — результат полного единения руки и натянутой струны. Его игра была удивительно нежной и страстной. По сравнению с ним Сарасате[124] — холодное совершенство. По словам Виардо, это — механический соловей, в то время как Тибо, особенно в приподнятом настроении, был живым соловьем. Я жалею всех молодых людей, которым не довелось услышать Тибо; в их воспоминаниях останется невосполнимый пробел.

Я, конечно, знал всех великих скрипачей моего времени: восхитительного Крейслера,[125] который занимался до меня в венской консерватории, а затем в парижской; Капе,[126] Карла Флеша,[127] Губермана,[128] Буша,[129] более молодое поколение: Хейфеца,[130] Мильштейна,[131] Франческатти,[132] Стерна,[133] Сигети,[134] некоторые из моих учеников блестящие скрипачи, и если я не привожу их имен, то только из боязни кого-либо пропустить.

Как не предоставить особое место в этих воспоминаниях необъятному Эжену Изаи?[135] Хотя я с ним мало встречался, но часто слушал его. Трудно воскресить пламя, порыв Изаи. Совершенно удивительна левая рука. Он был дивным, когда исполнял концерты Сен-Санса и не менее исключительным, когда играл сонату Франка. Интересный и своенравный человек, на редкость сильная натура. Любил хорошо поесть и выпить. Он утверждал, что артист так много сил тратит во время выступлений, что ему потом необходимо их восстановить. И он умел их восстанавливать, уверяю вас! Однажды вечером, когда я пришел к нему в артистическую, чтобы выразить свое восхищение, он мне ответил, хитро подмигивая: «Мой маленький Энеску, если вы хотите играть, как я в моем возрасте, то смотрите, не будьте отшельником!»

Я так восхищался Изаи, что прочитав случайно статью моего друга Рейнальдо Хана[136] об Изаи, страшно разозлился. Он писал: «Концерт Изаи и Пюньо.[137] Изаи разочаровал меня своей обыденностью. Высокий, широкий в плечах, полный, с длинными волосами и гладким лицом монаха. Взгляд ласковый, но не выразительный, нос короткий, челюсть толстая и тяжелая, у него вид, будто он презирает публику, что не к лицу настоящему виртуозу. Его игра отличается прекрасным звуком, но иногда не совсем чистым. Он священнодействует на эстраде,— чересчур много замыслов. Изаи, как и многие бельгийцы, тяжеловесен. Его ритм не совсем точен, ему нравится красоваться, он в своей стихии, когда играет сентиментальные пьесы; исполняя их он закрывает

глаза. Невзирая на большую добросовестность, красивую технику и явный авторитет, он разочаровал меня. Я напрасно искал его порывы, эту стремительность, которую мне так хвалили. Может быть, программа была ему не совсем по душе?»

Дорогой Рейнальдо, это очень несправедливо! Разве вы не знаете, что у артиста бывают хорошие и плохие дни? Я знаю лучше, чем кто-либо удивительные капризы скрипки, и это, кстати, еще один повод, чтобы критиковать ее. Что касается Изаи, то он принадлежит к тем, чья гениальность зачеркивает мелкие слабости. Конечно, я не во всем с ним согласен, но мне никогда не приходило в голову противопоставлять свои взгляды взглядам Изаи. С Зевсом не спорят!

ГЛАВА VII • НА ЭСТРАДЕ

Я писал эту маленькую книгу, основываясь не только на памяти. Я призвал на помощь старые бумаги, вытащил на свет запыленные папки, этот пепел моей славы. Отчеты, рецензии воспевают как нельзя лучше мой талант виртуоза, мой темперамент исполнителя, романтизм моей игры и множество других достоинств, о которых я заботился, увы, так мало. Одно доброжелательное слово о моем творчестве доставляло мне бóльшую радость, чем восторженные дифирамбы моему исполнительскому искусству. Я несказанно удивлен воображением критиков, приписывающих скрипачам и пианистам так много возвышенных

чувств. К счастью, некоторые более умеренные суждения ближе к истине благодаря своей трезвости.

Вот как обрисовывали меня. Я не возражаю против этого описания, за исключением последнего предложения. Что же касается существа затронутого вопроса, то...

Но посмотрим на это «чудо»: «Энеску один на эстраде, один, со своими невысказанными мыслями, он будто согнут под изнурительным бременем, неподвижный, не слышащий ничего, кроме своей скрипки, на которую он никогда не смотрит, чтобы лучше ее слышать. Желание во что бы то ни стало высказать свои мысли и боязнь не суметь этого сделать болезненно исказили его лицо; он весь в глубокой задумчивости; он отдался размышлениям одиночества, которые Бах доверял только скрипке. Человек один на один со своей скрипкой. Он замкнулся, весь ушел в молчание. Звуки кажутся тонкими, бесстрастными, далекими. И вдруг — рывок. Властная пульсация быстрого темпа оживила Энеску или неловкое движение пальцев внезапно завладело его вниманием? Он выпрямляется, освобождается от глубокой задумчивости, он весь в ритме, резких акцентах, в истоме, в борьбе с застывшими нотными знаками. Никогда не удается встретить взгляд человека, которого так хотелось бы расспросить: о чем он думает во время игры? Что чувствует в те мгновения, когда дарит нам безграничное наслаждение?»

Безграничную скуку, мой дорогой и восторженный комментатор! Говорю вам со всей искренностью, хотя и рискую разочаровать вас! Впро-

чем, вам уже известно, что я часто преувеличиваю и люблю лукавые ответы...

Эстрада вызывала во мне противоречивые чувства. Я часто говорил себе: к чему все это? Кроме того в молодости я испытывал почти непреодолимое чувство страха перед выходом на эстраду. Это выражалось в усталости, внезапно охватывавшей меня, в остром желании убежать с эстрады перед самым выходом. Я искренне восхищаюсь моими товарищами, испытывавшими те великолепные ощущения, которые нам великодушно приписывают — волнения, содрогания, героику... Лично я не испытывал ничего подобного. Если и соглашаюсь с приведенными выше строками «неподвижный и замкнутый в своем одиночестве», то потому, что мне всегда неловко на эстраде, где нужно кланяться, раболепствовать, ходить по сцене и словно производить опасные трюки на подмостках между четырьмя канатами.

О, если бы зрители согласились быть слушателями, все было бы иначе! Но нет, на концерт идут словно в цирк, на аттракцион! Как говорил в шутку Дебюсси: «Публика всегда надеется, что произойдет что-то необычное: г-н X будет играть на скрипке, удерживая на плечах г-на Y; или г-н Z по окончании пьесы схватит рояль зубами!..» Увы, это так!

Не забывайте также, что пребывание на эстраде, из-за моей врожденной неловкости, требует от меня значительного напряжения. Я неуклюж и мне было трудно обращаться с инструментом; пришлось много поработать, чтобы добиться показной легкости. Когда я на эстраде, я стараюсь об этом забыть; я мысленно ее покидаю. Это

свойственно человеку, который грезит наяву. В течение всей жизни я мечтаю о музыке. Это объясняется моей натурой, но также и моей композиторской деятельностью: если мозг художника постоянно, днем и ночью, в ветер и дождь не преследует определенную мечту, он наверняка ничего не достигает!

Я был счастлив, узнав, что в некоторых случаях мне удавалось доставлять другим ту радость, которую не всегда приходилось испытывать самому. Эта мысль успокаивает меня и утешает. Испытывал ли я радость от своей исполнительской деятельности? Честно говоря,— нет. Во-первых, подобно другим и я переживал страхи и всякие неприятности. Иногда безуспешно бился над неподдающимися аккордами Концерта Сен-Санса. Я тогда думал об этих проклятых нотах словами Желозо: «Они сегодня не в духе...» Однажды вечером, отыграв в концерте это произведение, я принялся за Испанскую симфонию Лало. Вначале все шло довольно хорошо. Но постепенно я замечаю, что теряюсь в собственных мечтаниях, ускоряю темп финала, а музыка, и так быстрая, начинает превращаться в тарантеллу. Я чувствую, как лечу в пропасть. Катастрофа неминуема. Я уже предвижу то мгновение, когда меня покинут силы. Мысль о том, чтобы все бросить и убежать, промелькнула с быстротой молнии. И в ту минуту, когда я уже отчаялся, ко мне вдруг возвращается храбрость, я выдерживаю напряжение и, усталый, задыхающийся, добираюсь до последнего такта, давая себе клятву, правда, с опозданием, что это в последний раз. К сожалению, своего слова я не сдержал.

Джордже Энеску.
Начало 900-х гг.

Тут я вижу, как нахмурились брови читателя, сжались его губы и он думает: «Ох, какой ворчун! Неужели он сейчас начнет твердить, что безразличен к аплодисментам публики?» Да, дорогой, незнакомый друг, я к ним безразличен и недоверчив. Этот пылающий костер оваций, от которого, по словам знатоков, исходит такая пьянящая лесть, не дурманит меня. С первого моего выступления мне кажется, что я слышу чей-то монотонный шепот: «Ты будешь виртуозом и ты останешься им, хочешь ли этого или нет. Ты

будешь виртуозом, виртуозом, виртуозом...» Представляете ли вы себе жизнь виртуоза? Я ее знаю. Эти люди, которым завидуют и которых превозносят, по сути дела мученики, каторжане, святые! Да, да, святые! Недаром слово виртуоз, происходящее от латинского virtus, указывает на силу души, доблесть. Не добродетелен ли тот, кто отказывает себе в стольких радостях, чтобы попытаться развлечь публику? Надо жить его повседневной жизнью, чтобы увидеть все теневые стороны его будней. С одной стороны — терпеливый, бесконечный труд, надоедливые упражнения, трудный пассаж, над которым работаешь каждое утро, запершись в своей комнате, и который ты вынужден повторять без устали, пока окончательно не овладеешь им; с другой — такая мимолетная, призрачная награда! Безусловно, от композитора требуется много мужества, чтобы создать произведение, но исполнителю оно необходимо в гораздо большей степени в его ежедневном напряженном труде, при этом его ожидает в награду значительно меньшая радость. Так что, по-моему, нет особенной разницы между жизнью виртуоза и монаха, закрывшегося в своей келье — разве только то, что монах служит богу, а виртуоз — мишень для критиков!

Я, конечно, преувеличиваю: ведь монах по призванию ведет оседлую жизнь, а виртуоз путешествует. Он вечно в поездках и это не легкое дело... Наше время — время странствующих знаменитостей, что безусловно — признак упадка. Когда исполнителю уделяется больше внимания, чем автору, когда манера исполнения трели или удачное арпеджио вызывает бóльшие восторги,

чем талант, который был затрачен на сочинение сонаты или оперы, это означает, что конец искусства близок. Простите мне эти пророчества!

Чтобы покончить с печальными размышлениями, я прибавлю лишь несколько слов. Мы живем под знаменем совершенствования. От нас ежедневно требуют совершенной сонаты, без единой фальшивой ноты, с той же привередливостью, с какой в феврале требуют свежую гроздь винограда, без единого гнилого зернышка. В обоих случаях нужно чудо искусственного холода, а такого рода совершенство, увлекающее многих, мне чуждо. В искусстве важно чувствовать самому и заставлять чувствовать других. Остальное — литературщина, как говорил Верлен.[138] Я разовью эту мысль, так как в действительности мне кажется невозможным, чтобы исполнитель мог усердно работать по восемь часов ежедневно, а вечером на эстраде обнаруживать порывы вдохновения, страсть, которые преображают музыку. Я вижу полное несоответствие между этим каторжным трудом и потребностью истинного артиста освободиться от всякого служения. Тут необходимо сделать выбор, и я выбрал.

Поль Валери[139] писал прекрасные строки о господстве механизмов. Буду ли я перефразировать Валери после того, как ссылался на Верлена? Нет, к чему плохо отзываться о радио и граммофонных пластинках, которые, я согласен, являются действенным способом распространения известности музыкантов, если не вкуса к музыке? Для меня сеансы звукозаписи всегда были сущим мучением из-за тех ошибок, которые навечно запечатляются, а также из-за технических

промахов, часто губящих хорошее исполнение и вызывающих необходимость в повторных записях. Вечно нам навязывают эти технические достижения! Я уважаю науку, но люблю искусство.

К счастью, концертная эстрада не создана для одних только виртуозов. На ней иногда выступает и оркестр во главе с дирижером. То, что я часто был дирижером и по сей день порой выступаю с палочкой вместо смычка, примиряет меня со многими огорчениями и доставляет лукавое удовлетворение: меня так часто упрекали за мои две специальности, что мне захотелось иметь и третью — стать дирижером!

Я очень люблю дирижировать. Это приятное и увлекательное занятие, иногда полностью захватывающее меня. Как хорошо заниматься музыкой, не будучи вынужденным исполнять перед этим надоедливые гаммы, которые лишают тебя всякого удовольствия. Мне не было и пятнадцати лет, когда превосходный маленький парижский оркестр исполнил под моим руководством несколько моих сочинений. Изумительное впечатление! Его можно сравнить с ощущением органиста, таким маленьким, по сравнению с гигантским инструментом, которым он управляет. Ты стоишь наверху такой крошечный, а вызываешь целую бурю! Позднее, будучи в Румынии, во время первой мировой войны 1914—1918 годов, я создал оркестр из шестидесяти человек, с которым часто гастролировал, особенно в Бессарабии.[140] Во время первой гастрольной поездки по Америке мне поручили дирижировать оркестром

Джордже Энеску.
1905 г.

Леопольда Стоковского.[141] На пароходе, накануне прибытия, я узнал, что импресарио, не посоветовавшись со мной, включил в программу выступления «Патетическую» симфонию Чайковского. К несчастью, я не люблю «Патетическую» симфонию, за исключением ее III части. Вероятно, чтобы утешить меня, мне предоставили возможность продирижировать своей Первой рапсодией и исполнить в качестве солиста Концерт для скрипки Брамса. Следовательно, все уравновешивалось. Но я не способен передавать чувства, которые не испытываю и отвратно исполнил знаменитую

«Патетическую» [142]. Я ее так плохо сыграл, что после этого неудачного дебюта некоторое время воздерживался от выступлений в качестве дирижера в Соединенных Штатах Америки. В дальнейшем Нью-Йоркское филармоническое общество оказало мне честь, избрав своим дирижером на несколько концертных сезонов.

Я не собираюсь приводить здесь все мои воспоминания: некоторые интересны, другие — посредственны. Среди них есть и волнующие, а для конца я приберег комические. Когда меня приглашали, импресарио обязательно старались представить меня публике как виртуоза, композитора и дирижера. Они наивно думали, что эта многоликость вызовет восторг слушателей. Какое заблуждение!..

Это произошло в Риме в 1909 году. Я дирижировал «Послеполуденным отдыхом фавна» [143] и моими двумя Румынскими рапсодиями, затем исполнял концерт Брамса. Репетиция проходила плохо, шумно и неорганизованно. Чтобы помочь мне, один флейтист, человек недалекий, но полный добрых намерений, обратился с призывом к оркестру. Он добился лишь усиления шума и насмешливых улыбок. Ясно, что во время концерта я нервничал и это не могло не передаться публике. Прелюдия Дебюсси снискала некоторое одобрение, но во время исполнения Первой рапсодии часть публики встала и демонстративно покинула зал. Под конец, видя, что массовое бегство усиливается, я не нашел другого выхода, как прекратить свое выступление... В довершение всех несчастий итальянская критика восприняла это очень плохо. Сразу по возвращении во Фран-

цию я заболел скарлатиной. Во время выздоровления на досуге я мог читать отзывы прессы, вроде следующего: «Как скрипач — слабый. Как композитор — ничтожный. Как человек — невоспитанный!» Надо было очень любить музыку, чтобы после этого не забросить в крапиву свою дирижерскую палочку!

Я хотел бы закончить в более светлых тонах эту главу, которую одни будут считать пессимистической, другие — во всем преувеличенной. Все же я желал быть только искренним и говорить правду. Не Ренан[144] ли сказал: «Бывает и печальная правда...»? Те, кто придет к выводу, что я не люблю свое искусство, ошибаются. Я люблю и скрипку, если не смотреть на нее как на предмет виртуозности. Люблю и эстраду, если она не служит для показа дрессированных собак. Какое счастье исполнять камерную музыку! Какая прекрасная мечта играть сонаты, трио, квартеты!

Чтобы в памяти моих читателей осталась менее суровая картина моей жизни, расскажу о двух недавних выступлениях вместе с Альфредом Корто.[145] На маленькой эстраде Эколь Нормаль де Мюзик мы сыграли шесть сонат Баха для скрипки и клавесина. Это простые произведения, в которых автор полностью поверяет музыке свои самые сокровенные чувства. Я был счастлив: играя такую прекрасную музыку и с таким партнером, как Корто, я чувствовал себя в своей стихии. Я хочу быть правильно понятым. После жизни, полной труда и раздумий, мне иногда кажется, что я постиг умение исполнять великие творения

с предельной простотой. В такие дни эстрада доставляет мне радость: не от уверенности в том, что я совершенен, нет, я далек от этой мысли,— но от того, что я испытываю счастье, изъясняясь на общечеловеческом языке, близком и понятном всем людям.

ГЛАВА VIII • МОИ КУМИРЫ

Я окончил предыдущую главу, не высказав всех своих мыслей. Докажем же, что иногда можно наверстать упущенное. Однажды в Вене, после того как я исполнил три сонаты Брамса, какой-то незнакомец явился ко мне в артистическую и без обиняков задал затруднительный вопрос: «Когда вы исполняете подобные сонаты, вы чувствуете себя Джордже Энеску или вам кажется, что вы Иоганнес Брамс?» Вначале мне показалось, что собеседник смеется надо мной... Но оказалось, что он говорит вполне серьезно; он даже стал развивать свою мысль: «Поймите меня правильно; я хочу знать, не кажется ли вам иногда что вы автор исполняемого произведения?» Честно говоря, я не знал, что ответить. Впрочем, что бы он обо мне подумал, если бы я прямо заявил ему: «Да, уважаемый, вы правы: еще пять минут тому назад я был самим Брамсом...» Я осторожно воздержался от ответа и неловкая улыбка послужила мне объяснением.

Позднее я обдумал поставленный передо мной вопрос. Нет, слиться с создателем гениального творения — не святотатство: напротив, это

плодотворная иллюзия, разрешающая тебе отождествляться с волшебником, которому ты служишь скромным толкователем. Это сравнительно нетрудно, когда живешь в возвышенных грезах. Я вечно мечтаю в кругу великих людей прошлого и если не переношусь в XVIII век, когда играю сонату Баха и не отождествляю себя с Бетховеном, когда приступаю к Крейцеровой сонате,[146] мне кажется, что я не могу дать правильную трактовку этих произведений.

Так как я уже невольно назвал моих любимых композиторов Брамса, Баха, Бетховена — «три Б» (какая бедная фантазия!), я и перехожу к разговору о своих кумирах.

Первый — Бетховен.

В Вене я с ним лишь бегло познакомился. Его сумрачный, трагичный и торжественный облик поразил мое детское воображение. Его музыка утоляла мою жажду гармонии. Впечатление было особенное, почти осязаемое. Действительно, Бетховен обладает сверхчеловеческим величием, которое неизбежно ускользает от десятилетнего мальчика. Зато, как это ни покажется нелепым, я сразу почувствовал себя запросто с Брамсом. Вещь объяснимая, если учесть, что я знал его лично еще до того, как узнал его музыку. Я уже говорил о той сдержанности, с которой относились французы к Брамсу в начале века. Сегодня его охотно возносят до небес, не разбираясь, мне кажется, в самой сущности его души и его творчества. Его музыка не блестящая, но глубокая. Он полностью удовлетворяет требованиям ума,

хотя не всегда — требованиям пальцев (я имею в виду в первую очередь его Скрипичный концерт, который не очень скрипичен, но в высшей степани музыкален!). Будучи особенно чувствительным к богатому лиризму и насыщенности его музыки, я всегда испытывал, приступая к Брамсу, ощущение, что вхожу в чудесный лес, поражающий своим разнообразием. Это широко, красиво, полно чувств. Для композитора это, кроме всего, ни с чем не сравнимая школа.

Мое первое знакомство с Бахом произошло благодаря Маленьким прелюдиям, из которых одна написана для лютни.[147] В программе консерватории Иоганну-Себастьяну Баху отводилось традиционное место. Его почитали, но, не смея в этом признаться, считали скучным и слишком мудрым. Скрипачи работали над Чаконой, Фугой соль минор, Гавотом и Прелюдией из Сюиты Ми мажор: последнюю пьесу играли невероятно быстро, спиккато, подражая немного Сарасате. Ничего не углубляли, лишь бы все было приблизительно правильно. И это все сходило.

Естественно, с годами мое восприятие Баха значительно изменилось. Постепенно я стал видеть в нем учителя всех учителей, наместника бога на земле. Чтобы говорить о нем подобающим образом, мне следовало бы надеть ризу и взять в руки паникадило! Не преувеличивая, скажу, что я отношусь к Баху, как верующий к святому причастию. В течение более полувека он является для меня хлебом насущным, а его музыка — музыкой моей души. Он занимает в моей жизни особое; неизмеримо великое место. Он бесконечен. Когда мне исполнилось семнадцать лет,

Джордже Энеску, Жак Тибо, Джордже Джорджеску. Бухарест, 1920-е гг.

румынская королева Кармен Сильва[148] подарила мне Полное собрание сочинений Баха в академическом издании Баховского общества. В течение ряда лет я его тщательно изучал во время каникул. И по сей день я из всех кантат познакомился лишь со ста пятьюдесятью.

Никто мною не руководил, когда я работал над Бахом. Я продвигался ощупью в темноте. Конечно, общие правила ясны, поскольку они элементарны. Но нужно довольствоваться очень малым, если ограничиваться одним лишь точным исполнением нотного текста. Ведь в зависимости от толкования ему можно придать самые различные значения.

Правило первое: объявите беспощадную войну быстрым темпам, иначе вы не добьетесь правильной расстановки ударений. Прелюдию Баха без акцентов можно сравнить с краном, из которого беспрерывно течет вода. Иными словами, при таком исполнении начинаешь понимать невежд, считающих эту музыку невыразительной, скучной, расплывчатой.

Правило второе: когда вы исполняете мелодию Баха, ищите ясной, по возможности самой логичной трактовки. Конечно, вы будете ощущать некоторую неуверенность. В этом случае последуйте моему методу: обратитесь к более сложной партитуре, в которой аналогичная мелодическая линия обрамляется контрапунктом. Противосложения укажут вам правильный путь.

Правило третье: вы работаете над знаменитой Чаконой и после нескольких вариаций теряете нить, тонете. Перепишите тогда партитуру согласно ее логическому построению на несколько

голосов; разделите музыкальную ткань на четыре партии; проследите за звучанием каждой из них; когда у вас появятся первое и второе сопрано и первое и второе контральто,— все прояснится.

Правило четвертое: остерегайтесь мелочей, займитесь главным. Не очень доверяйте специалистам, которые будут восхвалять изогнутый смычок времен Баха. Так как сегодня пользуются прямым смычком, умейте владеть им как можно лучше. Лично я не имел времени заняться изучением производства струнных инструментов. У меня был Страдивари[149] — он плохо звучал и я его обменял на скрипку Гварнери,[150] которой пользуюсь по сей день. Кроме того, у меня есть современная скрипка Поля Коля,[151] которая прекрасно звучит.

От скрипки я требую только одного — звучания. К остальному приспосабливаюсь.

Бах сегодня модный композитор. В годы моей молодости на него взирали с большей осмотрительностью. В Вене когда-то к нему относились с уважением, но безразлично. В Соединенных Штатах его почитают как далекое божество. В Германии его действительно ценят и, мне кажется, понимают в совершенстве. Во Франции... к этому я отношусь несколько скептически. Все эти светские дамы, которые бросаются за билетами, как только на афишах появляется «Искусство фуги», не внушают мне доверия (хотя сами они бывают порой сильны в «искусстве бега»[152]). Впрочем, они обезоруживают, когда по окончании пятнадцатой фуги, вооружившись лорнетами, заявляют с глубокомысленной улыбкой: «Это очаровательно... и притом настолько умно!»

Я уже говорил, что я вагнерианец до мозга костей. Я полностью разделяю чувства моего дорогого друга Артура Онеггера,[153] который, также являясь горячим поклонником Вагнера, говорил: «Я не понимаю, как можно действительно любя Вагнера, находить его произведения чересчур растянутыми. Любить по-настоящему означает быть влюбленным, а может ли влюбленному показаться время слишком долгим?» Я полностью подписываюсь под этим блестящим высказыванием. Сомневаюсь в другом: служат ли гению Вагнера те сотни и тысячи книг, которые о нем пишут? Мне не надо целой библиотеки, чтобы выразить то, что думаю о нем. Мне достаточно одного только слова: я его люблю и всегда любил. Пользуясь выражением, ставшим шаблоном из-за частого употребления, скажу, что Вагнер — самый волнующий из всех композиторов; говоря о божествах, он обращается к людям, к самому сокровенному в человеческой душе. Когда в III действии «Зигфрида» взорам героя предстает спящая Брунгильда, Вагнер с потрясающей правдивостью описывает ощущения влюбленного, который предается восторгам любви. Это необычайно! Вот почему я больше всего люблю «Зигфрида», особенно вторую половину II действия и все III действие.

Попросите любого человека назвать самого великого музыканта в мире. Он безусловно ответит: Моцарт. Действительно, Моцарт легендарен. Я далек от мысли оспаривать эту истину, хотя привык рассматривать его творчество по отношению к творчеству Бетховена. Конечно, я не сравниваю этих двух гениальных композиторов: я хорошо

знаю, насколько они различны. Что прекрасно в Моцарте и что полностью отличает его от Бетховена — это умение идти прямо к цели, с первого же раза добиваясь успеха. Блуждания ему чужды — он никогда не ходил ощупью. Он легко, непринужденно приспосабливался к принятым в его время формам музицирования и, в частности, к сонатной форме, основанной по сути дела на одних только простых тональных противопоставлениях. Я добавлю, что если не считать его концертов, часть которых поистине прекрасна, Моцарт не очень баловал скрипачей. Я его в этом не упрекаю, а только констатирую, что целый мир отделяет его сонаты для скрипки и фортепиано от его симфоний или опер. По сути дела Моцарт в первую очередь драматург, театральный композитор. В этой области он почти не знает соперников.

Я чуть не забыл написать о четырех звездах первой величины: Глюке,[154] Вебере,[155] Шуберте и Шумане. Что может быть драматургически сильнее «Альцесты»?[156] Что может быть чудеснее сцены потустороннего мира в «Орфее»?[157] Что может быть изумительнее картины литья пуль в «Вольном стрелке»?[158] А прекрасная увертюра и все прочие богатства этой партитуры, так вдохновившей Вагнера! В увертюре «Эврианты»[159] есть поистине божественное место, где скрипки и альты дивизи играют с сурдиной. Что же касается «Оберона»,[160] то только слепец не увидит в нем гениальных находок.

Тяга к Шуберту всеобщая, он неиссякаем. Его мелодии поражают волнующим лаконизмом. Но его Квинтет с двумя виолончелями и Октет, при

всех их длиннотах, не менее великолепны, а II часть струнного Квартета ре минор («Девушка и Смерть»)... Если я не сдержу себя, то перечислю все похвальные эпитеты. И тогда мне не хватит слов для Шумана — такого скорбного и нежного в «Любви поэта»,[161] прекрасного в симфониях, предвестника Форе в песнях. Сколько богатств!

Говоря о своих современниках, я уже высказывал мое отношение к удивительному гению Клода Дебюсси и замечательному таланту Мориса Равеля, хотя на формирование моего композиторского почерка бóльшее влияние оказали Габриэль Форе, Поль Дюка, Флоран Шмитт и Артур Онеггер.

Я от души восхищаюсь Сезаром Франком, но он часто сбивал меня с пути. Мое первое знакомство с его творчеством было неблагоприятным. Услышав впервые его Сонату для фортепиано и скрипки в весьма посредственном исполнении, я подумал: «Где же эта всеми хваленая божественная красота?» Какое богохульство! Работая над этой сонатой, я, конечно, тотчас же изменил свое мнение... Все в ней прекрасно, быть может только за исключением конца, который мне кажется неоправданно коротким. Я всегда советую своим ученикам избегать банальности при исполнении финальной стретты. У Франка страсти порой переливаются через край; это объясняется тем, что он весь во власти импровизации. Долгие мечтания за органом приводят к длиннотам в его произведениях. Как только ему удается побороть себя, его музыка становится раем. Когда исполняю III часть его Сонаты, я тихо нашептываю слова, для которых эта божественная музыка мне ка-

жется созданной: «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...»[162]

Я весь в восторге, конечно, но я этого не стыжусь. После долгого творческого пути я нахожу, что пылкость моих восторгов — самое верное подтверждение правильности избранного мною пути и лучшая моя награда.

ГЛАВА IX • «ЭДИП»

Не помню, в какой из своих работ Тэн[163] сравнивает человека с часами. Так же как в них, в человеке скрыта своя движущая сила. Проще говоря, в основе каждой удавшейся или неудавшейся жизни — своя пружина, своя тайная драма. Моя движущая сила, мои злоключения, моя судьба,— все свелось к одному слову, ставшему знаменитым благодаря Софоклу[164] — «Эдип».[165]

Не мне судить, является ли «Эдип» самым удачным моим произведением. Могу лишь сказать с уверенностью, что это мое самое любимое детище. Во-первых, оно стоило мне многих месяцев работы и годов тревоги. Кроме того, я вложил в него так много своей души, что временами я полностью сливался со своим героем. Если бы я захотел передать, в каком состоянии возбуждения я был, когда думал об «Эдипе» и потом, когда писал эту объемистую оперу, никто бы мне не поверил...

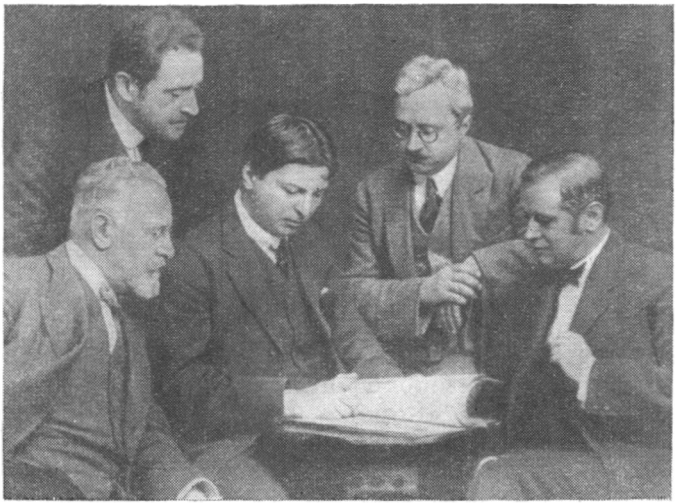
Такой сюжет, как этот, не выбирают, это он выбирает вас, набрасывается на вас, полностью овладевает вами, не отпуская. От него можно

освободиться, только засев за нотную бумагу с пером в руках.

Попытаюсь рассказать все по порядку.

Это было в 1906 году. Мне было тогда двадцать пять лет. Я испытывал смутное желание написать музыку для театра. Андрэ Мессаже,[166] тепло встретивший мой Децимет,[167] посоветовал написать оперу. Время благоприятствовало, я был полон сил и решил попытать счастья. Действительно, разве ты чем-либо рискуешь, вопрошая судьбу, если только тебя не зовут Эдипом? Впрочем, тогда я еще не думал об этой драме. Я искал, слонялся, выпрашивал сюжет. Конечно, в либреттистах недостатка не было, но в большинстве своем эти ремесленники казались мне весьма посредственными. Анри Каэн предложил мне какой-то «Голубой лотос», которого постигла судьба всех лотосов — он канул в воду. Этот жанр оперы-фельетона, написанный в стиле скверных газетных стишков «с продолжением в следующем номере», был для меня непригоден. После «Голубого лотоса» я отверг несколько сценариев, один слабее другого. Все же либреттисты не теряли надежды. Ободренные некоторым успехом моей «Румынской поэмы», они охотно предлагали мне старинные румынские легенды. Пятнадцать лет спустя аппетит этих господ так же разгорелся после триумфа «Царя Давида»[168] и они стали предлагать Онеггеру множество доморощенных «Сарданапалов» и «Навуходоносоров». Теневая сторона успеха в том, что он притягивает докучливых людей, как мед привлекает мух!

Обескураженный, я вернулся к менее честолюбивым замыслам, добросовестно сочинил три сим-



Джордже Энеску (в центре)
среди членов квартета Розе. Бухарест, 1920-е гг.

фонии и ряд камерных произведений, пока однажды в «Комеди-Франсез» не увидал Мунe-Сюлли[169] в «Царе Эдипе». В 1910 году Муне был уже не молод, но каким он был великим артистом! Право же, мне не передать, насколько я был потрясен драмой и исполнением. Этот голос, этот звонкий и гибкий голос, в котором фразы звенели, как песни и стихи — как мелодии, будет звучать в моей памяти до последнего дня моей жизни! Те, кому никогда не довелось воочию увидеть Муне-Сюлли, не могут себе представить, каким он был несравненным трагиком. Граммо-

фонные пластинки лишь частично могут передать силу его волнующего голоса. В тот миг, когда Эдип выкалывает себе глаза, с Муне-Сюлли происходило чудо. Его лицо, обычно такое красивое, становилось постепенно безобразным, почти звериным. Я не говорю о крови, которая текла по лицу, но само лицо искажалось от боли. Оно напоминало разъяренную морду льва. Что же касается крика, вырывавшегося у этого сраженного горем человека, то я его передал в своей партитуре нарочито фальшивыми нотами. У Перне, который впоследствии исполнял в опере роль Эдипа, хватило храбрости, чтобы выучить их, и таланта, чтобы их прокричать.

Я вышел из «Комеди-Франсез» как в бреду. Мною овладела навязчивая идея — сочинить оперу «Эдип». Но кого попросить написать либретто? Поль Дюка, оказавший мне теплое, дружеское участие во время первого исполнения моей Симфонии Ми-бемоль мажор в концерте Колонн, представил меня Пьеру Лало. Во время разговора я признался выдающемуся критику о моем желании сочинить оперу «Эдип».

— Черт возьми,— сказал Лало,— это страшный сюжет!

— Я это знаю, конечно, но хочу попробовать. Не представляете ли вы себе, кто смог бы написать либретто?

— Пока нет,— отвечает Лало,— но я буду искать и возможно найду нужного вам человека.

Несколько недель спустя Лало представил меня Эдмону Флегу. Видный эллинист, по национальности еврей (его настоящая фамилия — Флей-

генхеймер), он был врожденным поэтом, страстно увлекающимся музыкой. Люсьенн Бреваль,[170] присутствовавшая при нашем разговоре, пришла в восторг:

— Это прекрасная мысль,— воскликнула она,— вдвоем вы создадите шедевр!

— Мы еще далеки от этого,— возразил Флег.— Дайте мне подумать...

Флег подумал и к 1913 году предложил мне либретто «Эдипа», рассчитанное на исполнение в течение двух вечеров.

— Не находите ли вы, что это будет очень длинно? — сказал я, не скрывая своего беспокойства.

— Не забывайте,— возразил Флег,— что греки любили поговорить.

— За ними действительно водился такой грешок,— ответил я,— но думаю, что в этом мы не должны следовать их примеру. Поверьте мне, дорогой друг, берегитесь трагедий в сериях. Лично я мечтаю о сжатом и очень лиричном либретто. Хотите, попробуем?

Мне мерещился вдали призрак «Зигфрида» и изящное видение «Пеллеаса». Ни под каким видом я не хотел пользоваться оперными формами, которые были исчерпывающе использованы Вагнером и Дебюсси. Тем более, что эпопея Зигфрида была несколько схожей с мифом об Эдипе, а кроме того, меня властно влекла помимо моей воли своеобразная и чарующая просодия «Пеллеаса». Но раньше, чем решить вопрос о характере музыки, надо было заняться либретто. Его длинноты меня пугали, и я не чувствовал в себе гениальности Вагнера, чтобы суметь заполнить музыкой

чересчур статичное действие. Надо было убедить моего соавтора в необходимости сокращений:

— Подражайте хорошим кухаркам,— сказал я ему однажды,— поставьте стряпню на огонь и пусть выкипает!

Услышав это, Флег прищурил глаза и, одобрительно кивнув, сказал: «Договорились...»

Наступившая в 1914 году война разлучила нас. 1915 год я провел в Париже. Еще через год Румыния вступила в войну. Я вернулся на родину и оказался окончательно разлученным со своим либреттистом. Хотя я еще не получил от него даже наметки либретто, я к этому времени написал ряд музыкальных набросков для нашего будущего «Эдипа». Но злой рок, когда-то сразивший моего героя, преследовал и меня. В 1917 году румынское правительство решило отправить в Лондон для большей безопасности государственную казну. Вместе с ней я отправил и свои рукописи, хотя они представляли ценность только для меня. Увы, мои ящики были отправлены каким-то другим путем, прибыли в Москву, затерялись в одном из погребов Кремля и оставались тем в течение семи лет.

Я был в Соединенных Штатах, когда 1 марта 1924 года получил телеграмму: «Ваши ящики найдены в Кремле». Подпись: «Флег». Неописуемая радость! Благодаря любезности Анатоля де Монзи и посла Гербетта мои рукописи были репатриированы* и эскизы «Эдипа» вновь оказа-

---

* В ящиках находились, кроме набросков оперы, Вторая сюита для оркестра, Вторая симфония, Первый квартет и произведения детских лет.

лись у меня. Отец, отыскавший своих потерянных детей, не мог бы испытать большего счастья, чем я в тот день![171]

Тем временем я возвратился в Париж и вновь встретил Эдмона Флега, который в течение десяти лет успел полностью переделать свое первоначальное либретто. Он предложил мне четырехчастную драму — пролог, два действия и эпилог, соответствующие рождению, молодости, зрелости и смерти Эдипа. Я углубился в рукопись и пришел в восторг. Либретто было превосходным! Я едва осмелился подсказать своему соавтору нескольких мелких изменений. Единодушно мы отказались от некоторых скользких намеков на любовь Эдипа и Иокасты. Конечно, мифология служила нам защитой от любой критики, но зачем шокировать людей, подчеркивая то, что им и так хорошо известно. Впрочем, эта преступная любовь была рождена лишь проклятием богов.

Работа поэта была окончена, труд композитора только начинался.

Софокл оставил нам две трагедии — «Эдип царь» и «Эдип в Колоне». Они описывают два последовательных эпизода из жизни героя и исполняются отдельно. Первая из этих драм, переведенная в стихах, предоставила неповторимую возможность развернуться драматическому гению Муне-Сюлли.

«В греческой трагедии того времени,— как правильно отмечал Луи Лалуа,[172]— музыка проявляется только в пении хора; в нем сосредоточивается весь эмоциональный накал предшествовавшей

сцены с разговорными диалогами. Речи и споры героев древнегреческой трагедии показались бы бесконечными любому современному композитору. Кроме того, афинским зрителям легенда была хорошо знакома и достаточно было поэту только намекнуть на прошедшие события, чтобы быть сразу понятым. В наши дни все обстоит иначе. По этим двум причинам Эдмон Флег решил, и вполне логично, что он должен показать всю жизнь героя от рождения до смерти».

Со своей стороны Робер Кемп [173] (писавший в то время музыкальные статьи в «Либерте» под псевдонимом Робер Дезарно) добавлял: «Это не похоже на «Адскую машину» Кокто [174] или на «Эдипа» Жида.[175] Это не игра остроумия, упражнения в виртуозничестве, обыгрывание античного сюжета, это не мелкие вариации на одну из самых глубоких притч греческой мифологии. Наконец, перед нами подлинный Эдип. Вся драма выплывает из вековой тьмы, начиная от рождения Эдипа в ликующих Фивах и кончая его смертью в Колоне».

Поскольку я увлекся цитатами, то кончая этот раздел, я предоставлю слово Эдмону Флегу, который в интервью, данном накануне генеральной репетиции, ясно определил свои цели: «Чтобы предоставить композитору возможность ввести в музыку нарастания, контрасты, изменения ритма спектакля и его колорита, я решил не придерживаться только сюжета «Эдипа царя», но задумал изложить всю жизнь героя. Начатая в веселье, она прошла через ужасы жизни, чтобы в конце концов обрести безмятежность». Флег, хорошо знавший драматургию оперы (он к тому

времени уже написал либретто «Макбет» для Эрнеста Блоха[176]) проявил себя умелым либреттистом и вдохновенным поэтом. Короче говоря, драма, к которой мне предстояло написать музыку, состояла из четырех действий и шести картин. Надеюсь, мне простят, если я изложу вкратце сюжет моей будущей оперы.

1-я картина. Народ Фив окружает колыбель Эдипа. Верховный жрец Аполлона[177] кропит новорожденного водой из Дирцеи. Пастухи плетут ему венки из листьев, женщины приносят в дар пурпурные ткани, воины — украшенные золотом луки и стрелы. Все это происходит во дворце Лаия и Иокасты. Но царственному младенцу надо дать имя. Появляется старик, прорицатель Тиресий, которого гневная Гера[178] поразила слепотой. Он предсказывает, что ребенок станет убийцей отца и мужем матери. Испуганный народ разбегается. Преисполненный страхом Лаий передает колыбель пастуху и поручает ему убить ребенка в горах Киферона. Хор, танцы, движение толпы.

2-я картина. Коринф. Юноша в глубокой задумчивости стоит у колонны; лучи заходящего солнца озаряют его. Это Эдип. Его усыновили Полиб и Меропа. Сейчас он покидает тех, кого считает своими родителями, так как узнал предсказание оракула и не хочет стать убийцей отца и мужем матери. Отказываясь быть преступником, он вступает в борьбу с судьбой.

3-я картина. Эдип стоит у перекрестка трех дорог. Дерзкий старик, проезжая на колеснице, ударил его по лицу. Юноша, размахнувшись, нанес ответный удар дубиной своему обидчику.

Эдип убил своего отца Лаия. Судьба одержала над ним свою первую победу.

4-я картина. Перед одними из семи ворот Фив дремлет Сфинкс,[179] опустив свои крылья. Под звездным небом раздается песня сторожа. Приходит Эдип и будит чудовище. Сфинкс спрашивает его, что сильнее рока? Эдип дает верный ответ: «Человек сильнее рока...» Сфинкс хохочет, рыдает и исчезает. Рассветает. Жители города выходят из ворот. Они приветствуют своего спасителя, который победил чудовище. Эдип в золотом венце видит, как к нему подходит Иокаста. Их руки соединяются.

5-я картина. В ней сосредоточен весь сюжет «Эдипа царя» Софокла. Во время эпидемии чумы ясновидец Тиресий требует наказания неизвестного убийцы Лаия. Это необходимо, чтобы прекратить бич черной смерти. Эдип узнает тайну своего рождения и то, что он невольный виновник отцеубийства и кровосмешения. В ужасе он ослепляет себя. Изгнанный из города, он уходит, опираясь на плечо своей дочери Антигоны.

6-я картина. В ее основе — сюжет «Эдипа в Колоне». Эдип не виновен в своих прегрешениях. Он не преступник, а жертва. Судьба победила его, хотя он все сделал, чтобы избежать своей участи. Эдип — искупительная жертва. Его тело, погребенное в земле Аттики, будет защищать город Колону и принесет ему победу над врагами.

Так кончается то, что Эмиль Вюйермоз[180] в статье в «Эксельсиоре» остроумно назвал «жестокой игрой кошек Олимпа с земными мышками...»

Безусловно такое окончание более точно и оптимистично. Софокл же не обошелся без мистики.

По Софоклу в предсмертный час Эдипу возвращается зрение и он зовет Тезея последовать за ним в Колону, под ветви священных деревьев, где должно произойти его последнее примирение с судьбой:

Мои глаза откроются для последнего путешествия.
Я, которого водили, буду, в свою очередь, водить.
Следуй за мной, между цветами, мхами и плющем,
Следуй за мной средь журчанья весенних ручьев,
Я спокойно иду навстречу своему последнему часу,
Я умру, видя свет...

Вот оно чудо, которое было предложено моему воображению Софоклом и Эдмоном Флегом. Работа предстояла трудная, но, боже, как это было захватывающе!

Поначалу я глазам своим не верил. Все складывалось как нельзя лучше. Я словно находился летом под сливовым деревом: сливы падали вокруг и мне оставалось только подбирать их. Я не просто взялся за работу — я набросился на нее! Я был как одержимый. Такой сюжет! Оказаться лицом к лицу с одной из самых прекрасных, легендарных и, в то же время, человечных страниц древности. Мой Эдип не должен был стать божеством. Я хотел сделать его человеком во плоти, таким же, как вы и я. Если некоторые его черты волновали людей, то это, вероятно, потому что они узнали в его плаче отголосок собственных страданий.

Я всецело отдался музыке. Мои первые наброски были сделаны на скорую руку. В них стрелки и загадочные знаки, понятные лишь мне,

служили ориентирами. Для этой работы потребовалось четыре с половиной месяца. Более подробные наброски оперы заняли у меня шестнадцать месяцев. Потом я работал с перерывами в течение восьми лет. В общем Эдип владел моими мыслями в течение четверти века и отнял у меня десять лет работы. Заключительный органный пункт я написал в Тескáнь.

В Швейцарии, близ Лозанны я набросал первые ноты «Эдипа». Я помню об этом по двум причинам. Во-первых, я взялся за воплощение величайшей мечты моей артистической жизни. Во-вторых, к тому времени я стал счастливейшим человеком на земле. Любимая женщина вошла в мою жизнь и принесла мне счастье. Я думаю, что мои биографы не преминут обрушить на меня всю тяжесть прекрасных прилагательных и лирических картин, которыми княжна Кантакузино, ставшая милостью небес г-жой Энеску, отметила в своих «Воспоминаниях» начало моей работы над «Эдипом». Пусть мне простят, если я приведу ее слова. Я ведь так восхищаюсь ею, а сам, вероятно, недостаточно скромен.

«Пинкс (это было дружеское прозвище, данное мне королевой Кармен Сильвой, которая из-за моей упорной молчаливости сравнивала меня с загадочным Сфинксом) выводит рукой, напоминающей руку Аполлона с лирой (ни более, ни менее!) первые такты «Эдипа». Самая трагическая из греческих драм захватывает его воображение в часы полного счастья. Ницше был, вероятно, прав, утверждая, что античная трагедия возникла из естественной потребности древних греков противопоставить какую-то силу своему избытку

Джордже Энеску. **1928 г.**

здоровья и душевного равновесия...» Действительно, я был преисполнен счастья, когда взялся за переложение на музыку страшной трагедии. В этом я охотно соглашаюсь с женой. Но я отказываю ей в прозорливости, когда она пишет: «...взгляд Джордже Энеску, полный бездонных, как океан, мечтаний...» — так как в моем взгляде, поверьте, были не океанские глубины, а тревога, когда он устремлялся на нотную бумагу!

Порой, чтобы отвлечься от упорной работы, мы ходили в гости к очаровательной женщине — г-же Вюйемен, которая проживала в Шайи-су-Лозанн. Там мы встретились с Луи Вьерном,[181] — органистом Собора Парижской богоматери, с которым я познакомился в Париже несколько лет назад. Он приехал в Швейцарию, чтобы лечить глаукому, причинявшую ему ужасные страдания и угрожавшую полной потерей зрения. Вьерн заканчивал свое лечение и собирался вскоре возвратиться во Францию. Я исполнял с ним его прекрасную Сонату для скрипки и форпепиано; после Сонаты Франка я считаю ее одним из лучших произведений в этом жанре. Мы часто говорили с ним о работе, и я делился с ним своими надеждами и переживаниями. Не раз обсуждали мы мои планы относительно «Эдипа». Благородный профиль замечательного органиста выделялся на фоне ясного неба. Мечта расширяла его погасшие глаза и, смотря на него, я трепетал: не являлся ли он живым воплощением моего героя, приговоренного богами к вечной слепоте? Все способствовало мне, даже случай служил моим целям. Я собирал свои богатства, творил, желание работать опьяняло меня.

Для начала я решил следовать трем правилам. Во-первых, действие должно развиваться стремительно; никакого пафоса, никаких повторений, никаких лишних речей; все должно быть в движении! Во-вторых, публика не должна скучать; впрочем, это логически вытекает из первого. В-третьих, слушатель должен понимать текст. Я убежден, что люди идут в оперу не для того, чтобы слушать одну только музыку. Удачный оперный спектакль должен быть динамичным и обладать понятным текстом.

Вооруженный этими прекрасными намерениями, я взялся за работу. Буду ли я пользоваться определенной «системой»? Нет, никаких систем, если все-таки со мною согласятся, что использование лейтмотивов не система, а прием, или, вернее, путеводная нить. Фактически развитие оперы основывается на трех темах, которые оживляют прелюдию: тема Иокасты, мотив отцеубийства и четыре ноты, в которых отражена словесная дуэль Эдипа со Сфинксом. Этому диалогу между человеком и чудовищем я придавал огромное значение. Он был в центре моего внимания. Бог ты мой, сколько было сомнений!

Я сочинил вначале большую симфоническую пьесу, ввиде аккомпанемента к картине Сфинкса. Скажу без самомнения: она была неплохо написана. Потом, вдруг я начал сомневаться: не лучше ли ее сохранить для сцены ослепления Эдипа? Ведь тогда будет необходимо создать напряженную драматическую ситуацию. Действительно, вершина драмы — не картина встречи со Сфинксом, а III действие — действие Эдипа царя. Итак, я отложил мою симфоническую пьесу

и попытался иначе выразить пробуждение Сфинкса в мрачной полутьме под отдаленную музыку, звучащую как наваждение. Что же касается Сфинкса, я описал его таким, каким себе представлял — как беспощадную пантеру, борющуюся насмерть со своим врагом.

Сцена эта была действительно прекрасной, преисполненной поэзии. Эдип подходит к воротам Фив. Он будит Сфинкса, он готов ответить на вопросы чудовища. И Сфинкс спрашивает его: «Знаешь ли ты, Эдип, что такое рок? Все живое и прах земной, светила в ясном небе, боги, даже боги прикованы к року. Уже свершилось веление рока: Уран и Кронос[182] низвержены, и вскоре, бледнея в роковой схватке, великий Зевс в свою очередь исчезнет во тьме. А теперь, Эдип, ответь, если смеешь: в огромном мире, созданном роком, можешь ли ты назвать кого-нибудь или что-нибудь, кто был бы сильнее рока?..» Тогда Эдип восклицает: «Человек, человек сильнее рока!» В то мгновение, когда Эдип своим верным ответом одерживает победу над коварным Сфинксом, мне надо было музыкальными средствами добиться сильнейшего, почти невыразимого напряжения, непередаваемого словами. Сфинкс предчувствует свой близкий конец и рычит, как затравленный зверь. Я должен был выдумать этот крик, представить себе невозможное. Когда я кончил писать сцену Сфинкса, мне казалось, что я схожу с ума...

Я решил не придерживаться древнегреческих ладов, ничего не казалось мне более скучным, чем подражание эпохе и восстановление исторического прошлого. Эдип созвучен любой эпохе, он универсален и, следовательно его драма может

Джордже Энеску и Альфред Корто. 1930 г.

быть переложена на современный язык. Учитывая это, я не ограничивал себя и свободно пользовался достижениями современной музыки, и иногда даже их опережал. В декламации, основанной на полупении и полуречитации, я использовал четверти тонов, которые прекрасно передают особенно выразительные эффекты. Их недостаток заключается в том, что они ставят певцов, исполняющих роль Эдипа, перед большими затруднениями. Но Андрэ Перне был в силах справиться с любыми трудностями.

Словом, мой «Эдип» обрел музыкальный язык, очень непохожий на язык моих симфоний. А главное — я не поддался соблазну проторенных путей. Это добровольное самоограничение явилось причиной сожалений моего друга Рейнальдо Хана, который в музыкальной хронике «Фигаро» упрекал меня «в пренебрежении целым рядом средств, предложенных искусством, тех, что можно черпать в мелодии (или, если угодно — в мелосе), в ритме и в тональной устойчивости». Совершенно верно, я не хотел ничем жертвовать ради совокупности традиций, которые обычно кое-как приспосабливают к избранному сюжету. Я искал средства выражения и стиль, которые лучше всего соответствовали бы особенностям моего творчества и характеру моих героев. Следовательно, я должен был ожидать, что вызову некоторое удивление и даже разочарование тех, кто преклоняется перед театральными условностями.

Лучше, чем кто-либо другой понял мои стремления Эмиль Вюйермоз. Он выразил это в словах, с которыми я абсолютно согласен. Мне особенно близки его суждения об оркестровке «Эдипа»: «Не

существует общепринятой меры, по которой можно было бы судить об оркестровке «Эдипа»,— писал Вюйермоз в «Эксельсиоре».— Инструменты говорят здесь на странном языке — прямом, простодушном и значительном, который не имеет ничего общего с традиционной полифонией. Этот язык чаще всего сдержанный, лишенный всяких украшений, шепчущий даже при самых драматичных обстоятельствах. Еще одна неожиданность для многих слушателей: в первых картинах музыка не повествует. Она отвергает красноречие. Оркестр не дает пространного истолкования действия, происходящего на сцене. Он только сочувствует, вторя ему с пассивной покорностью. Он содрогается, трепещет, его короткие, непроизвольные движения полны страха. Он не заботится о созидательной логике и симфоническом красноречии. Оркестр лежит у ног сцены, как зеркальная водная гладь, то освещенная, то затемненная отражением действия. Он словно человечество в страхе перед богами. А потом, в последнем действии, эта техника вздрагивания уступает место богато сотканному сжатому лиризму. Теперь оркестр прославляет человека, ставит его неизмеримо выше рока и напоминает посвященным, что Энеску действительно был учеником создателя „Пенелопы“».[183] Все в этом тонком и правдивом анализе соответствовало моим чувствам и преисполняло надеждой оказаться достойным Габриэля Форе. Какое честолюбие!

•

Сочиняя музыку к «Эдипу», я уже думал о будущем спектакле и о возможных исполнителях. Муне-Сюлли к тому времени уже умер, да и как

драматический актер он не смог бы выступать в опере. Но Шаляпин[184] был жив, и я бы все отдал на свете, только бы он взялся за исполнение главной роли. Мне не пришлось ему это предложить. Незадолго до смерти, в то время, когда он еще пел в «Дон Кихоте» Массне в Опера-Комик, Шаляпин пригласил меня к себе. Я зашел к нему вечером в ложу во время антракта. Он сказал мне одну лишь фразу, которая тогда показалась мне странной:

— Я хочу посмотреть одно лишь либретто, без всякой музыки...

Только позже я понял, что раньше, чем судить о музыке, он хотел узнать каков объем роли, чтобы знать, позволит ли ему здоровье взяться за нее. Убедившись, что он не сможет в течение столь длительного времени находиться на сцене, он молча вернул мне либретто. У меня сжалось сердце: каким бы он был Эдипом!

К счастью, Андрэ Перне превосходно справился с этой задачей. Этот замечательный певец и прекрасный актер оказался действительно великолепным в заглавной партии. Мы работали вместе в течение долгих дней и недель и его высокая артистическая сознательность меня поразила. Впрочем вся пресса отдала ему должное, когда вечером 10 марта 1936 года занавес Гранд-Опера[185] поднялся над декорациями, изображающими колоннаду дворца Лаия.

Здесь были все — мои друзья, однокашники, товарищи, музыканты, журналисты, любители музыки. Весь коллектив оперного театра находился на сцене в полном составе: певцы, хористы, танцоры, ученики хорового класса консерватории —

всего триста пятьдесят человек — выступали под руководством Пьера Шеро, среди прекрасных декораций Андрэ Болля. У дирижерского пульта мой дорогой Филипп Гобер творил чудеса. Им было проведено восемнадцать репетиций с оркестром для разучивания этой трудной партитуры. Мариза Ферре, Маржори Лоуренс, Жанна Монфор и м-ль Куртен блистали в женских ролях; Этшеверри, Жозе де Треви, Фруманти и Нарсон окружали Перне. Да, это действительно был прекрасный вечер, каждый старался от всего сердца, а я чувствовал, как неистово бьется мое сердце после стольких лет усилий и надежд.

На следующий день появились превосходные рецензии, единодушно хвалебные, подписанные известными именами: Жорж Орик,[186] Жак Ибер,[187] Гюстав Бре,[188] Пьер-Октав Ферру,[189] Луи Лалуа, Робер Кемп, Рейнальдо Хан, Луи Обер,[190] Андрэ Кёруа,[191] Жорж Пиош, Поль Ле-Флем,[192] Анри Прюньер,[193] Анри де Кюрзон, [194] Андрэ Жорж, Поль Ландорми,[195] Габриэль Марсель,* Гюстав Доре,[196] Тристан Клензор,[197] Константен Фотиадес. Какой список имен! Я преднамеренно не упомянул здесь Гюстава Самазёйля,[198] который написал о моей опере шесть рецензий в различных изданиях, доказав тем самым свою литературную вездесущность! Я не включил также моего друга Эмиля Вюйермоза, который прославил «Эдипа» в двух прекрасных работах, ставших моей лучшей наградой.**

---

* В «Фигаро» Габриэль Марсель отмечал: «Финальная сцена Эдипа — одна из вершин музыки после Вагнера».— *Прим. Б. Гавоти.*

** Тот, кто записал воспоминания Энеску, не обязан подражать скромности автора «Эдипа». Вот почему он

Через несколько дней после премьеры, в конце завтрака, данном супругами Бенак, где собрались мои самые близкие друзья, Жорж Гюйсман, директор департамента изящных искусств, надел мне на шею орденскую ленту командора Почетного легиона. Я покраснел от радости, искренне признаюсь в этом. Ребенком Франция приняла меня в свою консерваторию. И вот в зрелом возрасте она же вписала мое имя на доску почета и дала мне свой высший орден.

ГЛАВА X • ЗА РАБОТОЙ

Никогда никому не придет в голову спросить у пахаря, прокладывающего борозду на своем поле: «Как вы работаете?» Он работает... работая!

не может отказать себе в удовольствии привести здесь отрывок из статьи, напечатанной в «Кандиде» за подписью Эмиля Вюйермоза, тем более, что высказывания знаменитого критика превосходно подытоживают своеобразную красоту этого шедевра. «Феи, которые стояли у колыбели Жоржа Энеску, сделали ему обременительный дар, наделив не талантом, а гениальностью... Его музыка не выполняет в театре традиционного амплуа «повествователя». Она ничего не анализирует, не вещает, а ограничивается тем, что вторит и сочувствует действию. Она — подтекст драмы. Ее сжатость, сдержанность и глубокий лиризм не всегда понятны при первом прослушивании. Как не растеряться перед музыкой, такой свободной от предрассудков, вечно изменяющей свою форму и словно перевоплощающейся при каждой смене сценической ситуации? И вместе с тем, кто не узнает в ней подлинного шедевра, источника глубоких и заразительных эмоций, одну из вершин композиторского творчества?» Когда же Гранд-опера решится на возобновление «Эдипа»? — *Прим. Б. Гавоти.*

Это ясно. И так обыденно и буднично, что у вас нет ни времени, ни желания обдумывать, каким именно образом он трудится. Если же к несчастью вы писатель или композитор, каждый захочет узнать ваши приемы, привычки и даже ваши причуды. Как я сочиняю? Я и сам не знаю, так как предмет моего творчества постоянно меняется: я ведь не пишу дважды одну и ту же сонату или тот же квартет. Так что у меня нет единого метода: я приспосабливаюсь к обстоятельствам, стараюсь, насколько могу, и очень часто не достигаю цели!

Верно и то, что из всех видов умственной деятельности сочинение музыки самое неизведанное, хотя по сути своей, самое простое. Будь я не только музыкантом, но и художником или писателем, я колебался бы между несколькими способами выражения своих мыслей. Но у меня только один язык — музыка. Я и стараюсь говорить на нем.

Что музыка очень простой и даже рудиментарный способ выражения чувств — доказано жизненным опытом. Человек, близкий к земле, крестьянин, если ощущает резкую боль, никогда не высказывает ее словами. Он стонет, а стон — это ведь разновидность пения. Мне это очень понятно, так как я тоже считаю, что только музыка может выразить истинный крик души со всеми ее скрытыми волнениями. Разговорная речь крайне условна. Если я говорю: «Ах, как мне больно! Господи, как я страдаю!» — я произношу чересчур обыденные слова, которые могут одинаково относиться и к острой зубной боли, и к потере дорогого человека. Но если вместо того чтобы

говорить, я сажусь за рояль и обращаюсь к творениям великих мастеров, все меняется: тут уже задето не только тело, но и сердце, душа. Бывает состояние хуже, чем страдание, когда ты сломлен, уничтожен, остался без надежд, без сил сопротивляться. Скажите, какой язык может передать это состояние души? Ни один. Если бы надо было выразить в прозе или в стихах эмоциональное содержание одного из адажио Бетховена, вскоре нам не хватило бы верных, точных слов. В этом великое преимущество музыки!

Человек, для которого потребность в передаче своих чувств является жизненной необходимостью, может коснуться своих самых глубоких переживаний только при помощи музыки. Но коснуться — это одно; суметь выразить — совсем другое. Я уже говорил о том, что у меня была природная склонность к бесконечным мечтаниям, к сладостной лени; я рисковал смешать сосредоточенность и праздную мечтательность, хотя они отличаются друг от друга. Первая — плодотворна, вторая — бесплодна. Грезить с пользой, преследовать целенаправленную действенную мечту — такова должна быть задача артиста.

В прекрасной новелле Стефана Цвейга,[199] насколько мне помнится она называется «Букинист Мендель», я прочел следующие замечательные слова: «Он ничем не располагал, кроме несравненной, волшебной памяти. Его изумительная память сформировалась и окрепла только благодаря вечному источнику всякого совершенства — умению сосредоточиться. Все наши оригинальные и талантливые творения — детища возвышенной сосредоточенности, переходящей, порой, в моно-

Джордже Энеску и Михаил Жора. 1932 г.

манию». Стефан Цвейг знакомит нас здесь с высоким образцом сосредоточенности, которому очень трудно следовать. Все же я обладаю в какой-то мере этим качеством, в том смысле, что ношу в себе постоянную мечту. Что-то трепещет в моем сердце днем и ночью. Это значит, что моя профессия исполнителя, хотя и отняла много драгоценного времени, не повредила моему призванию композитора, и что обязанность часто путешествовать никогда не прерывала мои одинокие

мечтания. Увы, эта способность сосредоточиться все же не привела меня к совершенству!

Желание сочинять владело мной всегда. Но вначале оно было очень неопределенно, в особенности, если речь идет о непрограммной музыке. Симфония или квартет не имеют ни сюжета, ни действия, ни развязки: лишь после окончания произведения можно судить о логике его построения. Короче говоря — в этом основное различие между музыкой и живописью — работаешь без натуры: вернее, постепенно сам создаешь себе образец для воплощения. Это очень нелегко!

Непосвященные слепо верят в ведущее значение темы или основного мотива. Они рассматривают тему, как зерно, которое достаточно посадить в землю и поливать, чтобы из него обязательно родилось растение, дерево. По их мнению, применение технических правил должно позволить музыканту направить по своему усмотрению развитие основной темы, то есть того зачатка, из которого должна развиться целая часть. Сочинение музыки было бы легким и забавным делом, если бы все происходило так естественно и просто, как в растительном мире. К несчастью, тема совсем не похожа на пшеничное зерно, заброшенное порывом ветра в вашу ладонь. Как правило, тема — не отправная точка, а результат. Тема — это уже музыкальный материал. Ее наличие говорит о том, что работа продвигается, в то время как зарождение замысла — намного более длительный, трудоемкий и неясный процесс.

Итак, вначале у меня появляется очень неопределенное желание что-нибудь сочинить. Но что именно? Это уже другой вопрос. И в каком жан-

ре? Еще один вопрос. Я пробую, иду ощупью, долго блуждаю в пустоте, прежде чем нащупать скалу. Иногда мне кажется, что я верчу во все стороны ручки радиоприемника, вслушиваясь в его звучание. По мере того, как у меня появляются мысли, я делаю записи, много записей, целые горы нот, я исписываю бумагу до такой степени, что никто кроме меня, ничего не разберет (какое разочарование для плагиаторов!).

Но это поистине каторжный труд! Я стираю, орудую резинкой, вычеркиваю больше, чем пишу. А чаще всего жду... прислушиваюсь... будто не я, а близкий мне человек предлагает мне одно за другим различные решения. Я выбираю, пробую различные варианты, чтобы определить, укладываются ли они в форму. С того самого мгновения, когда начинается то, что я называю la trituration harmonique,[200] то есть начальная стадия композиции, я спасен. Во всяком случае, уже знаю, что работа начата.

Чтобы дать верное представление об этом скрытом труде, обратимся к сравнению с поэзией. Обычно полагают, что труд и заслуга поэта заключаются в переводе на язык стихов заранее обдуманной и ясно очерченной мысли, в то время, как цель его основных усилий — сочинение ритмов, применение звуковых красок, выбор соответствующего фона, притягивающего и захватывающего нужные слова. И лишь при последнем, окончательном разборе смысл поэмы начинает соответствовать ее звучанию. Сочинение стихов не относится в узком смысле слова к деятельности одного только разума. Она близка к миру ощущений: я охотно сравниваю ее с осязательным

даром искателей подземных родников. Музыкант сочиняет как поэт, он тоже идет ощупью, подыскивая звуки, завлекая их, очаровывая их своеобразным колдовством.

Период замысла безусловно самый длительный, а его претворение происходит иногда довольно быстро. Хотите пример? Четырнадцатилетним мальчиком я гулял один в саду князя Морузи.[201] Вдруг меня осенило: в моем воображении возник ритм, который я потом вынашивал три года, а в семнадцать лет написал за пятнадцать дней Вторую сонату для скрипки и фортепиано. Таковы причуды случая: «Чертверть часа и тридцать лет» — говорил Уистлер.[202] Так, мне потребовалось полтора года напряженного труда, чтобы написать Октет и три полных года, чтобы закончить Симфонию Ми-бемоль мажор. Слушатель и не представляет себе, сколько труда вложено композитором в произведение, которое слушателю может и не понравиться. Если бы он это знал, быть может он испытывал бы еще меньшее удовольствие от этой музыки. В довершение скажу еще, что мои замыслы всегда очень масштабны...

При сочинении непрограммной музыки звуки рождаются из настроений, чувств. Если же речь идет об опере, то путеводной нитью является сюжет. В этих случаях я начинаю с того, что подобно губке впитываю в себя сюжет, стремления моих героев, их страсти — будто я сам вначале лишь посторонний зритель их жизни. По сути дела оперного композитора можно сравнить с ро-

манистом, от которого его герои ускользают, как только он успел вдохнуть в них жизнь: его главной задачей становится тогда наблюдение за их судьбой и точное описание их дел и поступков. Но будучи лишь наблюдателем, рискуешь потерять власть над своими созданиями, перестать быть их хозяином. Эту опасность я резко ощутил, когда работал над «Эдипом». Если бы я доверился моему герою, куда бы он меня завел? А я должен был следить за построением и длиной сцен, так как хотел, чтобы действие оперы протекало в быстром темпе, почти на одном дыхании. Ужасно трудно одновременно думать обо всем; гораздо легче заниматься частностями; но нет, необходимо, чтобы спектакль выглядел цельным, монолитным, словно созданным из единого сплава.

Сколько жертв на этом пути! Так, во II действии «Эдипа», чтобы не удлинять бесконечно основную сцену Эдипа и Сфинкса, я ограничился в момент смерти Сфинкса лишь короткой репликой, создающей мгновенное кошмарное видение. Между тем, мне так хотелось дать волю чувствам! Но, учтите: сочинять — это в первую очередь умение сдерживать себя. Все будут извлекать пользу из тех ограничений, которым вы сумеете подчиниться. Лично я считаю, что не следует преувеличивать способность слушателя к восприятию музыки, не следует доводить его до пресыщения. Даже некоторые гениальные композиторы грешат этим. Иногда во время III действия оперы я чувствую усталость и жалею об этом, так как это самое красивое место оперы. А чересчур красивые длинноты быстро утомляют. Следовательно, будем

Джордже Энеску за роялем. 1932 г.

бережливы со своим вдохновением: мудрый совет, которому многие последуют без труда!

Во время сочинения мне не надо, как некоторым моим собратьям, подогревать каждое утро свое вдохновение, чтобы войти в колею, по той простой причине, что я вообще никогда ее не покидаю. Никаких перерывов в творческих грезах! Я пишу за столом лишь для ясности и приведения в порядок моей работы. Если я подбираю

звуковой колорит, я сажусь за рояль и, играя, оркеструю. Я представляю себе, что четвертый палец левой руки приводит в действие фагот, а правый мизинец — трубу, в остальном я свищу, шепчу, напеваю вполголоса — одним словом, сам превращаюсь в оркестр.

Я позволю себе небольшое отступление, чтобы ответить на вопрос, который очень часто задают: сочиняю ли за роялем? Что касается меня, я часть работы выполняю за инструментом. Впрочем, все так поступают, наигрывая во время сочинения. Так поступают даже те, кто не владеет игрой на фортепиано. Для некоторых рояль является стимулом; так было с Франком, который, для того чтобы создать себе творческое настроение, подолгу импровизировал. Другим фортепиано служит только для контроля: они на нем проверяют, исполнима ли сочиненная ими музыка и звучит ли она надлежащим образом. Дважды за свою жизнь я был вынужден обходиться без фортепиано во время сочинения музыки. Так, за неимением инструмента, я написал Вторую симфонию за столом; этим я подверг себя страшному напряжению и дал слово больше никогда так не поступать, тем более, что это произведение меня полностью не удовлетворило. В таких же условиях я написал Вторую сюиту для оркестра, о которой у меня, к счастью, сохранились лучшие воспоминания.

Вы желаете, я в этом уверен, чтобы, кончая эту главу, я открыл вам свои сокровенные мысли? Вы требуете, чтобы я указал вам мой творческий

метод? Вы просите полной откровенности? Извольте, вот мои краткие ответы.

Я работаю медленно, в одиночестве, утаивая от самых близких мои наброски, хотя у них нет, разумеется, ни малейшего желания их похитить.

Я полон сомнений, но не знаю отчаяния: я чересчур скромный труженик, чтобы разрешить себе подобную роскошь.

Я работаю в радости и печали. Вы, конечно, видели худых, изнуренных матерей, которые носят на руках своих упитанных младенцев, вскормленных на добром материнском молоке. Матери падают от изнеможения, но несмотря на это они счастливы. Я на них немного похож...

В заключение скажу, что я никогда не бываю полностью удовлетворен своей работой, никогда! Если бы это со мной произошло, я бы тут же перестал сочинять, чтобы сохранить навеки это прекрасное ощущение полного удовлетворения!

Молодому композитору, который пришел бы ко мне за советом, я сказал бы: будьте самим собой; пусть вас не преследует боязнь быть лучше или хуже вашего собрата. Если вам есть о чем сказать, выскажите это по-своему и это будет хорошо. Если вам не о чем говорить — молчите, и это тоже будет неплохо!

Пусть вас не преследует мысль о том, что вы чересчур медленно продвигаетесь вперед. В искусстве можно добиться прогресса только постепенно. Не ищите нового языка, ищите свой собственный, то есть упорно добивайтесь точного выражения своих мыслей и чувств. Самобытность приходит только к тем, кто ее не ищет.

Пишите музыку, но не пишите о музыке. Не будьте одновременно творцом и теоретиком. Только Вагнеру удалось преуспеть в обоих направлениях. Не публикуйте сразу же сонату и книгу о том, как ее следует исполнять. Неизбежно возникнет мысль, что книга написана в защиту музыки. В девяти случаях из десяти вам не удастся ни книга, ни музыка.

Одним словом, занимайтесь своим делом без лишних слов.

Поскольку я уже ввел читателей в мою рабочую мастерскую, оканчивая эту главу, поделюсь с ними моими последними замыслами. Когда я говорю о последних замыслах, это означает, что я над ними уже работаю добрых пятнадцать лет. Речь идет о симфонической поэме «Vox maris»[203] [«Голос моря»]. На этот раз я сам составил сценарий, вернее сам пережил его. Я видел собственными глазами все, что буду описывать.

Представьте себе волнующееся море. На берегу неподвижно стоит матрос. Его глаза устремлены вдаль. Северный ветер дует все сильнее, крепнет, превращаясь в ураган. Вдали слышны гудки, пушечная пальба, крики — это тревога. В море спускают спасательные шлюпки. Матрос прыгает в лодку, хватается за весла и направляется туда, откуда раздавались крики. Мгновение лодка видна на гребне волны, но вдруг она исчезает под водяным валом. В лучах заходящего солнца бушующие волны кажутся кровавыми. Море получило свою жертву. Насытившись, оно успокаивается. Наступает ночь, все стихает,

слышен лишь плеск моря о прибрежные камни и пение сирен. Жертва утолила гнев морского божества. Над бескрайним морем блестит луна...

ГЛАВА XI • В КРУГУ БЛИЗКИХ

Что может быть печальнее прогулки по картинной галерее своего прошлого. Многих близких уже нет в живых. И когда окидываешь взглядом свою жизнь, сердце сжимается от боли, вспоминая ушедших.

К счастью, многие из моих друзей и близких живы и сегодня. Благодаря этому я избавлю читателя от обычного для всех мемуаров хождения по кладбищу.

Мне хочется в начале этой главы приветствовать моего друга Флорана Шмитта: во-первых, я восторгаюсь им — шапку долой перед автором «Псалма», «Трагедии Саломеи», Квинтета, Трио и Квартета; во-вторых, я его люблю и моя любовь неотделима от восхищения его талантом. Шмитт лирик и чрезвычайно искренен в высказываниях. Он всегда говорит правду в глаза. Однажды он сидел в первом ряду кресел в концертном зале во время исполнения одного из произведений Дебюсси. Публика встретила эту вещь холодно. Тогда Шмитт повернулся лицом к залу и воскликнул: «А я, я люблю эту музыку!.. Браво!» Но он не всегда бывал так благодушно настроен. Я как-то присутствовал вместе с ним на репетиции «Болеро» Равеля. Вариации следовали одна за другой в неизменном До мажоре. После один-

надцатой Шмитт начал нервничать, встал и пошел прогуливаться по залу. Один из друзей подходит к нему:

— Шмитт, что с вами?

— Я жду модуляцию!

Я разделяю многие взгляды Шмитта, но в данном случае придерживаюсь другого мнения. Хорошо зная Восток, я ценю «Болеро», так удачно названное Филиппом Гобером «фанатичной музыкой».

Роже-Дюкас бывает жестоким и нежным: жестоким с теми, кто ему надоедает, нежным с теми, кого он любит. Он очень ценит дружбу, но, разочаровавшись в друге, становится страшным. Мне кажется, что Равель разочаровал его, конечно, не как музыкант, а как человек и друг. Я вспоминаю случай, происшедший тридцать лет назад. Дюкас и Равель встретились у смертного одра их учителя Габриеля Форе. Равеля знобило, он буквально дрожал в своем толстом пальто из желтого ратина.

— Вы знаете,— шепчет он на ухо Дюкасу,— я был болен.

— ...

— Тяжело болен!

— ...

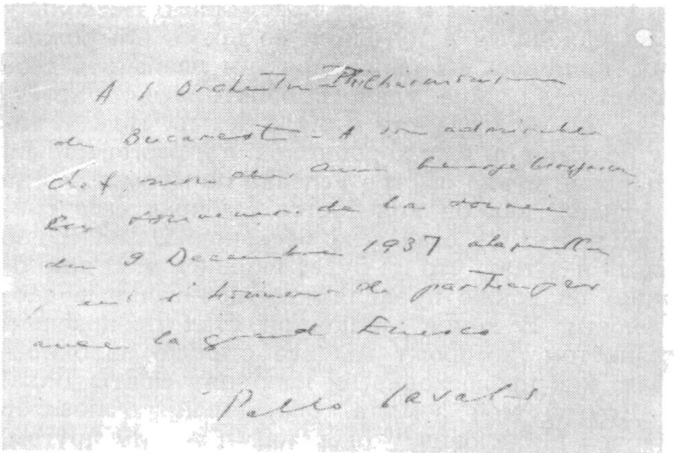
— Вы меня слышите?

— Да, я вас слышу,— глухим голосом отвечает Дюкас,— вы болели, но он... он умер!

Дорогой друг Дюкас, вы, который вечно упрекали меня в том, что я много работаю и пишу ежедневно по одной сонате, какой у вас был злой язык и какое доброе сердце!

Другой Дюкас (!), чья фамилия писалась иначе, всегда следил за правильным ее произношением, с обязательной буквой «с» в конце. «Подумайте,— говорил он тем, кто называл его «Дюка»,— в других словах вы ведь не пропускаете буквы «с», так почему же вы делаете исключение для меня?» Это был выдающийся человек, тонкий, образованный, большой музыкант и неповторимый педагог. Я очень люблю его «Ариану и Синюю бороду».[204] Эта музыка волнует. Когда я ее слушаю, то обогащаюсь новыми чувствами, она расширяет кругозор, несмотря на разочарование, вызванное поэмой Метерлинка.[205] Дюкас относился всегда ко мне дружески и доброжелательно. Он написал очень теплую рецензию на мои Вариации для двух фортепиано, которые были впервые исполнены в 1899 году двумя выдающимися исполнителями — Эудардом Рислером и Альфредом Корто.

Три мушкетера — Корто, Тибо, Казальс[206] — были моими друзьями. С двумя из них я дружу по сей день, но трагический случай лишил меня чудесного и горячо любимого товарища — Жака Тибо. Его образ всегда живет в моем сердце. С Корто я познакомился в первые годы занятий в консерватории. Когда мы подружились по-настоящему, я мечтал только о композиции, он же — о дирижерстве; потом я много играл на скрипке, а он на фортепиано — такова жизнь... К моему величайшему удовольствию, мы часто выступали вместе. Корто был несравненным артистом, вдохновенным поэтом фортепиано. Он совершил в эстетике пианизма настоящую революцию, сравнимую лишь с той, которую в те же годы произ-



Оркестру Бухарестской Филармонии
и его замечательному руководителю,
моему дорогому другу Джордже Джорджеску,
в память о концерте 9 декабря 1937 года,
в котором я имел честь участвовать
вместе с великим Энеску

Пабло Казальс

вел Казальс по отношению к виолончели. Казальс — учитель учителей. Это он по-настоящему научил меня мыслить. Я часто выступал вместе с ним, например, в Двойном концерте Брамса[207] или в трио, вместе с Донаньи,[208] исполнявшим партию фортепиано.

Пабло к счастью жив и сегодня и на редкость бодр для своих семидесяти семи лет, что вызывает постоянное удивление наших более молодых коллег. Увы, рано покинул нас Дину Липатти.[209]

Он был румыном и моим крестником. Поскольку я не находился в Румынии во время его рождения, пришлось на обряд крестин назначить себе заместителя. Мне удалось обнять своего крестника только когда ему минуло четыре года. К тому времени он уже хорошо ходил и разговаривал. Он удивительно быстро успевал по музыке. Когда я увидел, как он колеблется выбирая себе специальность, он стал мне бесконечно мил. Одно время я думал, что он будет скрипачом. В композиции он также проявлял исключительные способности. В конце концов он стал прекрасным пианистом, которому мы все столько аплодировали: как превосходно он исполнял сюиты Баха!

Другой мой земляк, одаренный композитор Марчел Михалович [210] был моим близким другом. Я испытывал искреннюю симпатию к Стану Голестану [211] и признательную дружбу к Ивонн Астрюк, г-же Шайей и Марчелу Чиампи.

Три пианиста, которые, слава богу, были не только пианистами — Барток,[212] Сен-Санс и Дебюсси — всегда восхищали меня. Я хорошо знал Бартока. Я особенно восторгаюсь его умением создавать цельные, стройные музыкальные произведения, несмотря на то, что он часто отклоняется от основной идеи произведения. Чувствуется, что необходимость придерживаться законов формы раздражает его иногда, но он подчиняется и, благодаря этому добровольному принуждению, создает свои лучшие страницы.

Мне от души жаль тех, кто постоянно хулят Сен-Санса. Это завистники или пигмеи. Хотя я не захожу так далеко, как Рейнальдо Хан, безоговорочно заявлявший, что «Камиль Сен-Санс —

один из величайших композиторов всех времен и народов», я все же восхищаюсь некоторыми его произведениями: Симфонией с органом, «Концертштюком», «Лирой и арфой», III действием «Самсона и Далилы», Четвертым концертом для фортепиано с оркестром. Что же касается его произведений для скрипки, то в их оценке я более сдержан. Конечно, Концерт си минор очень удачно написан, но в финале есть пассаж, который мне не очень нравится. Добрый Желозо говорил о второй теме финала: «Это любовная песня кухарки». Но другой наш товарищ — Морис Равель всегда вострогался его оркестровкой и чувством формы. Боже, как он прекрасно оркестровал. Я его смело ставлю в ряд пяти (не Пяти русских),[213] а пяти композиторов, лучше всех владевших оркестровкой: Берлиоз, Дворжак,[214] Римский-Корсаков,[215] Малер[216] и Сен-Санс. Как пианист он был более спорным, довольно сухим, очень гордившимся своей безупречной техникой, иногда во время игры он убыстрял. Я вспоминаю, как исполнял однажды «Рондо каприччозо». Аккомпанировал мне на рояле автор. По сравнению с его игрой — игра Дьемера звучала ангельски!

Я часто встречал Сен-Санса в гостях у друзей. Он был светским человеком, хотя и чуждый всякому снобизму; он имел привычку посвящать свои менее значительные произведения дамам высшего света с звонкими артистократическими фамилиями: свой «Медленный вальс» (Valse Nonchalante) он посвятил княгине Александре Бибеску. У Бибеску я встречался с талантливой, блестящей графиней де Ноай,[217] с художниками Вюйаром,[218] Бонаром,[219] со скульптором Майо;

с писателями Леоном Блюмом,[220] в то время видным литературным критиком, с Бернстайном,[221] Франсисом де Круассе,[222] Марселем Прустом.[223] Последний, как мне потом говорили, описал меня в одном из своих многочисленных произведений; к сожалению, мне не сказали в каком именно, и мне самому так и не удалось это выяснить.

В отличие от Сен-Санса, Дебюсси играл на фортепиано изумительно, как никто другой. Прекрасная исполнительница «Песен Билити» Люсьенн Бреваль говорила: «Когда Дебюсси аккомпанирует мне в «La Chevelure», он играет мягко-мягко. словно котенок, макающий лапу в чашку с молоком...»

Так как я сейчас оказался вовлеченным в русло музыкальной критики, я безусловно скажу о своем глубоком уважении к Венсану д'Энди, о том как я восхищаюсь Альбером Русселем.[224] Что же касается Мессиана... Но не хочу на старости лет превратиться в настоящего музыкального критика!

Все интересует меня в жизни, даже отклеивание почтовых марок кажется мне интересным делом. Только одна профессия никогда меня не привлекала — педагогика. К сожалению, мне пришлось ею много заниматься.

Я, конечно, отнюдь не презираю педагогику, но она не увлекает меня и я в нее не очень верю. Впрочем, если изменить слова, которые я не люблю, если речь будет идти не об «учителях», а о «старших товарищах», и не об «учениках», а о «молодых коллегах», в таком контексте я согласен...

Главное условие: я сам буду хозяином своего времени и смогу распределять мои разнообразные занятия в зависимости от степени их значения для меня. Что для меня важнее всего, я уже решил давно: во-первых, музыка в самом широком смысле этого слова; во-вторых, моя композиторская работа; в-третьих, моя скрипка и в последнюю очередь — мои уроки, или вернее мои советы по вопросам исполнительского искусства.

Как и многие другие, я давал много уроков и по самым различным ценам: по восемьдесят франков за час, что в 1914 году было целым состоянием, а также по пять франков, что равнялось стоимости одного хорошего обеда. Я был горд тем, что обеспечивал себя своим скромным трудом и в материальном отношении ни от кого не зависел. Впрочем, извините меня за упоминание о стоимости уроков. Это так неприятно: ведь столько педагогов и притом неплохих говорят только о своих гонорарах. Когда их слушаешь, создается впечатление, что ты знакомишься с прейскурантом. Эти ремесленники напоминали мне, как однажды Мошковский встретил своего ученика, который сиял:

— Знаете ли, дорогой учитель, что я даю уроки по шестьдесят франков в час?

— Я тоже,— отвечает Мошковский,— даю уроки по такой цене, только никто их не берет!

Действительно, Мошковский был неисчерпаемым источником анекдотов. К нему как-то обратилась элегантная дама:

— Дорогой мэтр, я мечтаю о том, чтобы вы занимались с моей дочерью!

— Что ж, мадам, с удовольствием...

— Могу ли я узнать, каковы ваши условия?

— Разумеется мадам: сто франков в час.

— Ах! Дело в том, что я не знаю, смогу ли я... А вы не даете уроков и подешевле?

— Почему же нет, мадам, у меня есть уроки и по пятьдесят франков.

— По пятьдесят франков! И это ваша последняя цена?

— Я даю уроки и по двадцать франков...

— Увы, и это для нас чересчур дорого!

— Послушайте, я даю уроки и по десять франков, но, честно говоря, я вам их не советую!

Если исходить из такой точки зрения, преподавание — отвратительное ремесло. Впрочем, я не вправе его так ругать, ведь у меня сохранилось о моей деятельности на этом поприще и несколько хороших воспоминаний. Одно из них даже прекрасно. Мне посчастливилось давать советы Иегуди Менухину.[225] Мне было бы приятно сказать, что я сделал из него скрипача, но это было бы неверно, так как он был уже восхитительным скрипачом к тому времени, когда я начал с ним заниматься. Я услышал о нем впервые в Соединенных Штатах Америки. Иегуди было тогда восемь лет. Он родился в Америке. Его отец — выходец из России, мать — тоже, оба евреи.[226] Года через два, в 1925 году кто-то мне сказал в Париже: «Маленький Менухин занимается с Персингером, учеником Тибо, но он хотел бы усовершенствоваться». Мне его представили. Я его вижу как сейчас. Он стоял передо мной уверенный, решительный, смотрел мне прямо в глаза и говорил тонким детским голосом, перед которым невозможно было устоять:

Джордже Энеску и его ученик Иегуди Менухин. Вилла д'Аврей, 1929 г.

— I want to see you! [227]

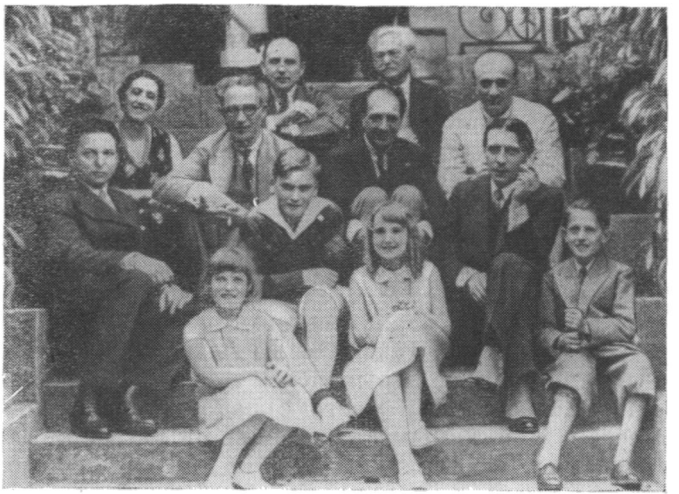
— Но, малыш, я уезжаю на два месяца в Румынию...

— I want to see you!

Видя такую настойчивость, назначаю Иегуди прийти ко мне на второй день. Мальчик приходит с отцом и я его прослушиваю в перерыве между репетициями моего октета, над которым я работал с Желозо и Шайей.[228] Иегуди играет мне «Испанскую симфонию» Лало.[229] Я поворачиваюсь к отцу и восклицаю: «Скажите, чему еще я могу его обучить?»

На второй день я уезжаю в Румынию. Иегуди не сдается и ожидает в Париже моего возвращения. За это время Жерар Хеккинг [230] переговорил о мальчике с Полем Парей.[231] Очарованный Парей тут же подписал контракт с вундеркиндом. После моего возвращения я занимался с Иегуди в Бельвю. Его семья обосновалась в Париже. Когда я вновь покинул Францию и отправился в Румынию, Менухины всей семьей поехали с нами в Синаю [232] в Карпаты, где у нас с женой был свой дом. Там мы работали с Иегуди над Бахом, Бетховеном, Брамсом, Шоссоном и Франком. Когда Иегуди было десять лет, он исполнял Поэму Шоссона [233] так, будто он достиг уже тридцати. Дело было не только в исключительной исполнительской технике, но и в том, что он исполнял ее как художник, с сильным чувством, доходящим порой до экстаза. Нас это пугало. Я иногда думал: «Этот ребенок рано выдохнется!»

Видимо, всем свойственно ошибаться, а скрипачам даже чаще, чем другим людям. Иногда, очень редко, Иегуди заблуждался. Я помню такой



В кругу друзей.
Билла д'Аврей, 1929 г.
Слева в верхнем ряду пианист Марсель Чиампи;
в середине второго ряда — дирижер Николай Соколов
и скрипач Жак Тибо;
рядом ниже — Джордже Энеску, Иегуди Менухин,
Альфред Корто; в центре нижнего ряда — сестра
Иегуди — Хефсиба.

случай: ему было тогда тринадцать лет и он должен был исполнить концерт Брамса в Нью-Йорке в Карнеги-Холле [234] под управлением Бруно Вальтера.[235] Я пришел на репетицию послушать его, но его игра показалась мне недостойной Менухина. По окончании репетиции я беру его под руку и говорю:

— Послушайте, Иегуди, нам необходимо вместе поработать до концерта.

— Невозможно. Вы ведь знаете, что мы приглашены на завтрак!

— Что ж, в таком случае, мы не пойдем завтракать, но я не допущу, чтобы вы так играли вечером.

Я с ним поработал весь остаток дня. Вечером он был прекрасен. Темпы были выдержаны, и мой Иегуди больше не зарывался.

В дальнейшем я часто с радостью выступал вместе с Менухиным как дирижер и как скрипач. Иногда я аккомпанировал ему на фортепиано, порой мы вместе исполняли двойной концерт Баха ре минор. Сестра Иегуди — Хефсиба была почти такой же выдающейся пианисткой, как брат — скрипачом. Оба с восхитительной легкостью прошли опасный рубеж, отделяющий детство от зрелого возраста, тот рубеж, который оказался роковым для стольких вундеркиндов. Публика обычно полагает, что талант молодых виртуозов уменьшается с возрастом: «Он уже не тот... Он был намного лучше в детстве!» Мы хорошо знаем эту старую песню. Но возмужание не повредило Менухину. Чудо-ребенок стал чудесным скрипачом. А сердце у него осталось прежнее — любящее, великодушное; он проявляет к своим учителям са-

мое сердечное уважение, неизменную верность. Он не только не разочаровал меня, но с течением времени я все больше им восхищаюсь.

Его неповторимое очарование в том, что в нем сохранилось что-то детское. Однажды у нас с ним был такой разговор:

— Вам скоро будет семнадцать лет, Иегуди. Через несколько дней вы станете взрослым. Как вы представляете себе свое будущее?

— О, как бы мне хотелось всю жизнь оставаться ребенком,— ответил мне он...

Оставаться ребенком всю жизнь — это прекрасная, но трудно выполнимая мечта. Мне лично пришлось стать взрослым! В детстве отец часто повторял: «Хоть умри, но будь человеком!» Я выжил и стал им.

ГЛАВА XII • САМОЕ СОКРОВЕННОЕ

Перед тем, как закрыть книгу воспоминаний, я возвращаюсь к своему прошлому, в последний раз окидывая взором мою жизнь. Знакомя вас с ее основными событиями, я старался быть объективным и в основу рассказа положил факты, а не настроения. Ничего не может быть утомительнее собственного панегирика, и нет ничего отвратительнее самовлюбленного «я, я, я». К счастью, окружающий мир волнует меня больше, чем личная судьба.

Хотелось бы, чтобы повесть моей жизни была воспринята не как судьба одиночки, возвышающегося над толпой, а как жизнь одного человека

среди тысяч других. Я не хочу служить примером, но думаю, что ознакомление с моими воспоминаниями может быть полезным. Это лишь маленькая фотография в большом альбоме человеческих судеб. Если мне удалось передать эти мысли — тем лучше: если кто-нибудь из читателей преисполнился ко мне доверием и понял чувства, которые я вложил в эту книгу, то, заканчивая ее, я хочу обратиться именно к нему, как к незнакомому другу, с которым было бы так приятно побеседовать вечером у огня, после целого дня, проведенного в одиночестве...

И вот мы вдвоем в моей маленькой парижской квартире, этой крошечной пристани, куда причалил мой челн, после многих путешествий и бурь. Я живу в обстановке красоты, которую моя любимая жена создает вокруг меня и ради меня, окруженный воспоминаниями о далекой, но всегда близкой моему сердцу родине, о моих родителях, учителях, благодетелях и друзьях. Приятно предаваться воспоминаниям, пусть даже не всегда веселым! К чему мне веселье, если я познал то, что хотел познать: радость преодоления трудностей и наслаждение творчеством. Сейчас, когда мой путь приходит к концу, я взираю на океан жизни, волны сглаживаются вдали и передо мной одна лишь зеркальная гладь, в которой отражается небо, мое небо — музыка.

Быть может я удивлю вас, дорогой незнакомый друг, если признаюсь: я не ищу счастья, оно мне уже не нужно. В свое время я знал счастливые дни и наслаждался ими. Где они, те годы, когда на референдуме артистов кино, на вопрос о том, кого бы она выбрала в мужья, очарова-

Джордже Энеску после концерта. 1937 г.

тельная мексиканская актриса Люп Веле указала на меня, как на «nice looking man» [«обаятельного светского человека»]. Прощай, милый образ молодости, мое время истекло!

Подобно тому, как я вполне приспособился к часто дождливой и пасмурной парижской погоде, я приспособился также к своим монотонным, мерно текущим будням. Мне уже не хочется яркого света, изобилия красоты. Я, который был таким чувствительным ко всему неожиданному, сильному, яркому, теперь желаю лишь одного: до своего последнего часа передавать те звуки, которые возникают в моем воображении, использовать

до конца источник творческого вдохновения. Пока я существую, я хочу создавать музыку. Я постоянно мечтаю. Иногда, слушая окружающих, я не вникаю в смысл их речей, так как в это время мысленно сочиняю. Жизнь — это грезы, грезы — вся моя жизнь.

С возрастом я научился беречь свое время. Раньше я был слабохарактерным, не умел решительно противостоять людям и событиям, легко отвлекался и принимал многих докучливых посетителей. Когда посредственный аккомпаниатор просил меня принять участие в каком-либо концерте или в концертной поездке, я по малодушию соглашался, только бы он не приставал ко мне и не расстраивался.[236] Сегодня моя утомляемость служит мне надежным щитом, а нездоровье — предлогом, чтобы отказать в приеме тем, кто нарушает мой покой. Я отдаляю от себя непрошенных гостей, уклоняюсь от встреч, укорачиваю их.

Я знаю, что мне осталось лишь короткое время, очень мало времени, чтобы высказать все, что накопилось во мне. Несмотря на это, никогда у меня еще не было такой жажды творчества, никогда во мне не жило столько порывов, столько чувств, ожидающих своего воплощения. Это стремление выразить свои мысли не утихнет даже при самой упорной работе.

Посмотрите на мою комнату. На стене — страшный вампир, парящий над современным человечеством и рядом — карлик, пристально смотрящий на вас немигающими глазами. Не подумайте, что мой внутренний мир полон таких демонических видений. Я уже давно изгнал всю нечисть из своей души. К счастью, я могу вам

показать и другое: вот рукопись каденций к концертам Бетховена с надписью автора — Иоахима; [237] афиша концерта Паганини; [238] фотография, на которой я снят вместе с Крейслером и Тибо; несколько дипломов, медалей. Дорогие моему сердцу воспоминания!

Читаю ли я? Очень мало. Нескольких прозаиков, единичных поэтов. Это вас удивляет? Поскольку музы поэзии и музыки — сестры, все считают, что уважающий себя музыкант должен любить стихи. Но ведь это неверно: каждое искусство представляет собой целый мир, волшебный храм. Зачем же его покидать? Почему я должен стремиться к Гюго,[239] если Бетховен здесь, со мною рядом? Я делаю исключение только для Мюссе,[240] так как бесконечно восхищаюсь легкостью и непосредственностью его стиля. Люди, которым, подобно мне необходимо лезть на дерево, чтобы сорвать одно яблоко, смотрят с восторгом на тех счастливцев, на которых плоды сыплются градом, без малейшего усилия с их стороны. Всегда завидуешь тому, чего не имеешь; карлик мечтает стать гигантом; я восторгаюсь, видя у других ту легкость творчества, которая мне не дана.

Я ненавижу писать письма. Листок писчей бумаги приводит меня в отчаяние.[241] Будучи еще ребенком, я содрогался от одной лишь мысли, что мне необходимо сесть за стол и взяться за перо. Меня, конечно, заставляли это делать. Это, видимо, у меня врожденное отвращение. Став взрослым, я научился хитрить и вместо писем посылаю телеграммы... В моей жизни был такой любопытный случай: мои друзья как-то показали

образец моего почерка одному известному графологу. Он нахмурил брови и дал следующее краткое определение (меня он не знал): «Его съедят живьем...» Этот человек был, видимо очень проницательным: в трех словах он охарактеризовал меня точнее, чем это сделал я на многих страницах этой книги.

Я никогда не скучаю. Скуку наводят на меня лишь надоедливые люди. Я не испытываю ни в чем недостатка, так как владею сокровищами. Могу ли я не считать себя богачом, если в углу моей единственной комнаты, служащей мне одновременно и столовой, и кабинетом, и спальней, лежит на полке почти полное собрание сочинений Баха, а рядом — несколько партитур Вагнера, партитуры «Пеллеаса», «Арианы и Синей бороды» и некоторые другие. Вы видите сами, насколько я богат, как щедро наградила меня судьба. Но богач должен платить — таково правило, таков закон! Моей платой служит мое благоговейное поклонение искусству...

Кончая свою исповедь, добавлю только следующее: в жизни я не искал ни славы, ни наград. В детстве родители дарят нам обруч. Когда вырастаем, женщина надевает нам золотое обручальное кольцо. Позднее, чтобы утешить нас в старости, друзья преподносят нам лавровый венок. Все это — одни лишь побрякушки. Из них меня привлекало лишь обручальное кольцо.

Вот и конец...

Эта повесть, начатая там, далеко, в молдавской степи, завершается здесь, в центре Парижа. Чтобы из моей родной деревни прийти в этот большой город, где заканчивается мой жизненный

путь, я долго шел по пыльной дороге между деревнями, уходящими в бескрайнюю даль. Это был, безусловно, долгий путь. Каким коротким он мне показался!

Заканчивая эту небольшую книгу, я должен признаться, что не уделил Елене Бибеску того внимания, которое она заслужила своей безмерной заботой обо мне. Хочу исправить ошибку посвящением ее светлой памяти всех моих сочинений, написанных ранее «Эдипа» (за исключением уже посвященных кому-либо).

ДЖОРДЖЕ БЭЛАН • ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ

Главы из книги

ПЕРЕД ГРОЗОЙ

Композиторская деятельность Энеску 30-х годов очень плодотворна. В эти годы он написал «оперу своей жизни» [«Эдип»], но по капризу судьбы его слава по-прежнему оставалась славой великого исполнителя. Правда, слава виртуоза достигла своей вершины. Энеску всюду ожидают с нетерпением. Его мастерством восхищаются как одним из самых удивительных музыкальных чудес XX века. Он не добивался этого признания. Энеску всю жизнь мечтал о другом, но вел жизнь виртуоза, надеясь, что когда-нибудь он сможет покинуть концертную эстраду, удалиться в тишину Карпат и всецело посвятить себя композиторской работе. Пока же он нуждается в заработках от больших заграничных турне, так как только благодаря им он может добиться материальной независимости.

Все его сбережения, накопленные до первой мировой войны, пропали во время инфляции, а вместе с этим скромным богатством погибла и мечта о свободной жизни композитора. Но он был в расцвете лет, сильный, полный оптимизма и решимости начать все сначала, чтобы обеспечить свою независимость. И вот вновь и вновь Энеску колесит по дорогам Европы и Америки.

Достигшее полной зрелости искусство скрипача покоряет слушателей Старого и Нового Света своей одухотворенностью, за которой скрываются безупречная техника, глубина мысли и высокая музыкальная культура. Великие музыканты современности восторгаются Энеску и рады выступать вместе с ним. Из этого сотрудничества рождаются изумительные исполнительские творения.

Представьте себе Джордже Энеску, которому аккомпанирует Равель при первом исполнении своей Сонаты для скрипки и фортепиано 30 мая 1927 года; или вместе с Карлом Флешем [242] и Жаком Тибо, исполняющим Концерт для трех скрипок и оркестра Вивальди [243] 4 июня 1933 года в Бельгии на вечере, посвященном памяти их учителя Марси́ка. Часто Энеску появляется на концертной эстраде вместе с великим пианистом Альфредом Корто. Особенно памятно их исполнение сонат Баха для скрипки и клавира в июне 1931 года на празднествах, посвященных Баху в Страсбурге. Исключительно гармонично сочетались два великих таланта — Джордже Энеску и Пабло Казальса. Их совместное выступление в двойном концерте Брамса (Бухарест, декабрь 1937 г.) ярко описано Челла Делавранча: «Глубокое звучание скрипки Энеску словно очаровывает Казальса, который в Allegro оживляется, несмотря на непреодолимую меланхоличность I части. Оба артиста достигают изумительного звучания, исполняя в унисон первую, чисто немецкую тему. Она переходит потом, расширяясь, в диалог инструментов, исполненный с исключительной теплотой и сердечностью, и постепенно затихает в сумерках мягкого пианиссимо. Финал звучит

у них своеобразно, несмотря на некоторую шаблонность цыганских тем в оркестре. В Финале Энеску возвращается к главной теме, выразительной, ритмичной, капризной и бархатистой, вкладывая в нее все очарование своего мастерства, а Казальс тонкой, одухотворенной игрой облагораживает несколько безликую музыку последней страницы концерта».

Самой большой известностью пользовались концерты, в которых Энеску выступал вместе со своим любимым учеником Иегуди Менухиным. Это была прекрасная артистическая дружба, содружество восходящего светила со светилом, достигшем своего апогея.

Всемирная известность Энеску была настолько велика, что музыканты разных стран, многие довольно известные, мечтали, чтобы он поделился с ними своим опытом и глубоким пониманием искусства. Энеску приглашают почти ежегодно, особенно в летние месяцы, проводить циклы из 15—20 лекций о своей интерпретации современного и классического репертуара. Он читает лекции то в Париже, то в Гарвардском университете в Нью-Йорке. Лекции пользовались большой популярностью, раскрывали перед слушателями широкие горизонты в трактовке величайших скрипичных произведений, которые обычно рассматривались лишь с точки зрения исполнительской техники. «Объяснения Энеску,— пишет один из его слушателей, Дани Бруншвиг,— не были простыми техническими пояснениями, вроде показа правильного выбора пальцев, а охватывали большие музыкальные понятия и вели нас к пониманию великих философских концепций, к светлому

Джордже Энеску (справа) и Альфред Алессандреску у здания Атенеума. Бухарест, 1941 г.

идеалу красоты. Часто нам было трудно следовать за Энеску по этому пути, о котором он говорил так красиво, возвышенно и благородно,— мы ведь были, в большинстве своем, лишь скрипачами и только скрипачами».

Во время этих почти бесконечных поездок по всему миру Энеску не забывал о своих обязанностях по отношению к румынской музыкальной школе, развитию которой он способствовал, учредив еще в 1913 году ежегодный приз за лучшее музыкальное произведение. Почти все композиторы, удостоенные этой премии, проявили

в дальнейшем свой талант и самобытное дарование. Только благодаря всемирно признанному авторитету Энеску произведения его соотечественников появились в концертных программах различных стран. Жора,[244] Кастальди,[245] Оттеску, Рогальски,[246] Перля,[247] Алессандреску,[248] Дрэгой,[249] Михалович,[250] Катарджи — вот лишь несколько из имен, фигурировавших в его дирижерском репертуаре.

Особенное расположение он питал к Дину Липатти,[251] молодому пианисту и композитору, которому было лишь четырнадцать лет, когда он был удостоен Второго приза за сюиту «Шэтрарий» («Кочующие цыгане»). К Липатти Энеску притягивала общность устремлений: как и Энеску, он не мог сделать окончательного выбора между композиторской и исполнительской деятельностью. В те годы, когда Липатти учился в Париже у Дюка, тот говорил о нем: «Молодой румын Дину Липатти мой самый лучший ученик и одновременно замечательный пианист-виртуоз. Думаю, что он станет вторым Энеску». В своих турне Энеску способствовал популяризации творчества Липатти, выступая с «Кочующими цыганами», «Опьянением», Сонатой для скрипки и фортепиано. Он хотел уберечь молодого музыканта от горечи собственной судьбы, когда шумная слава исполнителя затмевает творчество композитора. Но рок, преследовавший Энеску, не миновал и Липатти...

Жизнь великого маэстро текла по-прежнему. Его смычок или дирижерская палочка передавали творения других композиторов, а он, создатель оригинальной, самобытной музыки, должен был

довольствоваться лишь славой превосходного исполнителя чужого творчества. Связанные с этим печаль и чувство неудовлетворенности становились с каждым десятилетием все глубже и глубже. Трудно себе представить, сколько волнений и терзаний вместо радости вызывали восторженные аплодисменты слушателей в душе этого, казалось бы на первый взгляд, такого спокойного и уравновешенного человека. Это душевное состояние нашло свое отражение в двух документах, относящихся к внешне столь блестящим, но по сути своей печальным годам.

Одно из них — статья «Академик-трубадур», написанная в 1938 году проницательным критиком Н. Лазэром. Он с горечью описал трагическую судьбу музыканта, вынужденного вечно ездить в концертные турне, так как существующий в Румынии политический строй был неспособен создать ему необходимые условия для творчества. «Наш гениальный Джордже Энеску, истинный образец великой творческой силы румынского народа на музыкальном поприще, вынужден вести трудную жизнь странствующего музыканта, постоянно ездить за границу, чтобы заработать на хлеб насущный, в чем на родине ему отказано. В возрасте 57 лет, после изнурительного полувекового труда (Энеску работает с четырехлетнего возраста), следы которого все яснее проступают на его челе, разве это светило не имеет права на отдых? Разве он не заслуживает такой благодарности от своей страны, которая освободила бы его от необходимости выступать перед иностранцами и дала бы ему возможность полностью заняться своим творчеством? Жизнь этого великого

музыканта трагична. Уже достаточно времени он губит драгоценное здоровье, скитаясь как трубадур по свету, чтобы обеспечить себе скромное существование на старости лет. Мы должны его от этого освободить».

Второе свидетельство — письмо Энеску из Парижа своему другу в Румынии в июле 1938 года. Это грустная, но мужественная исповедь композитора, твердо решившего следовать по своему пути, несмотря на отсутствие признания со стороны современников. «При всем том, что я автор многих произведений, и что я сам себя считаю в первую очередь композитором, публика упорно продолжает видеть во мне лишь виртуоза. Но это меня не волнует, так как я хорошо знаю жизнь. Я продолжаю упрямо шагать из города в город с котомкой за плечами, чтобы собрать необходимые средства, которые обеспечат мою независимость. Мне это необходимо, чтобы покрыть ряд неизбежных расходов. Достаточно вспомнить постановку «Эдипа», когда переписка партий, переложение для фортепиано, работа корректора и другие побочные расходы обошлись мне в 50 000 французских франков, а за авторские права я получил всего лишь 12 000. С другими моими произведениями дела обстоят не лучше. Но я согласен страдать ради того, что я люблю, ради своего творчества».

К печалям непонятого творца, вынужденного вести жизнь странствующего музыканта, прибавляется грусть человека, не добившегося полного понимания и в личной жизни. К этому времени — 1937 году — относится его женитьба на княгине Марии Кантакузино, которая уже в течение мно-

гих лет была его спутницей на жизненном пути. Еще в начале века их любовь разгорелась с молниеносной быстротой и силой. Мария, или, как ее звали близкие Мариула, была исключительной женщиной. Красота, образованность, представительность, энергия — все это сочеталось в ней, создавая ее неотразимое очарование. Ее дом, где много музицировали и читали литературные новинки, был одним из излюбленных мест встреч бухарестской интеллигенции. Любовь Энеску сочеталась с глубоким восхищением перед этой незаурядной женщиной.

Мария Кантакузино отвечала ему полной взаимностью, но ее чувства были иными, соответственно ее собственному образу мысли, и во многом отличались от чувств композитора. Независимая, гордая, порой капризная, она не могла согласиться с жизнью, при которой страстная, всеподавляющая деспотичная любовь гениального человека ограничивала бы ее свободу. При всей своей любви она отказывалась связать свою жизнь с его судьбой. В течение пятнадцати лет этот отказ был для Энеску источником постоянной боли и только в начале 30-х годов, во время работы над «Эдипом», в его жизни наступило просветление. Мария Кантакузино согласилась быть вместе с ним, правда, еще не на правах жены, но главным для него было ее постоянное, вдохновляющее присутствие. Во время их совместного пребывания в Швейцарии она оказала благотворное влияние на его работу над «Эдипом».

Совместная жизнь со временем обнаружила большую разницу в их умонастроении. Душевная сила и простота Энеску, его склонность

к скромному образу жизни плохо уживались с утонченным и пышным аристократическим окружением княгини Кантакузино. Привыкшая вести светский образ жизни, она вынуждала Энеску заводить ненужные знакомства, тратить время попусту. Энеску-виртуоз являлся самым блестящим украшением ее салона. Маэстро больше всего нуждался в покое, необходимом для творческой сосредоточенности, но гости, которые приходили почти каждый вечер, просили его играть, а он не мог отказать просьбе друзей любимой женщины. С благожелательным видом он соглашался развлечь своей игрой на скрипке или фортепиано это общество, но делал это неохотно, чувствуя, что не понят в своих самых сокровенных стремлениях, ощущая, что он лишь придворный музыкант, которого терпят в этом аристократическом кругу.

Такими же были и его отношения с королевским двором, о покровительстве которого так много трубили буржуазные писатели. Действительно, королевам и принцессам нравилось быть «высокими покровительницами», но делали они это не от того, что понимали настоящее призвание Энеску, а потому что гениальный виртуоз являлся истинным украшением двора, где царствовал один лишь мишурный блеск. Королевы и принцессы разбирались в творчестве Энеску не лучше тех критиков, которые находили его Октет чудовищным и бесформенным.

Вот как писал Энеску о музыкальных вкусах королевы Елизаветы[252] в статье, напечатанной в 1940 году: «Королева предпочитала классическую музыку. Она не любила Вагнера, так как

считала его чересчур чувственным и мятежным. Музыку Дебюсси она называла «адовой». Она очень любила чистоту и безмятежность Баха и Гайдна. Брамс казался ей автором сильной, мужественной музыки. Мои сочинения ей нравились, особенно первые опусы. К моей Первой симфонии она проявила полное безразличие. Она мечтала, чтобы я стал композитором, похожим на современников Баха, что было невозможно, хотя бы уже потому, что я выражал чувства и мысли другой эпохи, а в моих венах текла румынская кровь. Королева была противницей всего современного в искусстве». Можно ли после этого сомневаться в том, что Энеску оставался глубоко чуждым и непонятным окружавшему его «высокому» обществу?

Вернемся к личной жизни композитора. Душевные переживания Энеску усиливались длительной болезнью Марии Кантакузино. Ее здоровье было расшатано, и прошло много лет, пока не наступило улучшение. Энеску самоотверженно ухаживал за ней. Именно в эти годы оформился его брак с Марией Кантакузино — доказательство его преданности, душевного благородства.

От всех печалей Энеску находит прибежище лишь в музыке. Творчество укрепляет его духовно, дает ему силы к жизни. В этом кроется значение его известных слов: «Свои мечты и грезы я передал в музыке. Только в ней я нахожу самого себя и могу выразить свои чувства, только здесь я свободен и ничем не стеснен. Все, что я делаю в своей будничной жизни, имеет одну лишь цель — обеспечить себе свободу творчества». Подобно Моцарту, который противопоставлял своей

Джордже Энеску. 1944 г.

трагической судьбе ласковую улыбку человека, верившего в красоту и светлые идеалы, Энеску создает в музыке тот прекрасный и чистый мир, к которому он стремился. Часто над пленительной чистотой этого мира простираются тени меланхолии, иногда — таинственный трепет, эхо окружающей жизни, глубокая внутренняя печаль, что характерно для Второй сонаты До мажор для виолончели и фортепиано (1935). Это повествовательная поэма, полная раздумий, в которой единственным контрастирующим моментом является фантастическое скерцо, написанное в темных то-

нах. Дальше музыка произведения льется лирично, мягко и переходит в танцевальный финал, выдержанный в румынском стиле. В Третьей сонате для фортепиано Ре мажор, написанной в том же году, моцартовская улыбка проявляется во всей своей жизнерадостности. Эпизодичны на этот раз ностальгические размышления в средней части — Andante. Бóльшая часть музыки звучит ликующе, напоминая ничем не омраченное спокойствие доклассической музыки.

Энеску скоро минет шестьдесят лет. Тяжелые жизненные испытания глубоко запечатлелись на его лице. Тело, когда-то гордое и сильное, стало как будто меньше, согнулось. Блеск глаз показывает, что внутренний огонь еще не погас. Но в его взгляде порой сквозит печаль. К стольким неосуществленным мечтам прибавляется и тоска по безвозвратно ушедшим годам, пережитым когда-то минутам полного душевного удовлетворения, по тем прекрасным мгновениям, которые, с возрастом, становятся все более редкими. Но художник может воскресить в своих творениях милое сердцу прошлое. Желание задержать хотя бы иллюзорно наступающий закат заставляет композитора, как современного Фауста, обратиться к безмятежным годам своего детства. Так родились две сюиты — «Сельская» для оркестра (1938) и «Впечатления детства» для скрипки и фортепиано (1940).

В первой из них родные места представлены такими, какими их видит старый человек, на закате дней вспоминающий свое прошлое с нежностью, а порой не без юмора. Весеннее пробуждение природы; дети, играющие на просторе;

родительский дом в лучах заходящего солнца; ручеек при свете луны; крестьянские пляски,— вот картины, которые воскрешаются в его музыкальных воспоминаниях. Кисть композитора передает их с таким богатством красок, что они могут быть приравнены к сочным симфоническим пейзажам...

Создавая эти сюиты, Энеску лишь временно отходил от своих невеселых дум. Когда волшебная сила воспоминаний ослабевала, он опять оказывался в их власти. Печаль вызывалась не только личным неустройством, но имела глубокие социальные корни. Энеску, великий гуманист, с тревогой следил с 1933 года за растущей фашистской угрозой, которая стремилась уничтожить все идеалы братства и человечности, в которые он так свято верил. Он горячо протестовал против свирепствовавшего в Германии мракобесия, порицал нацизм, противопоставляя ему прошлое духовное величие немецкого народа. Он присоединил свой голос к гневному протесту Казальса, который добровольно покинул свою родину, оказавшуюся во власти франкистской диктатуры. В 1936 году Энеску приветствовал объединение французских коммунистов и социалистов в единый антифашистский Народный фронт.[253] Он радовался, когда румынское правительство установило дипломатические отношения с Советским Союзом и вместе с передовыми представителями румынской культуры участвовал в создании в 1933 году общества «Друзья СССР».[254]

Но грубая сила нацистского наступления, оснащенная чудовищной военной мощью, беспощадно разрушила и без того слабые бастионы бур-

жуазной демократии. Осенью 1939 года пожар войны вновь загорелся в Европе, уничтожая одну за другой страны старого мира. Вскоре и Румынии предстояло заплатить кровавую дань этому покрытому свастиками Вотану.[255]

ГОДЫ ПЕЧАЛИ

> Пока моя страна страдает, я не могу с ней расстаться.
>
> *Энеску*

Военная диктатура клики Антонеску ввергла страну в преступную войну против советского народа. При этом не посчитались ни с мирными устремлениями румынского народа, ни с вековыми традициями румыно-русской дружбы. Из глубокого подполья румынская коммунистическая партия разъясняла народу, по какому страшному пути ведет его правительство, и мобилизовала передовые силы страны на борьбу за выход из несправедливой войны. Во время этих сумрачных лет сердца людей все больше сжимались от беспокойства и тревоги.

Энеску всей душой переживает трагедию своего народа. Так же, как и двадцать пять лет назад, он не пытается укрыться в странах, которые миновала разрушительная сила войны. Нет. В эти тяжелые годы он вместе со своим народом, чтобы рядом с ним встретить лавину бедствий, обрушившуюся на Европу. Только внешне его отношение к военным событиям отличается от отношения Бартока, который в знак протеста

против фашизма (подобно Казальсу) покинул свою родину и обосновался в Америке. Энеску в отличие от Бартока не проявлял открыто свое отрицательное отношение к нацистской диктатуре; он оставался среди сограждан, но его ненависть к фашистскому варварству не была менее сильной. Он, всегда такой услужливый и любезный, готовый исполнить любую просьбу, не проявил ни малейшего признака доброй воли к фашистским захватчикам. Энеску категорически отказался от предложенных ему на блестящих условиях концертных поездок в гитлеровскую Германию и в Италию Муссолини; все эти годы он не выезжал из Румынии. Немцы посылают в Румынию своих лучших артистов — Караяна, Гизекинга; а самый прославленный румынский артист демонстративно отказывается выступать в стране, о которой он говорил незадолго до установления фашистской диктатуры Антонеску: «Сегодняшняя Германия, столь бедная в артистическом отношении, ничем не напоминает нам истинное благородство немецкого народа. Сегодняшняя Германия чужда величию тех немецких творцов, которые утвердили силу человеческого гения в прошлом столетии».

В словах Энеску, в его поступках нет ни малейшей симпатии к гитлеровскому режиму. Молчание рядового члена общества может остаться незамеченным, но в данном случае, когда речь идет о такой видной фигуре, как Энеску, его молчаливое неодобрение не могло ускользнуть от правящей клики. Молчание Энеску было не менее красноречивым, чем пылкий протест Бартока, который заявил, что не позволит присвоить свое

Джордже Энеску на прогулке в Синае. 1945 г.

имя какой-либо улице в Будапеште, пока в этом городе имеются улицы и площади, носящие имя Гитлера и Муссолини.

Барток ободрял свой народ из заокеанской дали, куда он сам себя героически сослал. Энеску, находясь среди сограждан, поддерживал их своим поведением, полным достоинства, своим возвышенным искусством. Значение молчаливого протеста Джордже Энеску явственно проявилось, когда виртуоз, не без опасности для себя, пользуясь своим авторитетом, хлопотал об

освобождении ряда музыкантов, арестованных, как лиц, опасных правительству.

«Я как сейчас вижу Энеску во время второй мировой войны,— вспоминал композитор Йон Думитреску.[256] — Он был спокойным, уверенным в будущем, всегда готовым помочь притесняемым. Силой своего искусства он смело утверждал волю к миру и справедливости, возвышая эти чувства над царившими вокруг злом и несправедливостью».

Во время великих бедствий, обрушившихся на страну, 19 августа 1941 года Энеску исполнилось 60 лет. Свое шестидесятилетие он встретил в Синае, в вилле Луминиш, куда преданные друзья приехали, чтобы пожелать ему долгих лет жизни. Но этот юбилей был скорее печальным, чем радостным. Началась война. Несколько недель спустя, сразу после открытия концертного сезона, его товарищи-музыканты организовали концерты, посвященные его юбилею, чтобы выразить свое уважение великому артисту и гражданину своего отечества. Сюда относятся филармонические концерты под руководством Джордже Джорджеску,[257] концерты оркестра румынского радио под управлением Йонела Перля и концерты Общества композиторов.

Вспоминая свою активную исполнительскую и организаторскую деятельность, которая во время первой мировой войны внесла столько радости в тяжелые будни румынских граждан, Энеску на этот раз организует квартет. Вместе с ним выступают К. Бобеску (2-я скрипка), А. Рэдулеску (альт), Т. Лупу (виолончель). Вот как вспоминает Бобеску их совместную работу: «Мы начинали

репетировать в пять часов вечера и занимались без перерыва до четверти десятого. Мы, хотя и были сравнительно молодыми, страшно уставали: он же, Энеску, продолжал заниматься и во время перерыва, исполняя те пассажи, которые ему особенно нравились. Маэстро отдыхал работая. Я за всю жизнь не встречал ни у кого такой трудоспособности как у этого музыкального гиганта. После получасового отдыха мы вновь приступали вместе с ним к репетиции, которая длилась до полуночи. После репетиции маэстро садился за рояль и играл по часу или два целые страницы музыки Вагнера, подпевая и иногда изображая голосом звучание того музыкального инструмента, значение которого он хотел подчеркнуть. Все это происходило после семи часов напряженной работы и продолжалось до часа ночи и даже позже».

Квартет Джордже Энеску исполнил все основные шедевры камерной музыки, но венцом его деятельности было исполнение всех квартетов Бетховена. Такая работа требует большой воли и сосредоточенного труда, вот почему редки случаи, когда камерные ансамбли ставят перед собой столь трудные задачи. Эта инициатива Энеску — мыслителя, гражданина и гуманиста была не случайной. Во время войны он демонстративно подчеркивал значение творчества композитора, воспевавшего братство народов. В то время, когда свирепствовали ужасы гитлеризма, он напоминал о значении творцов благородной культуры немецкого народа, которая возвысила человеческий гений в прошлом веке...

Энеску придавал исполнению квартетов Бетховена во время второй мировой войны такое же

Palatul Ateneului

Duminică 14 Decembrie 1914

IX-a SIMFONIE

de Beethoven

pentru

Soli, Cor și Orchestră

prima audiție integrală în România

G. ENESCU

dată de

Beneficiul Societății „Crucea Roșie Română"

cu concursul

Orchestrei Ministerului Instrucțiunei Publice

(Director D-nul D. Dimcu)

și al

Societății Corale „Carmen"

(Director D-nul D. G. Kiriac)

Programa:

1. Rimsky-Korsakow, Scheherazada. Suită simfonică în 4 părți.

2. Paul Dukas, L'apprenti sorcier. Scherzo.

3. Beethoven, Simfonie 9-a (Re minor)

pentru Soli, cor și orchestră.

Афиша первого исполнения в Румынии Девятой симфонии Бетховена под управлением Джордже Энеску 14 декабря 1914 г.

значение, как и исполнению в 1914 году Девятой симфонии в пользу жертв первой мировой войны, начатой и тогда немецкой военщиной. Исполнение всех квартетов Бетховена в течение 1942 года было встречено исключительно горячо. Оно несло слушателям не только радость от прекрасного исполнения гениальных произведений, но и большую моральную поддержку.

Вот как скрипач Рэдулеску описывает совместную работу над квартетами Бетховена: «„Начнем с трудных квартетов,— говорил Энеску.— Если мы справимся с большими трудностями, малые

Афиша цикла 16 исторических концертов скрипичной литературы, данных Джордже Энеску в сезоне 1915/16 гг.

PALATUL ATENEULUI

CU INCEPERE DE JOI 12 NOEMBRIE 1915

16 CONCERTE

ISTORICE

ALE LITERATUREI VIOLINEI

8 cu acomp. de PIANO - 8 cu acomp. de ORCHESTRA

G. ENESCU

PREȚUL LOCURILOR:

отпадут сами собой".— И действительно, репетиции начались работой над самыми трудными произведениями из цикла бетховенских квартетов. Каждая репетиция начиналась исполнением большой фуги квартета соч. 133, которая служила как бы ежедневным обязательным упражнением. Это произведение по своему смелому замыслу и необычным инструментальным приемам превосходило по трудности аналогичные творения камерной музыки.

Энеску стремился к тесному контакту со слушателями даже во время репетиций. Они часто

происходили перед широкой аудиторией. Это способствовало лучшей подготовке исполнителей и оживляло репетицию, передавая артистам волнение публики, участвовавшей всей душой в их труде. Репетиции квартетов Бетховена проводились без учета их порядкового номера по опусам, но по определенному плану, выработанному Энеску. Первым репетировали квартет № 7 Фа мажор, соч. 59 — первый из Квартетов на русские темы.[258]

Во время репетиций Энеску часто вспоминал своего венского учителя Гельмесбергера, дед которого играл вместе с Бетховеном. Сам Гельмесбергер постоянно направлял своего ученика на путь классического исполнения. В передаче бетховенского цикла Энеску хотел во всем следовать именно этой интерпретации... После пяти-шести часов напряженного труда маэстро говорил с удовлетворением:

— Сегодня мы заработали право на обед...»

Присутствие Энеску в стране в эти годы было особенно ощутимо. Со своей скрипкой он объездил всю страну. В столице выступал почти еженедельно как солист, аккомпанируя другим музыкантам, дирижируя симфоническим оркестром. Маэстро давал концерты в пользу студентов и бедноты. Зная по собственному опыту, как трудно музыканту заработать себе на хлеб, он выступал с концертами в пользу безработных оркестрантов. Он старался облегчить их судьбу и другими способами. Так, 9 марта 1943 года он обратился в министерство с просьбой повысить оклады артистам Филармонии, «жизнь которых так трудна, особенно если учесть, как много приходится им работать».

Энеску не забывал и композиторов. Он упорно пропагандировал их творчество, особенно произведения молодых. В его программах постоянно встречаются первые исполнения новых работ. Силой своего авторитета он всячески старался сломить пассивное сопротивление публики всему новому.

Несмотря на свои шестьдесят лет и ослабленное здоровье, Энеску полон сил. Он часто выступает совместно с Дину Липатти, чувствуя в этом прекрасном артисте родственную судьбу. Именно поэтому он всячески старался пропагандировать произведения Липатти.

В свою очередь Липатти, повзрослев, понял, что за всемирной славой Энеску-исполнителя кроется драма непонятого композитора, много и часто исполнял произведения великого румынского музыканта. Исполняя произведения Энеску на фортепиано или аккомпанируя ему, когда тот играл на скрипке (особенно в прекрасной Третьей сонате), Липатти обнаруживал исключительное умение передавать самое характерное для творчества Энеску — скрытые чувства, пленительную нежность, умение сдерживать большие порывы.

В эти годы Вирджил Георгиу писал: «Немало произведений Энеску, почти забытых из-за нашего невнимания и скромности автора, могли бы быть сегодня сыграны на правах «первого исполнения», столь любезного сердцу наших меломанов. Разве кто-нибудь из наших пианистов, за исключением Дину Липатти, исполняет сонаты Энеску для фортепиано?».

Тяжелая драма румынского народа, втянутого помимо своей воли в преступную гитлеровскую

войну, была глубоко прочувствована великим артистом и гражданином Энеску. С печалью склонял он голову перед жертвами войны. В 1943 году он выступил с двумя монументальными произведениями в память погибших. Те деумом Брукнера и Реквиемом Форе. Первое он исполнил 18 октября в филармонии, второе — 21 октября с оркестром радиоцентра.

Перед страшной картиной раненого, измученного, поруганного и облаченного в траур человечества его артистическая мысль приходит в смятение. Вновь властвует над ним идея борьбы человека с трагической судьбой. Это тема рока, к которой он так часто обращался; но никогда раньше она не представлялась ему столь страшной. Ведь ужасы первой мировой войны поблекли перед зверствами фашизма и расизма. В мыслях композитора все яснее обрисовывается музыка, передающая бессилие человека перед разрушающей стихией. Он хочет создать симфоническую поэму «Голос моря». Но этот проект не был претворен в жизнь в те годы. Вера в моральное превосходство человека, которая дала Эдипу силу бороться со слепой, чудовищной судьбой, оказалась сильнее пессимистических умонастроений, возникших в эти трагические для всего человечества годы.

В произведении, которому Энеску посвятил себя в 1943—1944 годах — Фортепианном квартете ре минор — он остался верен своему кредо. Квартет начинается глубоким раздумьем. Человек ушел в себя, в свою мечту. Это успокаивает его волнения. Плавно льется тема, исполненная печали. Она главенствует в развитии музыки, но посте-

пенно освобождается от грустного созерцания и становится трепещуще жизненной. Теперь это тема действия. Она нарастает, переходя в мужественный, жизнеутверждающий финал. Из этого произведения видно, что Энеску не оказался во власти пессимизма и безнадежности даже когда его самые священные идеалы художника и человека были растоптаны фашистскими изуверами. История оправдала его веру в победу гуманизма.

ЗАРЯ НОВОЙ ЖИЗНИ

> Сегодняшнее моральное опустошение исчезнет и вместо него родится новая вера в человеческое достоинство... Нельзя предугадывать, что будет завтра, но мы можем, мы должны верить в будущее.
>
> *Энеску*

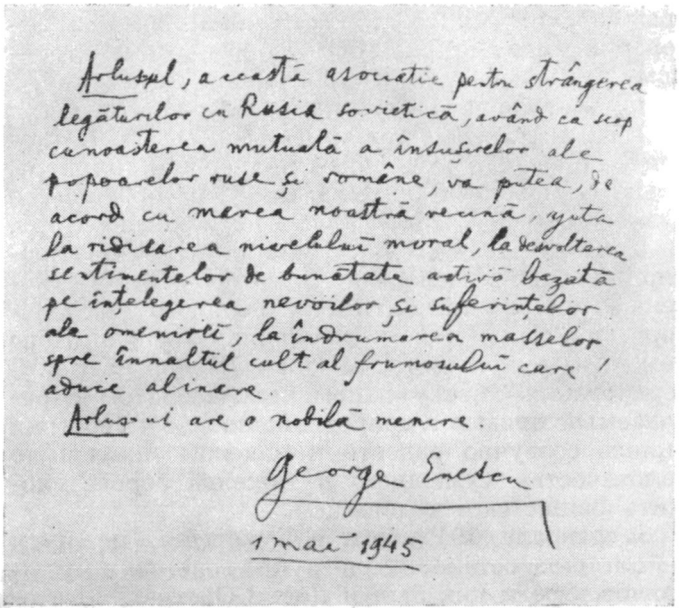
Фашизм шел к своей гибели, и в душу Энеску возвращался покой. Он чувствовал, что народы мира начинают дышать свободнее. Годы опустошительной войны оставили тяжелый след в душе артиста. Не отдавая себе ясного отчета в том, что в ужасах войны была повинна определенная социальная система, Энеску был склонен считать бесчеловечность повсеместным злом. «С прошлой мировой войны человечество идет по неправильному пути. Миф об Орфее[259] забыт. Сейчас господствует агрессивность... В этой войне были убиты женщины и дети, старики и калеки. Хуже, чем у первобытных дикарей»,— заявил он в одном

из интервью 1945 года. Лицезрению поруганных идеалов он предпочитает одиночество. «Из-за этого я не живу с людьми, а живу сам, с собственной мечтой, вдали от всех...» Но он продолжает твердо верить в свои идеалы. Он верит, что из сегодняшнего морального опустошения родится вера в человеческое достоинство.

Энеску не говорит, каким должен быть социальный строй, который позволит людям жить в гармонии и согласии. Возможно, что перспектива будущего ему самому еще не ясна, но его поведение в первые же дни по выходе Румынии из войны против Советского Союза показывает, что он правильно понимал ход событий.

Сдержанности и холодности, с которыми он относился к нацистам и их союзникам, он противопоставляет восторженную симпатию к советским освободителям. 15 октября 1944 года он дирижирует концертом, организованным «Объединением патриотов» в честь Советской Армии. Вместе с представителями интеллигенции демократических убеждений он создает «АРЛУС», благородную задачу которого он определяет следующим образом: «Это объединение укрепит наши связи с Советским Союзом и будет способствовать тому, чтобы наши народы лучше узнали друг друга. Тогда мы сможем вместе с нашим великим соседом бороться за повышение морального уровня, за то, чтобы в человеке развить желание творить добро, помогать другим людям, хорошо зная их нужды и беды, и направлять их к светлым идеалам красоты и совершенства. Только это может принести людям удовлетворение».

В годы второй мировой войны Энеску не от-


Arlusul, această asociație pentru strângerea legăturilor cu Rusia sovietică, având ca scop cunoașterea mutuală a însușirilor ale popoarelor rusă și română, va putea, de acord cu menirea noastră veșnică, ajuta la ridicarea nivelului moral, la dezvoltarea sentimentelor de bunătate activă bazată pe înțelegerea nevoilor și suferințelor ale oamenilor, la îndrumarea maselor spre înaltul cult al frumosului care aduce alinare.

Arlus-ul are o nobilă menire.

George Enescu

1 mai 1945

Письмо Джордже Энеску АРЛУСу. Автограф. Бухарест, 1 мая 1945 г.

казывался от принципов румыно-советской дружбы, за которую он выступал еще в 1933 году как один из создателей общества «Друзья СССР». И теперь он остается верным этим своим устремлениям.

Было бы неправильным видеть в этом лишь дань новой политической обстановке или необдуманный поступок. «Я никогда не совершаю поступков, которые бы не соответствовали моим

гражданским или художественным идеалам»,— говорил он в том же году. Подобно замечательному румынскому писателю Михаилу Садовяну,[260] он провозглашает: «Заря приходит с востока».

Если в тяжелые годы он обращался к Бетховену, ища у него моральной поддержки, то теперь, в дни окрыленных надежд, он снова обращается к нему, своему горячо любимому композитору. В декабре 1944 года в Атенеуме[261] он продирижировал всеми девятью симфониями Бетховена. Героический оптимизм великого композитора приобрел новое звучание. Если в годы немецкой оккупации симфонии Бетховена в интерпретации Энеску напоминали шепотом передаваемый призыв к сопротивлению, то теперь они лились созвучно радости и надежде ликующего человечества, сумевшего в тяжелой борьбе сломить фашистское чудовище.

В феврале 1945 года в Бухаресте, по пути в Болгарию, остановилась группа советских музыкантов. Среди них был и Давид Ойстрах,[262] который вступил в те годы в пору расцвета своих творческих сил. Он уже был знаком с Энеску-исполнителем по пластинкам. Мастерство румынского маэстро, чистота звучания его скрипки произвели на Ойстраха исключительное впечатление. Теперь он получил возможность услышать игру гениального музыканта в живом звучании. Концерт Энеску состоялся на второй день после приезда советских гостей. Наряду с произведениями других композиторов он исполнил произведения Баха и Франка. Ойстрах слушал с благоговением.

«Ни на мгновение, ни в одном жесте, ни в од-

Давид Ойстрах и Джордже Энеску.
Бухарест, 1945 г.

ном нюансе от игры несравненного артиста не возникало впечатления, что он хочет донести до слушателя свои качества исполнителя. Нет, его интерпретация была проникнута глубокой мудростью, говорившей о высочайших этических и музыкальных идеалах, о долгих поисках на пути к художественной правде, поисках, приводивших к переоценке достигнутого, ломке давних традиций. Но главное, что буквально излучал Энеску — это огромную радость общения с искусством. И то же чувство испытывала благодарная аудитория»,— писал Давид Ойстрах.[263]

В антракте Ойстрах познакомился с Энеску. Румынский маэстро оказал ему теплую встречу. Накануне он был на концерте советских артистов и напевал некоторые впервые услышанные им

мелодии. Энеску предложил Ойстраху сыграть на его скрипке — превосходном инструменте работы Гварнери. Беседа была короткой, но оставила глубокий след в душе советского артиста. «Навсегда запомнился мне его облик — сутуловатая фигура, необыкновенно значительное выражение глаз, проницательный, полный жизни взор. И — не могу не повторить — сердечная теплота».

По возвращении из Болгарии и Югославии Ойстрах и другие советские исполнители смогли ближе познакомиться с Энеску. Они собирались дать в Бухаресте ряд концертов. Энеску охотно согласился выступить с Ойстрахом и Обориным[264] в Скрипичном и Первом фортепианном концертах Чайковского в качестве дирижера. Совместная работа с замечательным румынским музыкантом привела в восторг советских артистов: «Выступая впервые с незнакомым оркестром, мы не встретили никаких трудностей, так как Энеску нам аккомпанировал исключительно чутко и с высоким мастерством. Как дирижер он работает просто, без внешне эффектных приемов. Играя с ним, чувствуешь себя действительно членом ансамбля», — писал Ойстрах.

Энеску также был рад сотрудничеству со скрипачом столь высокого мастерства: «Давид Ойстрах располагает превосходной техникой, но, в отличие от многих других виртуозов, звучание его инструмента мягкое и теплое, фразировка выдержанная, благородная, указывающая на безупречную музыкальность». Перед отъездом из Румынии Ойстрах был в гостях у Энеску. Он подарил ему партитуру скрипичного концерта Хачату-

Джордже Энеску (третий справа)
среди членов киевского Квартета им. Вильома.
Крайний слева — румынский композитор
Михаил Андрику. Бухарест, 1945 г.

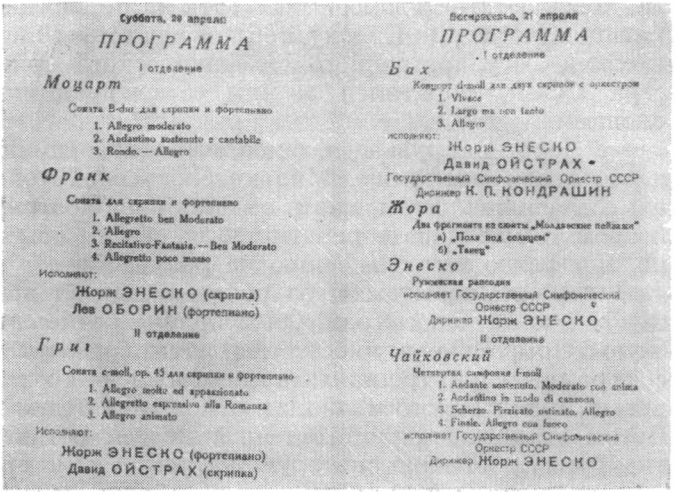
ряна,[265] предложив ознакомиться на досуге с этим произведением. Нетерпеливый Энеску тут же просмотрел партитуру и обещал изучить ее.

Все советские музыканты, побывавшие в Бухаресте после Ойстраха и Оборина, желают познакомиться с Энеску. Всех их покоряет его сердечность, глубокий ум и истинная любовь к искусству, которая царит вокруг него. Гостями румынского композитора были пианист Брюшков,[266] скрипачка Козолупова,[267] виолончелист Шафран,[268] Квартет имени Вильома.[269] Когда Даниил Шафран захотел ознакомить Энеску со своей трактовкой виолончельного концерта Сен-Санса, тот сел за рояль и на память проаккомпанировал ему весь концерт. Шафран показал Энеску Сонату для виолончели и фортепиано Шостаковича[270] и Энеску

тут же охотно проаккомпанировал ему с листа. С Квартетом имени Вильома он исполнил Фортепианный квартет до минор Форе и Секстет Шоссона. Энеску понравились благородная простота, дружелюбие и артистическая целеустремленность советских исполнителей. Возвышенный гуманизм, которым было проникнуто их творчество, являлся отражением другого мира, чуждого грубости, жестокости, жажды наживы.

Покоренный советским музыкальным искусством, его этической и идейно-художественной значимостью, Энеску взялся за изучение одного из его шедевров — Седьмой «Ленинградской» симфонии Шостаковича. В симфонии его особенно привлекало то, что она была порождена священной ненавистью художника к фашистскому нашествию, которую он, как гуманист, полностью разделял. Это произведение помогло ему понять душу советского народа, о котором немецкая пропаганда распространяла клевету и ложь. Энеску, который недавно заявлял, что современная музыка становится все более механической, раздражающей, грубой, встретился здесь с музыкой, порожденной непоколебимым стремлением бороться с могуществом зла, несущего человечеству смерть. Герой симфонии Шостаковича — народ — переносил свои страдания с тем же достоинством, с которым античный герой оперы Энеску встречал удары судьбы; он противоборствовал разрушительным силам с тем же героизмом, с каким Эдип сопротивлялся слепому року.

1 апреля 1945 года Седьмая, «Ленинградская» симфония была впервые исполнена в Бухаресте с оркестром филармонии под управлением Эне-



Суббота, 20 апреля

ПРОГРАММА

I отделение

Моцарт

Соната B-dur для скрипки и фортепиано

1. Allegro moderato
2. Andantino sostenuto e cantabile
3. Rondo. — Allegro

Франк

Соната для скрипки и фортепиано

1. Allegretto ben Moderato
2. Allegro
3. Recitativo-Fantasia. — Ben Moderato
4. Allegretto poco mosso

Исполняют:

Жорж ЭНЕСКО (скрипка)
Лев ОБОРИН (фортепиано)

II отделение

Григ

Соната c-moll, op. 45 для скрипки и фортепиано

1. Allegro molto ed appassionato
2. Allegretto espressivo alla Romanza
3. Allegro animato

Исполняют:

Жорж ЭНЕСКО (фортепиано)
Давид ОЙСТРАХ (скрипка)

Воскресенье, 21 апреля

ПРОГРАММА

I отделение

Бах

Концерт d-moll для двух скрипок с оркестром

1. Vivace
2. Largo ma non tanto
3. Allegro

исполняют:

Жорж ЭНЕСКО
Давид ОЙСТРАХ
Государственный Симфонический Оркестр СССР
Дирижер К. П. КОНДРАШИН

Жора

Два фрагмента из сюиты „Молдавские пейзажи"

а) „Поля под солнцем"
б) „Танец"

Энеско

Румынская рапсодия

исполняет Государственный Симфонический Оркестр СССР
Дирижер Жорж ЭНЕСКО

II отделение

Чайковский

Четвертая симфония f-moll

1. Andante sostenuto. Moderato con anima
2. Andantino in modo di canzona
3. Scherzo. Pizzicato ostinato. Allegro
4. Finale. Allegro con fuoco

исполняет Государственный Симфонический Оркестр СССР
Дирижер Жорж ЭНЕСКО

Программы концертов Джордже Энеску в Москве. 1946 г.

ску.[271] Это было большим событием в артистической жизни румынской столицы, ценным вкладом в раскрытие правды о великом и храбром советском народе. Энеску еще раз ясно и недвусмысленно показал, на чьей он был стороне в этой войне.

Симпатии Энеску к Советскому Союзу еще больше укрепились после его посещения Москвы в апреле 1946 года. Он выступал в столице СССР как композитор, скрипач, дирижер и пианист. С первой встречи он очаровал советских музыкантов. В. Мурадели[272] вспоминает его вдохновенное исполнение Пятой симфонии

Бетховена: «Мне удалось побывать на первой репетиции, когда Дж. Энеску, тепло встреченный артистами Государственного симфонического оркестра СССР, обратился к ним со следующими словами.

— Дорогие друзья, я знаю, что вы отлично играете эту симфонию. Мне хотелось бы, чтобы вы согласились с тем, как я ее понимаю. Поэтому позвольте мне начать репетицию не совсем обычно. Я сыграю вам симфонию на рояле.

Джордже Энеску сел за рояль и сыграл всю симфонию. И как сыграл! Он исполнил бетховенскую симфонию мужественно, темпераментно, с огромным внутренним подъемом и в то же время очень строго и точно в отношении темпов. Потом он встал и, решительным жестом остановив бурную овацию, которую устроили ему артисты оркестра и находившиеся в зале музыканты, сказал просто:

— А теперь давайте сыграем вместе.

И оркестр великолепно сыграл симфонию — без единой остановки, как говорится, на одном дыхании...» [273]

Энеску исполнил в Москве и Четвертую симфонию Чайковского. «Исполнение это,— писал Ойстрах,— я запомнил на всю жизнь. Конечно, у нас есть свои, прекрасные и испытанные временем традиции передачи Четвертой. Быть может, трактовку Энеску нельзя считать образцом,— существует ли таковая вообще? — но в ней так ярко проявилась индивидуальность большого художника, пластичность его музыкального мышления, искреннее любование мелодикой! Он буквально пропел всю I часть, без всяких внешних эффектов

передал душевные движения, внутреннее состояние композитора. Это было интереснейшее прочтение гениальной партитуры вдохновенным артистом».

Из произведений, исполненных Энеску-скрипачом, два произвели особенно глубокое впечатление. Первое — Концерт для скрипки с оркестром Хачатуряна. Энеску выучил партитуру за несколько дней и исполнил с покоряющей новизной и своеобразием. Он не забыл своего обещания Ойстраху выучить это произведение. Глубоко тронутый Хачатурян написал ему следующие строки: «Изучить в вашем почтенном возрасте новый концерт — поистине титанический труд. Ваша трактовка очень оригинальна и убедительна и я уверен, что многие молодые скрипачи последуют ей. В ней так много поэзии и романтического порыва. Я слушал вас вчера с большим волнением и после этого мне очень хочется создать новое произведение для скрипки и оркестра».

Вторым впечатляющим моментом был скрипичный диалог Энеску с Давидом Ойстрахом. Они исполнили двойной концерт Баха. Гармоничное звучание их скрипок напоминало Энеску столь дорогие его сердцу выступления с его любимым учеником Менухиным, с которым он не виделся с начала войны.

Ойстрах был также преображен: «На репетиции мы любезно уступали друг другу партию первой скрипки и тут-то выяснилось, что каждый из нас всегда играл в этом концерте партию второй скрипки. После минутного смущения Энеску в первый раз в жизни, но без всяких затруднений, с великолепным мастерством сыграл партию

первой скрипки. А чередовать обе партии трудно, несмотря на то, что они мало отличаются одна от другой (а может быть, именно поэтому!)»,— писал Ойстрах.[274]

Вместе с Ойстрахом Энеску выступал и как пианист. Они исполнили Сонату до минор Грига.[275] Восторженные слушатели долго не отпускали их с эстрады. Энеску спросил тогда Ойстраха: «Что мы сыграем на бис?» — «Часть из сонаты Моцарта»,— ответил Ойстрах. «Никто не подумал,— рассказывал позднее советский скрипач,— что мы исполнили ее вместе впервые в жизни, без всякой репетиции».[276]

Как композитор Энеску познакомил москвичей со своими двумя Румынскими рапсодиями и Второй сюитой для оркестра, отрывок из которой был тут же записан на пленку. Во время встречи в Союзе советских композиторов с большим вниманием были прослушаны отрывки из «Эдипа», исполненные Энеску на фортепиано.

Его уважение к Шостаковичу, чью музыку он полюбил еще в Бухаресте, усилилось после этой встречи. «Я имел счастье,— говорил Шостакович,— познакомиться с Энеску и наши беседы принесли мне много радости. Было так приятно слушать его глубокие рассуждения о музыке, о его любви к своей родине, к своему народу».

Искреннее восхищение, с которым он был встречен в Москве, глубоко тронуло Энеску: «Я был принят во время моих концертов с такой теплотой, мне так сердечно аплодировали, что невзирая на возраст и усталость, я играл по два-три произведения на бис. Мне хочется выразить свою благодарность и теплые чувства великодушной

Дмитрий Шостакович и Джордже Энеску.
Москва, 1946 г.

московской публике и моим коллегам — советским композиторам и исполнителям, а также артистам Государственного симфонического оркестра Союза ССР».[277]

Он возвращался на родину с еще большей верой в новый гуманизм, который он интуитивно почувствовал при первой встрече с советскими музыкантами год тому назад. Теперь он жил с ними в течение двух недель одной жизнью. Энеску не мог не увидеть новое лицо страны, где он бывал в 1909 и 1917 годах.[278]

Он ехал домой с чувством глубокого удовлетворения, а там его ожидала новая радость:

приезд его любимого ученика — Менухина. Их первая встреча была образно передана Аргези.[279] «Создатель румынской скрипичной школы с волнением прижал к груди лучшего скрипача Америки. Энеску было шестьдесят пять лет, а красавцу Менухину с очаровательным открытым лицом — только тридцать. Подобно Лоэнгрину, он перелетел через океан на крыльях, чтобы явиться к своему учителю, еще раз увидеть его, быть вместе с ним.

— Что вы делали во время войны,— спрашивает Менухин.

— Квартеты Бетховена,— отвечает Энеску».

Менухин выступал вместе со своим учителем и старшим другом. В сольном концерте, когда он исполнял сонаты Бетховена и Баха, Энеску ему аккомпанировал на рояле. В симфонических концертах он исполнил под управлением своего учителя Концерт Мендельсона-Бартольди,[280] Поэму Шоссона, Концерт Брамса, Испанскую симфонию Лало, Концерт Бетховена. Менухин исполнил два произведения Энеску: Вторую и Третью сонаты для скрипки и фортепиано. В конце пребывания Менухина (вероятно это было самым волнующим из их совместных выступлений) они исполнили под управлением Михаила Жора Двойной концерт Баха, столько раз ими игранный и ставший символом их дружбы.

Образ Энеску, аккомпанирующего Менухину в эти майские дни 1946 года, передан Джордже Кэлинеску:[281] «Согнувшись над клавиатурой, он на первый взгляд казался каким-то сказочным существом. Он легко касался клавиш, словно скрипичных струн, как бы боясь вызвать к жизни

чересчур резкие звуки. Порой он походил на арфиста. Когда из-под приопущенных век он взглядом следил за своим учеником, счастливая улыбка освещала его. Я тогда узнавал его лицо, лицо прежних лет. Красота ушла вместе с годами, проведенными в музыкальных трудах, но сейчас оно оживилось и сияло, как сияет солнце в багрянце заката. Маэстро в этот заключительный этап своего пути жил интенсивной творческой жизнью».

Счастье вновь улыбалось Энеску. Атмосфера духовного возрождения Европы послевоенных лет вызвала в нем желание, несмотря на возраст, вернуться к концертным турне. Он хотел вновь увидеть освнобожденный от фашизма мир, чтобы своим искусством принести радость людям, пострадавшим от войны.

10 сентября 1946 года он покинул Румынию.

ЗАКАТ

> Молодость, это не период жизни, а состояние души, способность воображения, сила чувств. Человек стареет не под бременем годов, а потому, что он отрекся от своего идеала. Годы покрывают морщинами лицо. Отказ от идеала — душу.
>
> *Энеску*

В шестидесятипятилетнем возрасте Энеску выглядел старше своих лет. Постоянный, напряженный, изнуряющий труд не проходит бесследно. Но благодаря своей недюжинной энергии он

сумел сохранить редкую для его возраста молодость духа. Его исполнительское мастерство как и прежде покоряло слушателей концертных залов Старого и Нового света. С 1947 года он проводит концертные турне в Соединенных Штатах Америки, Англии и Франции, и везде встречен публикой с благодарностью и волнением.

Представление об его искусстве виртуоза в эти годы можно себе создать, читая рецензию французского писателя Гюстава Самазейля,[282] написанную во время Баховского фестиваля в Страсбурге в 1947 году: «Концерт для двух скрипок был прекрасно сыгран Джордже Энеску и его верным учеником Иегуди Менухиным. В их исполнении сочетались стремительность, очарование и обаяние молодости с глубиной чувств и мыслей. Это было настоящее понимание музыки, которое возникает у избранных натур, проживших жизнь, полную впечатлений и долго общавшихся с великими мастерами. Этот ценный урок Джордже Энеску преподал нам и на второй день, во время незабываемого исполнения величественной Сонаты до минор, Партиты ре минор для скрипки соло, очаровательных маленьких сонат Соль мажор и ми минор в сопровождении клавесина, исполнявшего цифрованный бас. Энеску как бы отбросил ноты в сторону и так глубоко вошел в суть баховских чувств и средств выражения, что в течение этих двух часов, одних из самых интересных во всем фестивале, нам казалось, что исполнитель исчез, и что с нашими сердцами беседовал сам гений старого кантора».[283]

Из-за слабого здоровья Энеску вынужден все реже выступать как скрипач. Чаще всего в 1947—

1950 годах он появляется за дирижерским пультом крупнейших симфонических оркестров — Национального симфонического оркестра в Вашингтоне, Филармонического и «Бойд Нил» — в Лондоне, в концертах Колонн в Париже. Первые признаки тяжелой болезни, настигшей его летом 1950 года в Англии, заставили прекратить напряженную дирижерскую деятельность. После ряда концертов с оркестром «Бойд Нил», за которым последовал цикл лекций об исполнительском мастерстве в Брайтоне и сольный баховский вечер в Лондоне, тяжелый сердечный приступ заставил его слечь на некоторое время. Но весной 1951 года он вновь выступает как дирижер с оркестром Британского радио.

Хотя из-за болезни его прославленная работоспособность значительно снизилась, Энеску продолжает свои концертные поездки. Теперь они охватывают только Францию и Англию, но и эти переезды даются ему с трудом. Увы, другого выхода нет. Великий маэстро должен зарабатывать себе на жизнь. Он вновь и вновь вынужден выступать как дирижер и скрипач, или читать лекции об исполнительском мастерстве. Конечно, вернись он на родину, все изменилось бы. Народная власть в Румынии создала бы ему все условия для спокойного творчества. Его соотечественники ждали его возвращения, чтобы окружить своей любовью. Но Энеску медлит с возвращением. Заграницей он окружен румынскими эмигрантами, теми, кто оказались выброшенными из страны революционной волной. Эти обломки уничтоженного помещичье-артистократического общества всячески клеветали на новый

социальный строй, искажали правду о великих преобразованиях в стране. Постепенно в душу Энеску проникали сомнения. Он решает отложить свое возвращение до того дня, когда наступит для него полная ясность в происходящем. Но со временем его настигла быстро развивающаяся болезнь и не дала возможности исполнить самое горячее желание — вернуться на родину. Уже в 1951 году, когда его пригласили в Бухарест принять участие в Неделе румынской музыки, он не был в состоянии предпринять столь длительное путешествие.

«Я не смогу приехать,— писал он из Парижа,— на Неделю румынской музыки, из-за тысячи предосторожностей, которые я вынужден соблюдать при малейшем передвижении, а дорога Париж — Бухарест чересчур долгая для моего теперешнего состояния здоровья. Но мысленно я буду с вами. Всей душой я рядом с моими коллегами, создателями прекрасных музыкальных произведений».

Жестокая судьба! Постепенно Энеску теряет возможность проявлять себя как исполнитель, а его творчество композитора недостаточно известно, чтобы заменить уходящую славу виртуоза. С каждым днем он чувствует, что силы его покидают, но вынужден скрывать болезнь и слабость. Публика хочет, чтобы исполнитель был в безупречной форме. Ведь за это она ему платит. Большая артистическая щепетильность Энеску заставляет его выступать лишь изредка, иначе у него не хватит физических сил, чтобы проявить свое высокое мастерство. Но редкие выступления влекут за собой денежные затруднения. И над всем этим, над трагедией непонятого композитора, усталого

Джордже Энеску за дирижерским пультом
в зале Атенеума. Бухарест, 1945 г.

виртуоза, гениального человека, познавшего нужду, властвует тоска по родине.

До 1946 года он хотя бы несколько месяцев ежегодно проводил в Румынии. В 1951 году исполнилось четыре года с того дня, когда он покинул родные края. Уравновешенный, умеющий прекрасно владеть собой, Энеску лишь очень редко высказывает свои сокровенные чувства. Но, безусловно, над его душой в эти годы пронеслись нелегкие бури. Иначе, разве сказал бы он именно в это время своему другу Бернару Гавоти: «Обе мировые войны были драмой всего человечества; моя жизнь — лишь драма одного человека»?..

Произведения, написанные Энеску в эти годы, в редкие спокойные мгновения между очередными концертами и сердечными приступами, носят отпечаток его переживаний. Концертная увертюра на румынские народные темы (1948) передает, как позднее эхо его рапсодий, образ родины, но на этот раз преисполненный печали. Светлые воспоминания о родных полях затемнены чуждыми видѐниями. Танцевальные народные темы в бурном развитии достигают трагедийных кульминаций. Другое его произведение этих лет — Квартет Соль мажор (1952). Первые две части этого квартета полны меланхолических размышлений композитора, ушедшего в себя, в свой внутренний мир. Тут и сладость воспоминаний, и грусть предчувствий, и успокоительные грезы. Остальные две части уносят нас к живым и сочным картинкам народного быта; это очаровательное изображение народного веселья, вызванное к жизни композитором, чтобы утешить себя в своем одиночестве на чужбине. В этих двух произведениях появились какие-то черты нового стиля письма.

...Энеску не только никогда не повторяется, не исчерпывает самого себя, но его искусство обогащается новыми средствами выражения — проявление вечных творческих поисков на пути новейших музыкальных достижений. Его музыка становится все более сосредоточенной, динамичной, проникновенной.

Страна постоянно думает о своем великом сыне. Было известно плохое состояние его здоровья, материальные трудности, с которыми ему приходилось сталкиваться. Желая освободить ар-

тиста от тех сомнений, из-за которых он откладывал свое возвращение на родину, Петру Гроза [284] послал ему в ноябре 1953 года волнующее письмо, в котором были следующие строки: «Ваше сердце в первую очередь нуждается в том тепле, с которым вас ожидает народ, румынский народ, которому вы служили с такой преданностью в течение всей вашей жизни, пронеся далеко за рубежи родины славу его творческого таланта. Народ вас ценит и любит. Он надеется, что вы вернетесь к нему и тогда он сумеет озарить вас тем радостным светом всенародной любви, которая одна лишь может принести успокоение своим великим сынам. Нет ничего равносильного такому апофеозу».

Это письмо принесло сердцу Энеску радость и успокоение. Насколько был он прав, когда не верил тем рассказам, в которых беглецы-изменники родины хотели сбить его с пути. Но, увы, когда он читал эти строки, он был уже почти недвижим в своей скромной квартире на улице Клиши, где он отдавал сочинению музыки последние силы. Вот его ответ: «В течение последних двух лет я становлюсь все слабее и в настоящее время не в силах совершить поездку на родину. Вернуться домой мое самое постоянное желание, и я надеюсь, что с божьей помощью и не без помощи врачей настанет этот день, которого я так жду и о котором так мечтаю. В настоящее время я посвящаю все оставшиеся силы и всю свою энергию композиторскому творчеству и этим я служу румынскому народу. Я благодарен вам и всем тем, кто хочет, чтобы я вернулся на родину. Прошу поверить, что я вижу в этом лишь проявление

моральной близости, которая связывала меня в течение всей моей жизни с моим народом».

Болезнь быстро прогрессирует, но Энеску не признает себя побежденным. Удивительно, как в этом теле, измученном страданиями, упорно продолжают жить творческие силы. «У меня осталось лишь одно желание: творить, высказать все, что накопилось во мне». Все силы он отдает окончанию своей Камерной симфонии для двенадцати солирующих инструментов.

Но вот его настигает самый тяжелый удар судьбы... 15 июня 1954 года наступает тяжелый сердечно-сосудистый криз, после которого у маэстро парализована левая половина тела. Он окончательно прикован к постели. В таком состоянии застает его вскоре приехавший к нему Иегуди Менухин. «Воспоминания об этой встрече никогда не оставят меня. Это печальные воспоминания, потому что это было расставание близких людей, настолько близких, что их могла разлучить только смерть. В последний раз я видел маэстро в конце 1954 года в его квартире на улице Клиши в Париже. Он лежал в постели слабый, но очень спокойный. Один лишь взгляд говорил, что его ум продолжает жить с присущей ему силой и энергией. Я смотрел на его сильные руки, которые создали так много прекрасного, а сейчас были бессильны, и я содрогнулся. Он пригласил меня сесть рядом и мы некоторое время смотрели друг на друга молча. Неважно о чем мы говорили, ведь мы произносили слова лишь для того, чтобы скрыть правду — Энеску прощался с жизнью. Я чувствовал, что он хотел взглядом вдохнуть в меня остаток своих сил и энергии. Вдруг, будто

Джордже Энеску и Иегуди Менухин. 1951 г.

приняв неожиданное решение, он сказал, что хочет подарить мне одну из своих скрипок — Санта Серафима — на которой он играл, когда занимался в Вене у Гельмесбергера. Затем он попросил меня взять все его скрипки к себе на сохранение, пока он не сообщит мне, как с ними поступить. Эта боязнь принять окончательное решение была волнующей. Ведь за ней угадывалась тень надежды на то, что ему, быть может не придется с ними окончательно расстаться. Но то, что он подарил мне скрипку, говорило уже само за себя. Энеску ясно видел свою судьбу и собственная минутная слабость не могла обмануть его.

Не стоит продолжать дальше этот рассказ, так как я не смогу передать все волнующие чувства, которыми было наполнено продолжение этой встречи, нашей последней встречи. Я остановлюсь на этом».

Но самым драматическим отражением заката Энеску явилась Камерная симфония — последнее произведение композитора. Он окончил его 28 мая 1954 года, за полтора месяца до того, как его сразила болезнь. Произведение начинается воспоминанием о родине. В нем сквозит светлая и мягкая грусть. Но постепенно появляются печальные предчувствия, напоминающие тему рока из «Эдипа». Композитор старается оттолкнуть их. Он даже посмеивается над ними, но шутка получается невеселая. Гротесково звучит тема фатума в скерцо. Ничем не сдержанное ощущение неотвратимости рока крепнет, усиливаясь в медленном и давящем звучании похоронного марша. Это видение безжалостного конца. Композитор борется из последних сил. Он пытается смеяться, но смех не может скрыть, как болезненно сжимается сердце... Таков мир чувств Камерной симфонии. Чтобы выразить свои тяжелые предчувствия и свою борьбу со смертью, Энеску находит удивительно новые звучания, новые как по отношению к его прежнему творчеству, так и по сравнению с современной музыкой. Диатоническая прозрачность наступающего успокоения переплетается с хроматической неустойчивостью печальных предчувствий, широкая мелодичность — с короткими и судорожными звучаниями, бетховенский размах формы — с дебюссистской точностью в деталях, философская глубина — с богатством коло-

Фриц Крейслер, Джордже Энеску и Жак Тибо. 1949 г.

рита, значительность содержания — с лаконичностью изложения.

В своей эволюции по пути музыкального мышления Энеску не проявлял ни малейшей симпатии к заблуждениям декадентских течений, представители которого забыли, что «музыка должна исходить от сердца и обращаться к сердцу», и что «цель искусства — движение к лучшему». Нашумевшие эксперименты не притягивали его, хотя он и жил среди шума, поднятого вокруг различных музыкальных новшеств и был очень внимателен ко всему действительно новому в искусстве. В январе 1955 года он говорил румынским

музыкантам, которые навестили его в Париже: «В современной музыке нет музыки. Можно говорить о высокой технике, о красочности оркестровой палитры, но не о музыке в подлинном смысле слова».

Энеску не смог присутствовать на первом исполнении своей Камерной симфонии 23 января 1955 года, организованном объединением Ф. Убраду, которому он ее посвятил. Ему принесли домой магнитофонную запись. «Я никогда не забуду,— рассказывает композитор Марчел Михайлович,— эту трогательную картину, когда глубоко взволнованный маэстро слушал свое произведение, которому было суждено стать его лебединой песней».

Через четыре месяца, в ночь с 3 на 4 мая сердце великого музыканта перестало биться. После того, как он со стойкостью Эдипа сумел предвидеть свой конец, он так же как и его герой умер далеко от родины, но с уверенностью, что его пример служения искусству вдохновит последующее поколение. Обстоятельства его кончины еще больше сближают его с Бартоком, который умер десять лет назад вдали от родины, в нужде, хотя и был полон творческих устремлений. Если учесть уверенность Энеску в том, что «молодость — не показатель возраста, а состояние души», то Энеску умер молодым. Он оставался и в 74 года верен своим высоким этическим и артистическим идеалам, благодаря чему он сохранил нетронутой молодость духа. Годы избороздили морщинами его лицо, но его душа, полная вечных поисков прекрасного, не поддалась силе времени. Смерть его наступила не как завершение

естественного заката, а как удар молнии, свалившей гордый дуб. Так ушел от нас Джордже Энеску. Его земные останки были похоронены на кладбище Пер Лашез...[285]

СМЕРТЬ И ВОСКРЕСЕНИЕ

Все человечество, вспоминая Листа, думает о жестокости его судьбы, когда за успехами виртуоза скрывалась тайная драма непонятого композитора. О силе этой трагедии мы можем судить сегодня, когда знаем и ценим творчество Листа. Подобно его великого предшественника, Джордже Энеску ожидает запоздалое и, возможно, посмертное признание. Лишь оно определяет истинную цену творчества, отдавая должное великим неизвестным.

Анри Прюньер

Трагедия Энеску заключается в том, что в течение всей его жизни большинство людей хотело слушать не его музыку, а его исполнение чужих произведений. Своим творчеством он стремился приобщить людей к идеалам братства и человеческого достоинства, причем в художественном отношении его музыка была самобытна, полна

совершенства и гармонии. Но композитор оказался непонятым именно теми, к кому он стремился всей душой. Трагедия творца, не признанного современниками — трагедия не одного лишь Энеску. Она была уделом и других художников. Но по силе своей ее можно сравнить только с драмой Баха и Листа. Ведь в отношении Энеску речь шла не о простом непонимании, а о непризнании, замалчивании его творчества, в которое он вложил всю свою душу.

В настоящей трагедии рядом с печальным исходом всегда появляются и светлые ростки надежды. Идеал, которому посвятил себя герой, но осуществление которого ему не суждено увидеть, живет после него. Пройдя через горнило страданий героя, он становится еще ярче и в конце концов побеждает. Подобный апофеоз венчает и жизненный путь Энеску. Его творчество, так мало известное современникам, после его смерти раскрывается в неожиданном величии и блеске. С какой горечью говорил Энеску в 1938 году: «Публика упорно желает видеть во мне лишь скрипача». Сегодня происходит обратное тому, что так омрачало жизнь великого артиста. Его образ виртуоза постепенно отходит на второй план, в то время, как его творчество композитора вырисовывается все ярче и величественнее. После смерти Энеску выявилась следующая истина: сила его дарования виртуоза заключалась в том, что он пропускал исполняемые им произведения сквозь призму своего композиторского мышления. Следовательно, можно дать верную оценку его исполнительскому творчеству лишь разобравшись в его существе композитора. Мысли, выраженные в его

Джордже Энеску за работой. 1950-е гг.

творениях, служат ключом для понимания его толкования чужих произведений.

В раскрытии творчества Энеску внесла свой вклад группа исполнителей — дирижеров, скрипачей, пианистов и певцов, в большинстве своем — молодых людей, которые, вначале только из глубокого уважения к памяти великого музыканта, взялись за изучение его малоизвестных произведений. Это было нелегко, так как многие из работ Энеску не были напечатаны, а рукописи находились за границей. С трудом добыв и изучив их, они увидели, что в этих листках нотной записи таятся истинные духовные и художественные богатства. Любопытство к неизвестным творениям великого виртуоза уступило место настоящей любви к его музыке. С пиететом вспоминая, как

вновь был открыт Бах в начале прошлого столетия, эта плеяда исполнителей стала широко популяризировать творчество Энеску. Исполнение произведений великого маэстро стало для таких музыкантов, как Мирча Кристеску, Иосиф Конта, Константин Бучану, Штефан и Валентин Георгиу, Ирина Лэзэреску, Раду Андулеску, Ион Пизо, Давид Оганезян, Мария и Ион Фотино священным гражданским и артистическим долгом. Они не побоялись пассивности и консерватизма публики, желающей обычно слушать лишь знакомые произведения, в данном случае — обе Рапсодии Энеску. Их упорство тем достойнее уважения, что произведения Энеску не относятся к числу тех творений, глубина и красота которых раскрывается с первого знакомства. Порой даже первое прослушивание разочаровывает. Музыка Энеску познается со временем и не без усилий. Ее очарование быть может и заключается в этой целомудренной сдержанности, в том, как неохотно она раскрывает свою красоту. Не отступая перед безразличием публики, они упорно и самоотверженно продолжали свою благородную деятельность, уверенные, что служат высокому этическому и эстетическому идеалу. Благодаря им музыка Энеску становится близкой многим и многим, и раскрывается перед современниками, как одно из музыкальных откровений нашего века.

Говоря о пропаганде творчества Энеску, нельзя не подчеркнуть, как много сделал в этом направлении Иегуди Менухин и как скрипач, и как дирижер. Этот большой артист продолжает оказывать памяти своего учителя то же безграничное почитание, какое он проявлял к нему и при

жизни. Более того, это чувство переросло в истинное служение наследию Энеску. Глубоко веря, что творчество Энеску, как и творчество Бартока, представляет собой одно из самых оригинальных решений современных музыкальных проблем, Менухин считает своим долгом постоянно исполнять произведения великого румынского маэстро. На музыкальных фестивалях, которые он периодически организует в Швейцарии вместе с группой музыкантов, Менухин не забывает включить в программу хотя бы одно из крупных произведений Энеску. В 1959 году это был Октет, в 1961 — Децимет. К напечатанным программам он пишет аннотации о жизни и творчестве Энеску и анализ исполняемых произведений. Все это он делает с энтузиазмом и глубоким пониманием особенностей творческого письма своего учителя.

Молодые музыканты всех стран мира, которые раз в три года участвуют в конкурсе исполнителей имени Энеску, также значительно способствуют ознакомлению широких кругов публики с творчеством великого маэстро. Согласно условиям конкурса каждый его участник должен исполнить произведение Энеску. Молодые пианисты, скрипачи, певцы вначале изучают творения Энеску для того, чтобы иметь возможность выступить на конкурсе, который, как они надеются, принесет им признание. Затем, сами они поддаются очарованию его музыки и становятся ее ревностными исполнителями. Так произошло с Воскресенским, Паперно, Снитковским, Бейлиной, Ли Мин-чаном, Айхан Бараном, которые после участия в конкурсе имени Энеску часто включают его произведения в программы своих выступлений.

Это очень ценный путь ознакомления любителей музыки с произведениями великого художника.

Большое значение имеют и проводимые одновременно с конкурсами имени Энеску фестивали, посвященные его творчеству. Они были учреждены народной властью в Румынии сразу после смерти композитора и дают возможность широким кругам публики ознакомиться с самыми крупными произведениями великого артиста. Многие музыканты, пораженные услышанным (в их представлении Энеску был главным образом выдающимся исполнителем) уносят с собой сильнейшие впечатления от его сочинений и становятся их пропагандистами. Услышав впервые «Эдипа», Джон Барбиролли[286] говорил: «В «Эдипе» Энеску встречаются потрясающие страницы. Звучание оркестра чрезвычайно интересно и самобытно. Личность Энеску проявляется в этом произведений во всем ее своеобразии. «Эдип» — творение большой художественной значимости мирового плана. Буду бороться за то, чтобы оно вошло в репертуар Ковент-Гардена».[287] «Это одно из самых сильных впечатлений моей жизни»,— говорил Ойстрах об «Эдипе».

Как радостно было бы Энеску знать, что «Эдип» вновь обрел сценическую жизнь. Это произведение, которое он называл «венцом своего творчества», было при жизни композитора исполнено только четыре раза в Париже, в 1936—1937 годах, а потом предано забвению. Дирекция королевской румынской оперы и не думала о постановке «Эдипа». Буржуазная публика предпочитала слушать «Лакме»[288] или «Лючию де Ламермур».[289] Энеску, со свойственной ему безграничной

Надгробие на могиле Джордже Энеску
на кладбище Пер Лашез в Париже

скромностью, даже не пытался воспользоваться своим авторитетом, чтобы добиться постановки своего любимого произведения. Но как должен был он переживать из-за того, что на родине не хотели обратить внимания на его детище.

Один из немногих музыкантов, сознававших несправедливость такого отношения, Вирджил Георгиу писал вскоре после второй мировой войны: «Следует честно признаться, что мы не очень спешим приступить к разучиванию «Эдипа». В оперном театре прошло много опер, чересчур много до того, как настала очередь «Эдипа» —

венца творчества Энеску. После премьеры в Париже прошло много лет. Необходимо восстановить справедливость и поставить «Эдипа», невзирая на материальные затраты». К сожалению «Эдипу» было отдано должное лишь после смерти композитора. Исключительная художественная ценность этого произведения все больше утверждается, начиная с 1955 года.

Через несколько недель после кончины Энеску, парижский радиоцентр транслировал «Эдипа» в концертном исполнении. Вслед за этим постановка «Эдипа» была осуществлена Брюссельским оперным театром. Она была восторженно встречена музыкальной критикой. В 1958 году во время первого фестиваля имени Энеску «Эдип» был поставлен в Румынии и с тех пор прочно вошел в репертуар Бухарестского театра оперы и балета. Оперные театры ряда стран Европы, под впечатлением успеха спектаклей «Эдипа» в Бухаресте, заинтересовались им и намерены осуществить постановку оперы Энеску у себя. Таким образом, лучшее творение Энеску победоносно возвращается к жизни.

Бессмертие Энеску заключено и в его благотворном влиянии на молодых композиторов. В поисках новых выразительных средств они находят в произведениях великого музыканта, и особенно в его трех сонатах богатый источник вдохновения. Усваивая и развивая его творческие принципы, они добиваются значительно большей самобытности, чем если бы они следовали по пути поисков современной западной музыки. Энеску указал на возможность сочетания современного музыкального языка с глубиной мысли и подлинным

Памятник Джордже Энеску (скульптор Георге Ангел), установленный на площади им. Энеску перед зданием Атенеума в Бухаресте

гуманизмом. Изучение его творческого наследия, начиная с 1955 года, значительно способствовало развитию румынской профессиональной музыки. Видя, как Энеску от одного произведения к другому обогащал, углублял и обновлял свой творческий почерк, молодые композиторы ощутили новые перспективы для собственного развития. Они поняли, что народность произведения заключается не в количестве цитат из народной музыки, а в поисках нового национального тематизма.

Среди последователей Джордже Энеску — композиторы старшего поколения М. Жора,

Л. Фельдман, З. Ванча,[290] которые восприняли завет Энеску, что «молодость — не показатель возраста, а состояние души», а «старость — не следствие бремени лет, а отказ от идеалов». К ним присоединяются и композиторы более молодого поколения, которые, не будучи связаны с устаревшими традициями, особенно легко и восторженно пошли по пути Энеску, по пути новых поисков. Среди них Т. Олах, А. Виеру,[291] Т. Григориу, А. Строе, К. Цэрану, С. Никулеску, Д. Попович, Т. Бэнтойу, Л. Глодяну, словом — целая плеяда. Направленность их творчества — подтверждение того, что Энеску, пусть даже посмертно, явился основоположником и руководителем новой национальной музыкальной школы. Это в корне отличается от того положения, когда Энеску, будучи председателем Общества композиторов королевской Румынии, оставался одинок, а большинство его коллег, отдавая дань уважения его исполнительскому мастерству, жалело о том, что опера «Эдип» не написана на национальный сюжет. В наши дни принципы музыкального мышления, положенные в основу «Эдипа», развиты, обновлены и отчетливо проявляются в творчестве прогрессивных и одаренных румынских композиторов.

Вот как оценено посмертно творчество Энеску.

В этом свете трагедия музыканта воспринимается как героическая жертва во имя верности идеалу. Блистательные успехи исполнителя могли бы его заставить забыть о композиторском творчестве, которое требовало столько самопожертвования и приносило скромные плоды. Многие крупные музыканты, не будучи в силах отказаться от

громкой и быстрой славы исполнителя, оставляли сочинение музыки, посвящая себя избранному инструменту или дирижерской палочке. Энеску сумел с исключительной моральной твердостью устоять перед соблазнами жизни виртуоза и преодолеть горечь, вызванную непонятостью его как композитора. При этом он упорно продолжал сочинять, веря в то, что работает на благо своего народа и всего человечества. Он никогда не поощрял легкий успех, не стремился, чтобы его произведения были доступны своей обычностью, приятными слуху с первого прослушивания...

Его труд при жизни не был должным образом оценен. Он умер не дожив до полного признания его творчества, но последующее поколение исправило эту ошибку, вернув творчеству Энеску заслуженное почетное место.

Пабло Казальс правильно понял историческое значение восстановления справедливости по отношению к Энеску. Он говорил: «Я считаю, что Энеску — один из самых значительных гениев современной музыки в хорошем понимании этого слова... Достойно сожаления, что определенные музыкальные течения, которые я не признаю — они носят название современной музыки — помешали ознакомлению широких кругов слушателей с поздними произведениями Энеску. Много хорошей музыки, написанной в эти годы, так же, как и музыка Энеску, оказалось мало известной. Я уверен, что это печальное положение долго не продлится. Музыка Энеску вернется к нам, и мы узнаем все его творчество так, как мы знаем творчество великих композиторов — Бетховена, Моцарта, Гайдна».

ВЫСКАЗЫВАНИЯ ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ

Из статей, интервью, выступлений, писем

Человек, общество, искусство

Искусство должно облагораживать, объединять; если я этого достигаю, я полностью удовлетворен от сознания, что выполнил взятое на себя обязательство.

1923

Искусство не знает расовых различий. Я не могу понять, как может артист ненавидеть людей только за то, что они принадлежат к той или иной этнической группе населения.

Артисты всех стран — апостолы мира. Между ними должно быть не соперничество, а сотрудничество. Каждый артист содействует своим талантом, своим трудом восприятию прекрасного, он призван пробуждать все самое благородное в человеческой душе.

1924

Когда я вижу, что предпринимается что-либо полезное для моей страны, я забываю об усталости. Всю свою жизнь я поставил на службу искусству, а мое искусство призвано служить всему миру. Мир должен узнать истинное лицо

моей страны; всюду, где мне только приходится бывать, я не забываю, что в этом — моя первейшая обязанность.

Наблюдая за своей судьбой я заметил, что жизнь каждого человека подобна луку, который натягивается, напрягается, чтобы вновь вернуться в исходное положение. Так и я возвращаюсь туда, где я родился, где прошло мое детство. Моих родителей уже нет в живых, это меня печалит, но не отчуждает от родных мест, куда я рассчитываю когда-нибудь вернуться навсегда, на вечный покой.

1929

Мир может быть обеспечен если каждый народ будет руководствоваться принципами чести, морали и искренности в его отношениях с остальными народами. Будущее за теми честными народами, которые могут взирать на окружающих с гордо поднятой головой.

1931

С тех пор, как я помню себя, я ежедневно повторяю: главное — выполнение долга. Под этим я подразумеваю доброту, верность, честность, искренность, точность. Будем же все выполнять свой долг и мир станет прекрасным.

Правительства обязаны в первую очередь обеспечить всем народам средства к существованию. Только с людьми спокойными, уверенными за свой завтрашний день можно успешно бороться за сохранение и увеличение культурного и артистического наследия.

С болью в душе приходится признать, что искусство потерпело поражение из-за экономических и социальных трудностей. Можно ли говорить о восприятии прекрасного, когда люди лишены хлеба насущного? Primum vivere, deinde philosophare [лат.— сначала жить, потом философствовать] — вот мысль, которая должна нас поддерживать в трудные дни. До тех пор, пока люди вынуждены слушать музыку на голодный желудок, нечего удивляться их безразличию к концерту или поэме.

1934

Очень хочется смягчить ожесточенные сердца. По мере сил я это делаю при помощи скрипки, дирижерской палочки, пера...

Я абсолютно убежден, что искусство не может расцветать там, где властвуют вражда и угнетение. Человеческая душа способна раскрыться только в мирных условиях.

1937

Я считаю, что в некоторых вопросах я должен решительно высказать свое личное мнение, особенно когда необходимо воспрепятствовать несправедливости. В этом я никогда не согласился бы уступить ради собственного благополучия.

Надо быть особенно осторожным, чтобы не превращать народное в банальное. Целью подлинного артиста должно быть облагораживание искусства, а не его упрощение. Человек физического труда, лишенный в работе духовных радо-

стей, должен получать свою долю из всего, что есть красивого и благородного. С помощью концертов, специально предназначенных для широких масс, с помощью продуманной системы воспитания мы придем к настоящему пониманию народных потребностей. *Искусство для народа* будет, таким образом, предшествовать *народному искусству.*

1945

Культурные связи должны существовать между всеми народами поборниками мира, свободы, взаимопонимания и красоты. Люди должны понять, что недостаточно набить карманы деньгами; необходимо искать и пищу для души, удовлетворение эстетических потребностей. В Советском Союзе это хорошо поняли; там хотят и умеют воспитывать массы, развивая их интеллектуальные и эмоциональные способности.

1946

О труде

...Хочу сказать о своем преклонении пред величайшей движущей силой, перед трудом — терпеливым, повседневным, так организованном, что он не воспринимается как усилие, а становится сочетанием приятного с полезным. Даже если труд не приносит пользы непосредственно, не достаточно ли того, что ты не потерял время на пустые, порой никчемные развлечения, которые могут лишь привести к моральному падению, что ты не бездельничал, не предавался скуке, притупляя свои умственные способности!

Сколько ценных качеств не получили должного применения из-за отсутствия воли! Для того,

чтобы научиться работать вначале необходимо определенное усилие воли. Но постепенно работа становится такой повседневной потребностью, что уже не требуется никакого напряжения, чтобы с самого утра засесть за нее. Любое препятствие, мешающее выполнению повседневного долга, будет ненавистным, так как вызывает ощущение, что ты сегодня не заработал право на отдых. Ты ждешь с нетерпением завтрашнего дня, чтобы наверстать упущенное. Случается и так, что ты сталкиваешься с большими трудностями материального или морального порядка, стремление к труду ослабевает, а некоторое время спустя ты просыпаешься без непреодолимого желания трудиться. Будь тогда настороже. Любой ценой устрани все препятствия, мешающие тебе работать, отгородись от посторонних, допускай к себе лишь самых близких друзей, да и тех научи уважать и беречь твое время, твой труд. Сосредоточься, вспомни, что величайшая твоя радость — всецело отдаться работе.

Иногда при напряженном умственном труде вдохновение исчезает, наступает быстрая усталость. Тогда хорошо найти себе другое занятие, по возможности менее отвлеченное. Когда врач предписывает тебе при переутомлении заняться физическими упражнениями и спортом, разве это не способствует гармоническому развитию тела в то время, как усталый мозг отдыхает? Второе занятие не должно обязательно сводиться к физическому труду. Не будем говорить о таких исключительных личностях, как Микеланджело,[292] Леонардо да Винчи,[293] Вагнер, которые с одинаковой страстностью и совершенством трудились в раз-

личных направлениях. Упомянем художника Энгра и поэта Ленау,[294] которые только ради отдыха занялись игрой на скрипке и стали хорошими скрипачами. Ну, а те, чья основная работа — физический труд? Ничто так не восстановит их силы, как чтение хороших книг, посещение музеев, стремление познать красоты Бетховена.

Отдыхай от работы работая.

Свободный, хорошо организованный и гармоничный труд, повседневное и плодотворное развитие лучших твоих качеств, это ли не вечный источник истинного счастья?

Дорогой мой друг, труд, кто не знает тебя спрашивает: «Ради чего же я живу?» Увы, он прав. Вы все, кто не знает подлинного наслаждения, получаемого от труда, вы, привыкшие думать, что труд — бремя, которое мы вынуждены носить, ради права жить на нашей планете — попробуйте работать. Работать, сосредоточивая в определенном направлении все свои силы, организуя их ради хорошего, стоящего дела. Постоянно совершенствуйтесь. Тогда преследуемая вами цель станет еще лучше, красивее, богаче. Помимо удовлетворения от того, что вы достигли желаемого, вы будете приятно удивлены, увидев, что люди относятся к вам с одобрением, иногда с восхищением, и во всяком случае — с уважением.

1915

Труд! Я тружусь всегда. Я в постоянной деятельности. Наибольшее удовлетворение, единственное мое удовлетворение — работа.

Работай во имя радости труда и ты будешь меньше страдать от людского непонимания и безразличия.

Молодому поколению я желаю трудиться, быть честным и великодушным, и, добавил бы — скромным, как можно более скромным и доброжелательным по отношению к тем, кто пробивает себе дорогу в жизнь.

1931

Тот, кто гонится за славой, не может сосредоточиться, чтобы плодотворно работать. Постоянный труд требует скромности и самокритики. Что касается меня, то я стараюсь сохранить душу и даже повадки вечного студента.

1933

В работе самое главное — идти вглубь. Не теряй веры. Пусть ты копал на большую глубину и ничего не нашел. Продолжай, знай, что клад всегда зарыт глубоко. Углубляясь, можно найти сокровище.

1939

Юноша, желающий посвятить себя искусству должен прежде всего решить, достаточно ли велика его любовь к прекрасному, чтобы пожертвовать ради этого удовольствиями, здоровьем и простыми человеческими радостями. Он должен будет искать, в соответствии со своей индивидуальностью, свой путь к совершенствованию. Одним это дается легче, другим — труднее. Я могу лишь посоветовать следующее: 1. Познай свои собствен-

ные возможности; 2. Работай рационально; 3. Воспитай в себе самокритику, самоконтроль.

Человек должен определенным образом настроить свое восприятие, чтобы постигнуть прекрасное. Это требует упражнения, навыка. Легче воспринимается реальная, «осязаемая» красота. Без должной эстетической подготовки мы не в состоянии прочувствовать определенные аспекты красоты, особенно те, которые менее конкретны. Только постоянным частым восприятием этих форм прекрасного можно проникнуть в новый мир наслаждений и духовного обогащения.

1945

О музыке

Помимо основной идеи произведения важно соблюсти благородство пропорций при многообразии средств выражения — так, чтобы музыка отличалась богатством и гармоничностью. Почти все «великие» стремились к такому равновесию при котором архитектоническое построение соответствовало бы их замыслу.

Трудность — в слиянии ритмов, объединении частей, в плавных переходах. Главное,— чтобы не возникло впечатления, что сочинение шло мучительно, с трудом. Мелодия должна течь легко и непринужденно, подобно реке в своем русле.

...Сила народной мелодии в том, что она легко пробивает себе путь к сердцам людей. Кто-то интуитивно создал ее, выразив в напеве свое

душевное состояние; другие подхватили напев, отшлифовали его, передав потомству в откристаллизованном, очищенном виде. Такой она и сохранится в веках.

Чтобы произведение было долговечным, оно должно быть сжатым, впечатляющим, влекущим, должно завоевывать слушателей. Все это присуще народной музыке. Вот почему почти все композиторы основывали свое творчество на народном мелодизме.

1916

Если мы хотим достичь цели, необходимо завоевывать новое постепенно, любовно выращивая посеянные до нас всходы. Не следует разрушать то, что было создано нашими предшественниками. Нужно лишь уметь использовать это и приспособить к особенностям нашего творчества.

1923

Объявить произведение классическим — это признать его великим. Все совершенные с эстетической и эмоциональной точки зрения произведения становятся со временем классическими. Неверно, что классика представляет собой незыблемый эталон. Разве «Петрушка» Стравинского [295] не стал классикой?

1925

Наш фольклор достоин восхищения, но пользоваться им надо с большой осторожностью, так как, втиснутый в строгие рамки симфонического произведения, он легко может потерять свое неповторимое очарование. Более всего уместно исполь-

зование народных мелодий в рапсодиях. Впрочем, рапсодии можно писать и в народном румынском духе, не используя при этом фольклорных цитат... Я думаю, что румынская музыкальная школа будет проникнута духом народного мелодизма даже в произведениях, далеких от народной музыки. И в этих случаях будут ярко проявляться присущие только румынской музыке характерные черты...

Интересно отметить, что первые же произведения румынской композиторской школы, получившие известность, основывались на музыкальном фольклоре.

С каждым днем мы все яснее понимаем, каким великим неисследованным кладом является наш фольклор, хотя мы еще используем эти богатства недостаточно. Произведения фольклора драгоценны, а их целомудренность и чистота достойны уважения и бережного отношения. Только большие мастера могут смело обращаться с народными мелодиями не нанося ущерба их блеску... Искусство композитора, подобно искусству ювелира, должно заключаться в том, чтобы создать достойную оправу народному произведению — оправу, еще ярче оттеняющую его красоту. Композитор при этом остается в тени, признавая за собой лишь заслугу аранжировки. Великая, главная заслуга принадлежит неизвестному творцу, создателю народной мелодии.

Румынская музыка должна быть как можно ближе к своим народным истокам. Лично я больше следовал за искусством лэутаров, чем за школьными премудростями. Впрочем, это

врожденное тяготение. Создавая национальную музыку надо обладать большим чувством меры, чтобы в своих произведениях не злоупотреблять приобретенным в годы занятий музыкальным багажом. Румынская музыка должна сохранить свои особенности. В этом вся ценность нашей работы. Возможно, мы недостаточно великие мастера, чтобы это по-настоящему понять... Главное — не перегружать народную песню гармониями; чем меньше гармонии, тем вернее. Народная песня, это подлинное произведение искусства, теряет свои характерные черты, свой аромат и неповторимую мечтательность от чрезмерного использования гармонии. Кириак [296] это отлично знал, его обработки народных песен отличаются легкостью, прозрачностью; кварта, квинта, октава — при гармонизации этого оказывается вполне достаточно. Народная песня часто колеблется между минором и мажором.

Румынская музыка испытала множество различных влияний, но благодаря своим глубоким народным истокам, она смогла многое позаимствовать, не потеряв при этом своей самобытности.

1928

Святое назначение музыки — гасить ненависть, успокаивать страсти, соединять сердца в любви и братстве, так, как это понимали древние, создав миф об Орфее.

1930

Оригинальности нельзя обучить, ее не приобретешь и сноровкой. Писать музыку на народные мелодии хорошо, писать собственные мелодии —

еще лучше. Главное же в том, чтобы произведение было самобытным, чтобы в нем четко вырисовывался индивидуальный почерк композитора. Моцарт, Гайдн, Бетховен использовали те же средства выражения, те же музыкальные формы. И все же в их произведениях ярко ощущается их творческое лицо. Я считаю, что модернисты ошибаются, когда все внимание уделяют второстепенным техническим деталям. При их помощи они думают утвердить свою оригинальность, забывая о произведении в целом.

В душе румынского крестьянина властвует музыка. Она — его верный товарищ — скрашивает ему одиночество в горах и полях, успокаивает страхи, помогает выразить тоску, чаяния, мечты. Рожденная в страданиях порабощенного захватчиками народа, его музыка сохраняет неизъяснимую грусть даже в живых танцевальных ритмах. Она — одно из богатейших сокровищ, которыми может гордиться Румыния.

Я полон веры в будущее молодой румынской музыки. У нас много одаренных композиторов. Их нужно только поддержать и дать им возможность проявить себя. Созданные мною премии по композиции еще больше убедили меня в этом. У нас подлинный расцвет талантов.

Неразумно разрушать, пока сам не научился строить. Единственная форма прогресса, которая может повлиять на будущее это та, которая своими корнями уходит в прошлое, а не возводится искусственным путем.

1931

Музыка — язык сердец, несущий любовь и братство всем, кто разделяет ее верования и обычаи.

1933

Мастерство и техничность служат лишь украшением произведения; его основа — мелодическая линия, ведущий мотив.

Повторяю то, что столько раз говорил своим румынским собратьям: фольклор прекрасен, но нельзя его одевать в чуждые ему одежды. Приспособить к фольклору современную оркестровку и подать его в таком виде — варварство. Это подобно тому, как молодую, румяную крестьянскую девушку разодеть в наряды городской барыньки. Дебюсси в «Monsieur Croche, antidilettante» [297] справедливо осмеял лень, или вернее — творческую несостоятельность композиторов, умеющих лишь переписывать готовые народные мелодии. Фольклор великий источник вдохновения, но использовать его надо творчески.

Самобытность нашей профессиональной музыки не только в использовании народных песен. Думаю, что общепринятые формы композиции не соответствуют нашей народной музыке. К фольклору нельзя подходить с общеевропейской меркой. Народная музыка должна сохраняться в своей чистоте и неприкосновенности. Лучше всего стремиться не к использованию народных мелодий, а к творчеству в народном духе. Григ, например, сумел это осуществить. Его прекрасные мелодии в народном стиле настолько похожи на

народные, что порой не верится, что они сочинены одним человеком. Для того чтобы румынская профессиональная музыка достигла тех вершин, каких она заслуживает, она должна идти именно по этому пути, по пути творчества в народном стиле.

Румынский фольклор может быть с успехом использован и иностранным композитором. Бетховен, например, был немцем, и все же свои три знаменитые квартета он написал на русские темы. Он был интернационалистом и стремился к тому, чтобы музыка сближала и объединяла людей. Даже если ему это и не удалось в полной мере, его симфонии любят на всей планете.

1936

Наш музыкальный фольклор не просто прекрасен. Он — кладезь народной мудрости. Он ученее всей так называемой ученой музыки, он мелодичнее любой сочиненной мелодии, он мягкий, колкий, грустный, веселый, серьезный.

1939

Каждая мелодия и особенно народная песня подразумевает определенную гармонию, единственно ей соответствующую. Любая другая гармония может изменить ее характер, ее звучание, смысл. Народной песне должна соответствовать простая, доступная гармония.

Единственные видоизменения, не уродующие народную мелодию, это ее переложения для определенных групп голосов, инструментов или совместно для тех и других. Можно, соблюдая большую осторожность, вводить некоторые

контрапунктические украшения, близкие характеру мелодии, при условии, что они не приведут к отягощению гармонического наряда. Чем проще представлена народная мелодия, тем ярче раскрывается ее красота.

1942

Иногда, завершив труд многих лет, ты вынужден жертвовать теми страницами, которые считаешь наиболее ценными. Ты делаешь это ради того, чтобы придать произведению пропорциональность, требуемую законами искусства. Эту жертву приходится приносить во имя вечной жажды совершенства... Искусство не любит повторений. Так же, как и в живописи или поэзии, каждое произведение должно иметь свое собственное лицо вне зависимости от исповедуемых нами художественных принципов (даже если они получили удачное воплощение в предыдущих произведениях).

И в искусстве, и в музыке гармония, способная примирять и приручать, по верованию древних, даже диких зверей, исчезла. Легенда об Орфее забыта. Сегодняшний мир агрессивен. Везде слышны военные марши, шум машин, лязг стали, рокот моторов. Порой эти механистические звучания врываются и в настоящую музыку. Примером может служить Пасифик [298] Онеггера. Современная музыка преувеличенно ритмична, груба, полна ожесточения. Это проявление силы и механичности. Где истинная глубина искусства, где лиризм? Он осмеян или считается негодным для

достойных уважения произведений. Дебюсси умер вовремя. Впрочем, он чувствовал, что его время ушло. Пришел Стравинский, его буквально одолели подражатели. Хотя им приходится нелегко — ведь стиль Стравинского меняется с каждым новым произведением...

Мой опыт слушателя подсказывает мне, что самые жизнеспособные оперы те, которые обладают интересным сюжетом, оживленным действием, одним словом те, в которых нет скуки. Опера похожа на драгоценность. Драгоценным камнем является действие, драматургический конфликт. Музыка же служит оправой. Ее значение велико, но главное, все же, драматургия. Я писал «Эдипа», руководствуясь этим принципом.

Музыка близка математике, это правда. Но великие композиторы не были математиками или, вернее, были ими подсознательно.

Своим гением Бах сумел достичь высшей пропорциональности в архитектонике своих произведений. Его творчество, разумеется, может быть выражено и математическими соотношениями, соразмерностями. Но Бах не пришел к ним путем логических выводов. Он не имел времени этим заниматься. Наплыв чувств, волнения мысли сами выливались в симметричные эстетические формы, но это происходило интуитивно, без строгого научно-математического контроля.

Думаю, что подобные явления происходят и в других видах искусств. Поэзия также содержит определенные архитектонические соотношения,

которые могут быть выражены математически. Но поэт не считает стихотворных стоп, так как вдохновение быстрее логики.

1945

Музыкант, искренне преданный искусству — мой единоверец, так как для меня искусство — та же религия.

1946

Владеть инструментом, даже в совершенстве,— прекрасно. Сочинять, создавать, вдыхать жизнь в призраки своего воображения — еще лучше. Увы, это дается реже.

1950

О себе

Аплодисменты меня не очень волнуют. Но когда оркестр проникается моими мыслями, когда он понимает меня, сливается со мной, когда различные инструменты передают в звуках мои намерения, в эти минуты я испытываю настолько сильное наслаждение, что его не передать словами.

1908

Плодотворнее всего я работаю весной. Пробуждение природы благотворно действует на искусство. Мысли приходят роем и я не успеваю их записывать. В остальное время года я работаю по утрам, и особенно много, когда на улице дождь, метель или пасмурная погода.

Я не нуждаюсь в отдыхе. Находясь в поезде, далеко от посетителей, от визитов, концертных

выступлений, мне уже кажется, что я отдыхаю. Упражнения на скрипке, которыми я занимаюсь во время поездок, стали для меня привычной необходимостью и в то же время отдыхом.

1916

В румынских рапсодиях я инструментовал народные мелодии, подчеркивая их динамическое развитие. В своей последней сонате для скрипки [299] я вижу новый путь для будущего развития нашей музыки: писать в народном духе, не прибегая к цитатам из фольклора.

1928

В юности я был глубоко увлечен Вагнером и Брамсом и мне кажется, что даже в моих сегодняшних произведениях ощущается их влияние. Мои ранние сочинения написаны в духе бессмертного Иоганнеса. У Брамса можно научиться соединять классическую цельность формы с полной свободой в выражении чувств, не стесняя при этом собственного вдохновения. Прошло много лет с тех пор, как я прекратил подражать Брамсу. И хотя сегодня мой музыкальный язык внешне близок языку моих современников, он все же существенно отличается тем, что носит явный отпечаток повлиявшего на его формирование прошлого, того прошлого, от которого отмежевываются современные композиторы.

Некоторые раздосадованы тем, что по общепринятой классификации не могут отнести меня к определенному направлению в искусстве. Им трудно решить какую именно музыку я пишу. По их мнению, это не французская в стиле Дебюсси

и в то же время не немецкая музыка. Одним словом, хотя мои произведения не звучат чуждо, они не очень походят и на то, к чему они привыкли. А люди всегда недовольны, когда они не могут что-либо точно определить.

Я сочиняю восемь месяцев в году, остальные четыре — концертирую. Я пишу очень медленно, так как мне кажется, что это лучший способ работы. Когда работаешь медленно и внимательно, даже если не приходишь к большим достижениям, все же добиваешься хорошей искренней музыки.

1931

Я не выношу роскоши в своем кабинете. Мне удобнее сидеть на стуле, чем в кресле. Я предпочитаю простой сосновый стол. Не терплю, когда в комнате жарко натоплено. Больше всего мне нужен воздух, много воздуха.

1933

Прежде чем написать сонату в румынском стиле (на собственные мелодии), я долго добивался слияния румынского народного начала, требующего форм выражения близких к рапсодиям, с моими устремлениями симфониста. Нужен был длительный период исканий, пока удалось соединить в меру моих возможностей эти два, казалось бы, несовместимых начала.

1935

В «Эдипе» четыре акта, каждый из которых подобен части симфонии. Я люблю большие про-

изведения, в которых ставишь перед собой далекую цель, произведения по масштабам соответствующие бескрайним просторам, словно созданные из неба и бесконечности. В этом же направлении я пишу новую, Четвертую симфонию, которую думаю посвятить Габриэлю Форе с чувством глубокой признательности.[300]

«Эдипа» обвиняют в оркестровых трудностях. По-моему, это необоснованно. В отличие от многих моих коллег я не считаю техничность целью, новым артистическим кредо. Напротив, я использую все достижения современной оркестровки лишь для выявления основной темы, которую стараюсь передать по возможности проще, человечнее.

1936

Должен признаться, что я никогда не испытывал полного удовлетворения от своей исполнительской деятельности. В ней я словно раздваиваюсь. В композиторском творчестве я всегда остаюсь самим собой; здесь я неограниченный хозяин в собственных владениях...

Я не мог бы заниматься композиторской деятельностью, не обеспечив сперва свою материальную независимость. Я не хотел зависеть от министров и директоров. Скрипка дала мне полную самостоятельность.

...Благодаря скрипке я не завишу от капризов моды и не знаю нужды. Я свободен и могу отдаться своей композиторской деятельности. Я много путешествовал и знал самых замечательных

людей своего времени. Концертируя я всегда сохранял чувство собственного достоинства, не делая уступок вкусам публики. Точнее — я допускал такие уступки только в начале своей карьеры. Сейчас я могу себе разрешить выступать только согласно своим артистическим воззрениям.

Существует, конечно, взаимосвязь между чувственными впечатлениями, как и между отдельными видами искусств, особенно между музыкой и живописью. Мир воспринимался мною всесторонне. Каким-то особым чутьем я находил в музыке сочетания красок. Я всегда был очень чувствителен к цвету, определенным краскам, к светотени. Впрочем, это свойственно многим музыкантам. Дебюсси, например, часто посещал художников — он любил цветовую музыку...

Прибавлю, что в детстве я был более чувствителен к краскам, к цвету, чем к музыке.

1945

О композиторах и музыкантах-исполнителях

Творчество Баха ощутимо, конкретно, глубоко человечно.

Творчество Бетховена соткано из сверхъестественного и человеческого. Оно лишено чувственности, подобно статуям Микеланджело. (Хотя, конечно, и у Бетховена есть страницы, посвященные богине Венере...[301])

1916

Я восхищаюсь русской музыкой, подарившей миру неоспоримо гениальных композиторов. Это доказывает, что в русском народе скрыты большие подспудные силы и богатые возможности. Особенного развития достигли хореография и прикладное искусство. Русский балет великолепен. Он поднялся над уровнем обычных балетных спектаклей и достиг высот большого искусства, поражающего наше воображение.

1918

Музыка [американских] негров жизнеутверждающая, динамичная. Это выражение духа народа... Негры — прекрасные пианисты. В их искусстве таятся широкие возможности музыкального обновления.

1928

Вагнер и Брамс не были столь различными, как это принято считать. Они противостояли друг другу скорее в политическом, чем в музыкальном отношении. В музыке у них много общего. Можно найти у Брамса музыкальные темы, напоминающие темы Вагнера. В трио для валторны Брамса слышны отголоски «Валькирий», в Третьей симфонии — «Тангейзера». Целью обоих композиторов было стремление к высокому и благородному. Главное отличие в том, что у Брамса отсутствует чувственность, которой так много в музыке Вагнера.

1931

Я всем своим существом связан с Вагнером. Своими самыми сильными волнениями я обязан ему. Сегодня, много десятилетий спустя после

первого знакомства с музыкой Байрейтского певца, я продолжаю слушать ее с трепетом. Вагнер вызывает во мне целую бурю, выводит меня из колеи, словно выворачивает наизнанку.

[Морис Равель] — композитор исключительной силы логики, ясного мышления, волшебник оркестровки...

1934

Генрик Шеринг[302] исключительно одаренная музыкальная натура. Он мастерски владеет скрипкой и можно надеяться, что если он досконально изучит контрапункт, фугу и композицию и ознакомится со всей симфонической и оперной музыкой классического, романтического и современного репертуара, он станет и оригинальным композитором.

1935

...Французская композиторская техника — самая тонкая. Только она сохраняет характер, вернее — индивидуальность каждого инструмента, а это имеет первостепенное значение при создании симфонических произведений...

[Поль Дюка] — один из самых великих музыкантов, человек исключительной честности и благородства. Его скромность и беспощадная самокритичность — молчаливый укор тем композиторам, которые пишут впопыхах, стараясь поспеть за изменчивыми вкусами публики.

Тосканини[303] — идеальный дирижер, у него превосходная память. После того, как он выработал свою концепцию данного произведения, ди-

рижер добивается определенных средств выражения. Все детали, все оттенки согласовываются тогда с основной, ведущей мыслью.

У посредственных дирижеров всегда много шероховатостей и дешевого сентиментализма. В мире был один Артур Никиш,[304] а сегодня у нас есть Тосканини.

1936

Пабло Казальс не только достиг вершин технического совершенства в своем искусстве, он олицетворение высокой творческой сознательности. Он всегда душевно близок слушателям. Свободный от сухого формализма, от манерности, его волшебный смычок стремится к высоким эстетическим и человеческим идеалам. Истоки превосходства Пабло Казальса — в неиссякаемом духовном богатстве храброго испанского народа, с которым он неразрывно связан единой судьбой.

1938

Нужно восстановить правду, покончив с вымыслом будто Крейцерова соната Бетховена возбуждает чувственность. Как это неверно! Ведь эта музыка возвышает и облагораживает душу...

Глубоко ошибаются все те и в первую очередь писатель Лев Толстой, которые видят в Крейцеровой сонате источник морального разложения, нездоровой чувственности, одним словом, опасное произведение. Я считаю, что Крейцерова соната — здоровая, мужественная музыка, полная веселья и жизнерадостности.[305] Толстой ошибочно приписывает Бетховену желание вызвать своим произведением взрыв чувства, в то время как

великий композитор стремился лишь к выражению высоких, благородных эмоций...,

Это не значит, что я враг чувственности. Но всему свое место. В этом плане нельзя сравнивать произведение Бетховена с «Тристаном». Ведь очевидно, что опера Вагнера «Тристан и Изольда» или «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси вызывает бурю необузданных чувств...

1942

Советская музыка исключительно самобытна и наши усилия, направленные на то, чтобы познакомить с ней румынскую публику будут несомненно вознаграждены заслуженным успехом...

Творчество Сергея Прокофьева[306] я хорошо знаю и высоко его ценю. Из его произведений мне больше всего нравится Скифская сюита.

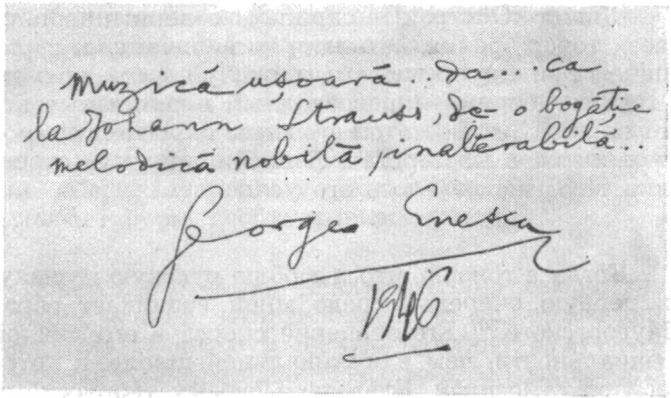
Я считаю Шостаковича одним из величайших музыкантов современности. Его Седьмая, «Ленинградская» симфония — произведение высокого класса, произведение музыканта потрясающего таланта, в совершенстве владеющего композиторской техникой. Мне очень нравятся первая часть симфонии и ее финал. Есть, конечно, и другие превосходные страницы, но начало, финал и переход от третьей к четвертой части особенно прекрасны и впечатляющи. В этом произведении Шостакович, в отличие от многих русских композиторов, мало использует народный музыкальный тематизм. Его темы, отображающие ужасы войны, страдания, перенесенные Ленинградом во время его осады, когда Шостакович сочинял Седьмую симфонию, сугубо оригинальны.

[Давид Ойстрах] — скрипач совершенный со всех точек зрения. Это один из величайших скрипачей нашего времени и, пожалуй, всех времен. [Лев Оборин] — превосходный пианист высокого класса. За простотой его игры скрыто огромное техническое мастерство. Я восхищен им и счастлив, что мне довелось его услышать.

1945

Когда я говорю, что я люблю русскую музыку, в первую очередь передо мной возникает образ Мусоргского.[307] Его значение скорее в его личной гениальности, чем в музыкальной школе, к которой он относился. Благодаря своему творческому гению он принес в музыку много нового. Думаю, что сотрудничество с Римским-Корсаковым принесло ему практическую пользу. Его мысли глубже и поэтичнее, но их выражению послужила совместная работа с Римским. Я восхищаюсь и Бородиным.[308] Из произведений Чайковского я предпочитаю Четвертую симфонию, марш из Патетической симфонии, а особенно увертюры — подлинные симфонические поэмы «Буря» и «Ромео и Джульетта».

Стравинского я считаю гениальным. Особенно нравится мне «Петрушка», а также «Жар-птица», хотя она написана скорее во французском, чем в русском стиле. Что же касается «Весны священной», мне кажется, что с точки зрения динамических нарастаний она грешит чересчур большим сходством между первой и второй частью. Все же это очень ценная музыка. В исполнении «Свадебки» я принимал участие, как пианист. Этот памятный концерт проходил в Нью-Йорке.



Я люблю и легкую музыку, такую, как у Иоганна Штрауса,[312] с ее благородной мелодикой,— это же подлинное, немеркнущее богатство.

В программе — «Свадебка» Стравинского и пьеса Казеллы[309]... Дирижировал Стоковский, а за четырьмя роялями — четыре композитора: Казелла, Карлос Сальцедо,[310] Жермен Тайфер[311] и я. Хор состоял из выдающихся певцов-солистов.

Я работал с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР и считаю, что он один из лучших оркестров мира. Я встречал подобную монолитность, совершенство звучания и дисциплину лишь в лучших американских оркестрах. Для превосходного исполнения моих произведений, досель незнакомых оркестру, оказалось достаточно всего двух репетиций. Я уже не говорю о произведениях обычного репертуара, которые артисты оркестра знают почти на память. И по-

мимо этого столько добросовестности, артистической щепетильности, столько техничности в исполнении...

1946

Об исполнительстве

Воссоздай то, чего добивался создать другой человек. Мысленно слейся с автором. Шаляпин — этот величайший певец — блестяще воссоздает страдания, страсти, чувства. Я исполняю создавая, вернее — *воссоздавая*.

1928

Должен признаться, что я страдаю всякий раз, когда слушаю свои граммофонные записи. Я понимаю, что только таким путем меня смогут услышать многие люди. Это хорошо. Но взволновать, согреть меня может только концертный зал, где я чувствую, что слушатели подхватывают, впитывают в себя звучание моего инструмента и вместе со мной устремляются ввысь, к светлым идеалам прекрасного.

Трансляция [по радио], конечно, не может дать такого ощущения. Артист — брат людям. Он должен поделиться с ними самым сокровенным, тайной, которую природа доверила одному ему. Именно поэтому, чтобы полностью раскрыть свои артистические возможности, ему необходимо непосредственное общение с людьми.

1934

...Инстинкт подсказывает мне, что музыку необходимо прочувствовать до конца. Забудь

об окружающем мире, целиком превратись в слух, полностью отдайся чувствам.

1942

Я одновременно и исполнитель чужой музыки — симфонической и камерной. Играя, я переживаю процесс воссоздания, пытаясь проникнуть в духовный мир тех, чьи произведения я исполняю. Для меня это большая радость. Смысл этой деятельности и в том, чтобы помочь молодым выбрать должное направление в музыке, понять высокие цели истинного виртуоза. Я ищу правду в искусстве. Быть может я недалек от нее. То, что я близко знал Брамса, Р. Штрауса, Дебюсси, Форе, школу Франка — помогает мне. Для начала я просто учился у них. Мои собственные дерзания и поиски всегда сочетались с любовью и уважением к этим великим мастерам. Иногда надо стараться не быть чересчур самостоятельным.

Сольное выступление привлекает своим спортивным азартом. Публика с волнением следит за виртуозными пассажами и акробатической техникой. Это свойственно публике всех стран.

1945

Как исполнителю мне не позволено выдумывать собственную трактовку исполняемого произведения. Я считаю необходимым подчинить себя намерениям композитора и свято соблюдать все его указания.

Темпы Баха исходят из ясных принципов почти математической точности. Необходимо

учесть, что произведения великого маэстро исполнялись на инструментах с медленной отдачей, весьма отличных от тех, которыми пользуемся сегодня и которые подстрекают нас к опасной быстроте. Более того, концерты Баха происходили в церквах или дворцах с гулкими сводами, рождающими эхо. Звукам нужно было определенное время для отражения, иначе звуки и гармонии смешались бы и стали непонятными. А Бах, который строго взвешивал каждую паузу, писал не для того, чтобы ноты и гармонии терялись. Значит, надо было выбирать темп с учетом этих факторов. Но в то же время темп должен быть достаточно быстрым, чтобы сохранить живой, нередко танцевальный ритм (чаконы, аллеманды, сицилианы и т. д.) произведений тех времен.

Построение произведения требует определенного равновесия, логического соотношения между частями, составляющими рациональное целое. Вот почему необходимо вспомнить, что прежние allegro были менее быстрыми, чем в наши дни, в то время, как andante исполнялись быстрее, что приводило к гармоничному единству всего произведения.

1946

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В семье Энеску сохранялись стойкие музыкальные традиции. Прадед композитора — псаломщик Эня Галин был отличным певцом; дед — Георге Энеску, священник, также славился своим прекрасным голосом. Отец композитора — Костáке Энеску (1848—1919) учился в семинарии, но ушел из нее, стал вначале учителем, затем управляющим помещичьего имения, и наконец, приобрел собственную землю; он любил петь и играть на скрипке. Музицировала и мать Джордже — Мария Энеску (урожд. Космович).

[2] Точнее — Ливéнь-Вы́рнав Сучавской обл. (бывш. уезда Дорохой). После смерти Дж. Энеску селу присвоено его имя.

[3] Мария Росетти-Кантакузино — румынская писательница, жена Дж. Энеску.

[4] Для характеристики отца Энеску показателен такой факт: во время революционных событий 1907 г. крестьяне, восставшие против молдавских помещиков, даже не затронули имение, которым управлял К. Энеску. Когда реакция восторжествовала и восставших предали суду, К. Энеску выступал на суде свидетелем защиты.

[5] «Впечатления детства» («Воспоминания детства») — сюита для скрипки и фортепиано, соч. 28.

[6] Энеску имеет в виду музыку профессиональную. В бытовом музицировании не было недостатка в окружавшей его среде.

[7] Брэйлойу Константин (1893—1958) — рум. фольклорист, ученик Жедальжа; вместе с Энеску основал Общ. румынских композиторов (1920), Фольклорный архив в Бухаресте; был инициатором создания Международного архива народной музыки в Женеве (1944).

[8] Симметрия, свойственная многим румынским народным мелодиям, объясняется их танцевальной природой, а не романским происхождением румын.

[9] Это было на курорте Бэлцэтешть Нямцского уезда.

[10] Такой ансамбль наз. «тэра́ф». Он существует в Румынии и теперь. Основные инструменты — скрипка, цимбалы, най, контрабас или виолончель, иногда кобза, бубен, свирель.

[11] Лист Ференц (1811—1886) — венг. композитор, пианист, дирижер, муз. деятель, представитель муз. романтизма. Родился в Райдинге (д. Доборьян) близ г. Шопрон.

[12] Кауделла Эдуард (1841—1923) — рум. скрипач, композитор, ученик Массара и Вьетана. Возглавлял класс скрипки Ясской консерватории, автор одной из первых рум. опер «Петру Рареш» (1900).

[13] Вьетан Анри (1820—1881) — бельг. скрипач, композитор, ученик Берио. В 1833—70 гг. выступал в странах Европы и Америки, в 1838 г. впервые посетил Россию; в 1845—52 гг. — придворный солист в Петербурге, в 1871—73 гг. — проф. Брюссельской конс. Наряду с Берио — основоположник франко-бельг. скрипичной школы.

[14] Гуно Шарль (1818—1893) — франц. композитор, органист, дирижер, муз. писатель; представитель франц. лирической оперы. Музыка к пьесе Понсара «Улисс» (1852) — одно из ранних произведений композитора.

[15] Первый учитель Энеску — известный лэутар Никулае Киору; вскоре он отказался от занятий, т. к. чувствовал, что ученик по одаренности превосходит учителя. Инженер Мишу Золлер из Дорохоя был вторым музыкальным наставником Энеску.

[16] Стенвей — амер. фортепианная фирма, осн. в 1853 г. Г.-Э. Штейнвегом.

[17] Гаво — франц. фортепианная фирма, осн. в 1847 г. Ж. Гаво; Концертный зал фирмы, открытый в 1908 г. — один из лучших в Париже.

[18] Берио́ Шарль Огюст (1802—1870) — бельг. скрипач и педагог, учился у Виотти. В 1836 г. женился на певице Марии Малибран, концертировал с ней по городам Европы. В 1843—52 гг. — проф. Брюссельской конс., автор «Методики игры на скрипке» (1858).

[19] Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — австр. композитор, пианист, скрипач, дирижер. Его гениальное муз. дарование проявилось с раннего детства.

[20] Сен-Санс Камиль (1835—1921) — франц. композитор, пианист, органист, дирижер, муз. писатель. Концертировал во многих странах мира, в т. ч. в России (1875—87). Среди его произведений наиболее известны опера «Самсон и Далила» (1877), Интродукция и Рондо каприччиозо для скрипки с орк. (1870).

[21] Вальс Ми-бемоль мажор для фортепиано, написанный ок. 1887 г.

[22] «Церковная пьеса» Соль мажор для фортепиано; написана ок. 1889 г.

[23] Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — нем. композитор, пианист, дирижер. Его творчеством, проникнутым глубоким гуманизмом и революционной героикой, завершилась «венская классическая школа».

[24] См. прим. 18.

[25] Собор св. Стефана — выдающееся произведение ср.-век. архитектуры. Его строительство было начато в 1147 г., закончено в 1556 г.

[26] Мазепа Иван Степанович (1644—1709) — гетман Украины (1687—1709), изменник укр. народа. Энеску имеет в виду муз. эпизод (скачка Мазепы, привязанного к коню) симф. поэмы Листа «Мазепа» (1851) по В. Гюго.

[27] Имеется в виду конец империи Наполеона (1804—15).

[28] Vindobona (лат.— «добрые ветры») — древнее название Вены.

[29] Шуберт Франц (1797—1828) — австр. композитор, представитель муз. романтизма, создатель нового типа мелодизма.

[30] Gemütlichkeit (нем.) — уют, спокойствие, добродушие; воплощение этих черт характерно для раннего романтизма в Вене.

[31] Завещание, составленное Бетховеном в Гейлигенштадте летом 1802 г., отражает трагедию композитора, пораженного глухотой.

[32] Мария Терезия (1717—1780) — императрица (с 1740) так наз. «Священной Римской империи». В Шенбрунне, предместье Вены, находился ее дворец — ансамбль архитектурных сооружений и памятников.

[33] Венцы тяжело переживали оккупацию города наполеоновскими войсками. Инертными оказались только некоторые слои обывателей; о них и говорил Бетховен.

[34] «Зимний путь» — цикл из 24 песен для голоса и фортепиано Ф. Шуберта на слова В. Мюллера, соч. 89 (1827).

[35] Гайдн Йозеф — (1732—1809) — австр. композитор, один из основоположников венской классической школы.

[36] Бодлер Шарль (1821—1867) — франц. поэт, предшественник декадентов.

[37] Поппер Давид — (1843—1913) — чеш. виолончелист и композитор, с 1886 — проф. Будапештской консерватории.

[38] Мошковский Мориц (1854—1925) — польск. пианист и композитор.

[39] Брамс Иоганнес (1833—1897) — нем. композитор, пианист, дирижер. Крупнейший симфонист 2-й полов. XIX в. С 1863 г. жил в Вене.

[40] Парнас — в др.-греч. мифологии — место обитания Аполлона и муз; Евтерпа — муза лирической поэзии и музыки.

[41] Масканьи Пьетро (1863—1945) — итал. оперный композитор. Его опера «Сельская честь» (пост. 1890) положила начало итальянскому «веризму». Массне Жюль (1842—1912) — франц. композитор и педагог, ученик А. Тома; проф. Парижской консерватории (1878—96), с 1910 — президент Академии изящных искусств; автор опер «Манон», «Вертер», «Дон Кихот».

[42] Делиб Лео (1836—1891) — франц. композитор, ученик А. Адана; проф. Парижской консерватории, автор оперетт, оперы «Лакме», балетов «Коппелия», «Сильвия».

[43] Вагнер Рихард (1813—1883) — нем. композитор, дирижер, муз. писатель, реформатор оперы. Созданные им муз. драмы основаны на непрерывном мелодическом развитии («бесконечная мелодия»), системе лейтмотивов (тем, характеризующих определенного героя или драматическую ситуацию) и симфонизации оперы. В 1876 г. основал оперный театр в Байрейте.

[44] Ван-Дейк Эрнест (1861—1923) — бельг. тенор. Прославился исполнением главных партий в операх Вагнера.

[45] Гельмесбергеры — семья венских музыкантов XIX—XX вв.— старший — Георг (1800—1873) — дирижер и педагог скрипач, учитель Л. Ауэра, Г. Эрнста, И. Йоахима; его

сын Йозеф-старший (1828—1893) — руководитель квартета Гельмесбергер, проф., затем директор Венской консерватории; сын последнего — Йозеф-младший (1855—1907) — проф. Венской консерватории, гл. дирижер оперного театра, возглавлял также квартет Гельмесбергер.

[46] Первая симфония соч. 68 написана Брамсом в 1874—76 гг. Продолжение в ней принципов бетховенского симфонизма дало основание современникам называть ее «Десятой симфонией Бетховена».

[47] Квинтет для кларнета, 2-х скрипок, альта и виолончели си минор, соч. 115 (1891).

[48] «Немецкий реквием» Брамса для солистов, хора и оркестра (1868) — первое произведение этого жанра, написанное на не канонический лат. текст.

[49] Форе Габриель (1845—1924) — франц. композитор, органист, муз. критик, ученик Сен-Санса. С 1896 г. проф., в 1905—1919 гг. директор Парижской консерватории. Один из руководителей Национального муз. общества (осн. в 1871 г.). Воспитал плеяду видных композиторов; автор музыки к драм. спектаклям (в т. ч. «Пеллеас и Мелизанда»), опер «Прометей», «Пенелопа», реквиема, инструментальных произведений, песен и романсов (3 сборника и 5 циклов).

[50] Оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848), «Летучий голландец» (1841), тетралогия «Кольцо нибелунга» — цикл из 4 муз. драм «Золото Рейна» (1854); «Валькирия» (1856), «Зигфрид» (1871), «Гибель богов» (1874).

[51] Рихтер Ганс (1843—1916) — нем. дирижер. Работал в Будапеште, Вене, Лондоне, Байрейте, где впервые под его упр. было исполнено «Кольцо нибелунга» Вагнера (1876).

[52] Любовь к Вагнеру выразилась и в том, что фрагменты из его опер впервые прозвучали в Румынии в концертах под упр. Энеску.

[53] Энеску был зачислен в класс скрипки проф. Зигмунда Бахриха.

[54] Фукс Роберт (1848—1927) — австр. композитор, органист, педагог, проф. Венской консерватории.

[55] Энеску с неприязнью относился к курсу истории музыки из-за его неполноты и необъективности (об этом вспоминает и Иегуди Менухин — см. стр. 15).

[56] Гавоти Бернар (р. 1908) — франц. музыковед. Кроме подготовки к печати «Воспоминаний» Энеску, ему принадлежит ряд работ об А. Онеггере, А. Корто, И. Маркевиче, В. Гизекинге, В. Фуртвенглере, И. Менухине, А. Сеговия, Л. Вьерне, Р. Бенци и др.

[57] Крейслер Фриц (1875—1961) — австр. скрипач и композитор, ученик Гельмесбергера и Ауэра в Вене, Массара и Делиба в Париже. Концертировал во многих странах мира (1889—1947), в т. ч. в России (с 1893); автор произведений для скрипки и фортепиано (первоначально выдавал их за обработки пьес неизвестных старинных композиторов).

[58] Цемлинский Александр (1872—1942) — австр. композитор, дирижер; руководил оперными театрами в Праге и Берлине.

[59] Под «хромизмом» Энеску подразумевает звукоцветовые ассоциации при восприятии музыки, живописи.

[60] Франк Сезар (1822—1890) — франц. композитор, органист, педагог, ученик Рейха, Циммермана, Леборна. Деятель движения «обновления», боровшегося за развитие франц. музыки. С 1872 г. проф. Парижской консерватории. Среди его учеников д'Энди, Дюпарк, Шоссон, Борд.

[61] Эммануэль Шабрие (1841—1894) — франц. композитор.

[62] Д'Энди Венсан (1851—1931) — франц. композитор, органист, дирижер, педагог, муз. писатель. Ученик и последователь С. Франка. В 1894 г. основал в Париже (с Ж. Бордом и А. Гильманом), а затем возглавил Schola Cantorum (Певческую школу), противопоставив ее Парижской консерватории. Выступал как дирижер в России (1903—1907).

[63] Дебюсси Клод (1862—1918) — франц. композитор, пианист, дирижер, муз. критик; учился у Дюрана, Франка, Гиро. Основоположник муз. импрессионизма.

[64] Дюка Поль (1865—1935) — франц. композитор, муз. критик, ученик Э. Гиро; проф. Парижской консерватории (с 1927 г.)

[65] Равель Морис (1875—1937) — франц. композитор, ученик Жедальжа и Форе. Один из наиболее ярких композиторов XX в.

[66] Роже-Дюкас (1873—1954) — франц. композитор, ученик Г. Форе. С 1935 г. — проф. Парижской консерватории.

[67] «Фауст» Ш. Гуно по драм. поэме В. Гёте (пост. 1859).

[68] «Кармен» Ж. Бизе по новелле П. Мериме (пост. 1875).

[69] «Манон» Ж. Массне по роману А. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (пост. 1884).

[70] «Немая из Портичи» («Фенелла») Д. Обера (либр. Э. Скриба и К. Делавиня, пост. 1828).

[71] «Дочь кардинала» («Жидовка») Ф. Галеви (либр. Э. Скриба, пост. 1835).

[72] «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера (либр. Э. Скриба и К. Делавиня, пост. 1831).

[73] Видор Шарль-Мари (1845—1937) — франц. композитор и органист, проф. Парижской консерватории по классу органа (1891—96) и композиции (1896—1905), автор труда по инструментовке, переведенного на русск. яз. («Техника современного оркестра», Музгиз, М., 1938).

[74] Гильман Александр (1837—1911) — франц. композитор и органист. Выступал с концертами во многих городах Европы. В 1894 г. принял участие в создании Певческой школы (см. прим. 62). Автор произведений для органа, трудов по истории этого инструмента и методике игры на нем.

[75] Берлиоз Гектор (1803—1869) — франц. композитор, дирижер, муз. писатель, один из представителей муз. романтизма, создатель программной симфонии, монументальных симфонических и оперных произведений.

[76] Дюбуа Теодор (1837—1924) — франц. композитор, органист, музыковед, проф. по классу гармонии Парижской консерватории (1871—96), впоследствии ее директор (до 1905), автор трудов по гармонии.

[77] Бах Иоганн-Себастьян (1685—1750) — нем. композитор, органист, клавесинист, с 1723 г.— кантор церкви св. Фомы в Лейпциге. Его творчество — высшее достижение в развитии полифонического искусства. Оказал значительное влияние на развитие европейской музыки. Большое место в его творчестве занимают фуги — полифонические произведения, основанные на имитационном проведении одной или более тем.

[78] Виардо-Гарсиа Полина (1821—1910) — франц. певица (меццо-сопр.) и композитор. Выступала во многих

странах, в т. ч. в России (1843), автор романсов и комических опер. Близкий друг И. С. Тургенева.

[79] Малибран Мария (1808—1836) — франц. певица (контральто) и композитор, сестра П. Виардо, жена Ш. Берио.

[80] Жедальж Андрэ (1856—1926) — франц. композитор, педагог, проф. Парижской консерватории по классу контрапункта и фуги, автор муз.-теоретических работ.

[81] Корто Альфред (1877—1962) — франц. пианист, ученик Дьемера в Парижской консерватории. Работал пом. режиссера и дирижером в Байрейтском театре. В 1905 г. организовал трио с Тибо и Казальсом. В 1920 г. основал высшее муз. учебное заведение — Эколь Нормаль де Мюзик.

[82] Марси́к Пьер (1848—1924) — бельг. скрипач, педагог, ученик Леонара. В 1877 г. основал струнный квартет. Проф. Парижской консерватории (1892—1900).

[83] Дьемер Луи (1843—1919) — франц. композитор, пианист; вел класс фортепиано в Парижской консерватории.

[84] «Авророй» называют одну из фортепианных сонат Бетховена — № 21 (соч. 53, посв. Вальдштейну).

[85] Рейе Эрнест (1828—1909) — франц. композитор и муз. критик, автор опер «Саламбо» и «Сигурд».

[86] Шмитт Флоран (1870—1958) — франц. композитор, муз. критик, директор Лионской консерватории (1921—24), автор балетов, симф. и камерных произведений, преимущ. лирического характера.

[87] Кёклен (Кёхлин) Шарль (1867—1950) — франц. композитор, теоретик, педагог; видный деятель Народной музыкальной федерации — прогрессивной организации франц. музыкантов; один из основателей общ., «Франция — СССР» и председатель ее муз. секции.

[88] Морис Пьер (1868—1936) — швейц. композитор.

[89] Лапарра Рауль (1876—1944) — франц. композитор.

[90] Обер Луи (р. 1877) — франц. композитор, певец, пианист, муз. критик.

[91] Ладмиро Поль (1877—1944) — франц. композитор, педагог.

[92] Буланже Надя (р. 1887) — франц. композитор и педагог, проф. Эколь Нормаль де Мюзик (1920—39), проф. (1921—50) и директор (с 1950) консерватории в Фонтенбло.

[93] Ле Буше Морис (р. 1882) — франц. композитор.

[94] Несколько лет до этого Форе создал музыку к драм. спектаклю Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» — см. прим. 49.

[95] Созей Эжен (1809—1901) — франц. скрипач. музыковед, проф. Парижской консерватории (1860—92), автор исследования о квартетах Гайдна, Моцарта, Бетховена.

[96] Колонн Эдуар (1838—1910) — франц. дирижер, основатель (в 1871 г.) концертной организации Консер Насиональ, впоследствии преобразованной в Ассоциацию концертов Колонн, которой руководил до 1909 г.

[97] Виотти Джованни Баттиста (1755—1824) — итал. скрипач, композитор, педагог. Долго жил во Франции, оказал влияние на формирование франц. скрипичной школы.

[98] Тибо Жак (1880—1953) — франц. скрипач, педагог, ученик Марсика. Выступал как солист (гастролировал в России с 1901 г.) и ансамблист (с Корто и Казальсом). Вместе с М. Лонг организовал в 1943 г. ежегодные конкурсы скрипачей и пианистов (с 1946 — Международные конкурсы им. Ж. Тибо и М. Лонг).

[99] Сосьете Насиональ де Мюзик — франц. муз. общ., организованное после франко-прусской войны Р. Буссине и К. Сен-Сансом. Целью общества была пропаганда камерного и симф. творчества франц. композиторов в противовес засилию итал. оперы и традициям «больших» опер Мейербера. В общ. входили Франк, Дюбуа, Гиро, Форе, Лало и др.

[100] Паскаль Блез (1623—1662) — франц. математик, физик, философ.

[101] Эноп Вильгельм — основатель (в 1865) крупнейшего во Франции муз. издательства; пропагандировал творчество Франка, Шабрие, Энеску, Лапарра и других современных композиторов.

[102] Дойна — народная молд. и рум. песня; первоначально — 2-частная пастушеская песня (жалобная I ч., танцевальная II ч.). Впоследствии тематика дойны расширилась, включив лирические, эпические, героические, гайдуцкие песни. Дойны отличаются ладовым и ритмическим разнообразием.

[103] Бибеску — рум. княжеская семья. В конце XIX—нач. XX вв. ее представители подолгу жили в Париже.

Их салон служил местом встреч писателей, художников, музыкантов.

[104] См. прим. 50.

[105] Падлу Жюль (1819—1887) — французский дирижер, пианист, вокалист, педагог. Основатель (в 1851) парижского Общ. молодых артистов консерватории, на базе которого в 1861 г. возникли Народные концерты классической музыки («Концерты Падлу»). Они прекратили свое существование в 1884 г., но были возобновлены в 1920 г. Рене Батоном.

[106] «Фаэтон» — симф. поэма Сен-Санса, соч. 39 (1873).

[107] Леметр Жюль (1853—1914) — франц. писатель, поэт, лит. критик.

[108] Сюлли Прюдом Арман (1839—1907) — франц. поэт. С 1881 — член Французской академии, автор философских работ позитивистского направления.

[109] Дюпарк Анри (1848—1933) — франц. композитор, ученик Франка. Известен вокальными произведениями, отмеченными глубоким лиризмом и национальным колоритом.

[110] Лало Пьер (1866—1943) — франц. музыковед, критик. Известен исследованиями творчества Вагнера.

[111] Карро Гастон (1869—1920) — франц. композитор, муз. критик, ученик Массне.

[112] Речь идет о Первой сюите для симф. орк. До мажор, соч. 9.

[113] Кодай Золтан (р. 1882) — венг. композитор, музыковед, фольклорист, педагог, проф. Будапештской конс. Вместе с Б. Бартоком принимал участие в собирании венг. фольклора.

[114] Пьерне Габриель (1863—1937) — франц. композитор и дирижер, руководитель Концертов Колонн в 1910—34 гг.

[115] Symphonie Concertante соч. 8 (1901). Критики воспользовались игрой слов: déconcertante означает как «неконцертная» так и «озадачивающая».

[116] «Опера-комик» — парижский муз. театр, осн. в 1714 г., названный так в 1801 г. Здесь впервые поставлены многие оперы Буальдье, Обера, Галеви, Бизе, Сен-Санса, Массне, Делиба, Дюка, Дебюсси, Равеля и др.

[117] «Могила Куперена» («Гробница Куперена») Равеля — фортепианный цикл посв. памяти Куперена, своеобразная стилизация клавесинной музыки XVII—XVIII вв.

[118] Венявский Генрик (1835—1880) — польск. скрипач, композитор, педагог, придворный солист в Петербурге (1860—72), проф. Петербургской конс. (1862—68), автор произведений для скрипки, в т. ч. концертов, полонезов, мазурок, парафраз.

[119] «Комеди-Франсез» («Дом Мольера»)— франц. драм. театр, осн. в 1680 г. Обществом актеров театра Мольера.

[120] Шуман Роберт (1810—1856) — нем. композитор, пианист, критик, один из представителей муз. романтизма.

[121] Роде Пьер (1774—1830) — франц. скрипач, композитор, педагог, проф. Парижской консерватории. В 1803—1808 гг. — придворный солист в Петербурге.

[122] См. прим. 97.

[123] Крейцер Родольф (1766—1831) — франц. скрипач, педагог, композитор, проф. Парижской консерватории (с 1795); один из основоположников франц. скрипичной школы XIX в. Бетховен посвятил ему Сонату для скрипки и фортепиано ля минор соч. 47 (1803).

[124] Сарасате Пабло (1844—1908) — исп. скрипач, композитор, ученик Алара, выступал с концертами во многих странах, в т. ч. в России. Известностью пользуются его виртуозные пьесы и парафразы для скрипки (Цыганские напевы, Интродукция и тарантелла, Испанские танцы). Ему посв. Испанская симфония Лало, Рондо-каприччиозо Сен-Санса, Концерт и фантазия Бруха и др.

[125] См. прим. 57.

[126] Капе Люсьен (1873—1928) — франц. скрипач, ученик Морена, концертмейстер Концертов Ламурё с 1896 г. Проф. консерваторий в Бордо (1899—1903) и Париже (с 1907). Основал квартет, получивший всемирную известность исполнением квартетов Бетховена.

[127] Флеш Карл (1873—1944) — венг. скрипач, педагог, ученик Марсика, проф. Бухарестской (1897—1902) и Амстердамской (1902—1908) консерваторий, Берлинской высш. муз. шк. (1908—14, 1928—34), автор работ по методике скрипичной игры.

[128] Губерман Бронислав (1882—1947) — польск. скрипач, ученик Иоахима, осн. Палестинского симф. орк. (1936).

[129] Буш Адольф (1891—1952) — нем. скрипач, проф. Высшей муз. школы в Берлине, осн. струнного квартета (1919).

[130] Хейфец Яша (Иосиф Робертович, р. 1901) — амер.

скрипач, ученик Ауэра в Петербурге, с 1917 г. живет в США.

[131] Мильштейн Натан (р. 1904) — амер. скрипач (родился в России), ученик Столярского, Ауэра и Изаи. С 1929 г. живет в США.

[132] Франческатти Рене-Шарль (р. 1905)— франц. скрипач, композитор.

[133] Стерн Исаак (р. 1920) — амер. скрипач.

[134] Сигети Йожеф (р. 1892) — венг. скрипач.

[135] Изаи Эжен (1858—1931) — бельг. скрипач, композитор, педагог, дирижер. Проф. Брюссельской консерватории (1886—97). Основал квартет (1892) и Концертное общ. (1894). Концертировал во многих странах, в т. ч. в России (с 1882). Популяризатор произведений Франка, Шоссона, Форе, д'Энди. Известностью пользуются его сонаты для скрипки соло (одна из них посв. Энеску).

[136] Хан Рейнальдо (1875—1947) — франц. композитор, ученик Массне, муз. критик газеты «Фигаро», с 1945 г. директор театра «Гранд-опера».

[137] Пюньо Рауль (1852—1914) — франц. пианист, органист, композитор, теоретик, проф. Парижской консерватории (1892—1901).

[138] Верлен Поль (1844—1896) — франц. поэт-символист.

[139] Валери Поль (1871—1945)— франц. поэт, публицист.

[140] Этот симф. орк., насчитывавший 73 музыканта, организован Энеску в Яссах в 1917 г.

[141] Стоковский Леопольд (р. 1882) — амер. дирижер, рук. Филадельфийского симф. орк. (1912—36).

[142] «Патетическая» — Шестая симфония си минор, соч. 74 (1893) Чайковского.

[143] «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси — прелюд для симф. орк. по эклоге С. Малларме (1894).

[144] Ренан Жозеф-Эрнест (1823—1892) — франц. писатель, историк и филолог, член Французской академии (с 1879).

[145] См. прим. 81.

[146] См. прим. 123.

[147] Очевидно Энеску имеет в виду Прелюдию № 3 до минор из I ч. сб. «Маленькие прелюдии и фуги» И.-С. Баха для клавесина.

[148] Кармен Сильва — лит. псевдоним рум. королевы Елизаветы Гогенцолерн (1843—1916).

[149] Страдивари — семья итал. скрипичных мастеров; мастерскую в Кремоне основал Антонио Страдивари (1644—1737).

[150] Гварнери — семья итал. скрипичных мастеров. Энеску владел скрипкой работы Дж. Гварнери, прозванного Дель Джезу (ок. 1687—1745) из Кремоны.

[151] Коль Поль (1875—1952) — франц. скрипичный мастер. Энеску заказал ему скрипку, когда тот был еще никому не известным мастером. Скрипка несколько превосходила по размерам обычные и обладала сильным звуком. Энеску считал, что скрипки старых итал. мастеров рассчитаны на игру в небольших помещениях, а в условиях современных концертных залов играющий на них скрипач вынужден форсировать звук. Во время гастролей в США и Канаде Энеску показывал свой новый инструмент и хвалил работу Коля, что принесло ее автору славу и богатство. Скрипки Коля завоевали первые премии на конкурсах смычковых инструментов.

[152] Игра слов: по итал. «фуга» означает «бег».

[153] Онеггер Артур (1892—1955) — франц. композитор, ученик Жедальжа, Видора и д'Энди, член «Шестерки» — содружества франц. композиторов.

[154] Глюк Христоф Виллибальд (1714—1787) — нем. (чеш.) композитор, реформатор оперы.

[155] Вебер Карл-Мария (1786—1826) — нем. композитор, дирижер, пианист, основоположник нем. романтической оперы.

[156] Опера Глюка «Альцеста» (1767, Вена).

[157] Опера Глюка «Орфей и Эвридика» (1762, Вена).

[158] Опера Вебера «Вольный стрелок» («Волшебный стрелок») (1821, Берлин).

[159] Опера Вебера «Эврианта» (1823, Вена).

[160] Опера Вебера «Оберон» (1826, Лондон).

[161] «Любовь поэта» — вокальный цикл Шумана — 16 песен для голоса с фортепиано на слова Г. Гейне, соч. 48 (1840).

[162] «Агнец божий, грехи мира искупающий...» (лат.) — начальные слова одной из частей католической службы.

[163] Тэн Ипполит (1828—1893) — теоретик искусства и литературы, философ, историк, представитель «культурно-исторической школы».

[164] Софокл (ок. 497—406 до н. э.) — др.-греч. драматург эпохи расцвета культуры древних Афин.

[165] Эдип — герой др.-греч. мифологии.

[166] Мессаже Андрэ (1853—1929) — франц. композитор, дирижер, автор комич. опер.

[167] Децимет — камерный инструментальный ансамбль для десяти исполнителей.

[168] «Царь Давид» — оратория («драматический псалом») А. Онеггера (1921).

[169] Муне-Сюлли Жан (1841—1916) — франц. драм. актер театра Комеди-Франсез, один из замечательных создателей образов Гамлета и Эдипа.

[170] Бреваль Люсьенн (1869—1935) — франц. оперная певица, прославилась исполнением ведущих партий в операх Вагнера и вокальных произведений Дебюсси.

[171] К работе над оперой «Эдип» Энеску вернулся несколько ранее — 17 июля 1921 г., к ноябрю 1923 г. он закончил клавир оперы.

Монзи Анатоль де (1876—1947) — франц. политический деятель; с 1936 г. принимал участие в издании Франц. энциклопедии.

[172] Лалуа Луи (1874—1943) — франц. музыковед, критик, либреттист, проф. Парижской консерватории (1936—41).

[173] Кемп Робер (1879—1959) — франц. лит. и театр. критик.

[174] Кокто Жан (1889—1963) — франц. писатель, поэт, драматург, художник. Принимал участие в артистической жизни Франции, был близок Сати, Мийо, Пикассо, Стравинскому; автор произведений для театра на мифологические сюжеты, в т. ч. «Царь Эдип» (1928).

[175] Жид Андрэ (1869—1951) — франц. писатель, проповедник крайнего индивидуализма.

[176] Блох Эрнест (1880—1959) — швейц. композитор, скрипач, дирижер. проф. Женевской консерватории (1911—15); после переезда в США (1917) — директор Кливлендского муз. института (1920—25) и проф. консерватории в Сан-Франциско (1925—30).

[177] Аполлон (Феб) — бог солнца, покровитель искусств в др.-греч. мифологии.

[178] Гера (Юнона) — жена Зевса, покровительница семейного очага.

[179] Сфинкс — мифологич. крылатое чудовище с львиным туловищем и головой женщины.

[180] Вюйермоз Эмиль (1878—1960) — франц. музыковед. критик, общественный деятель.

[181] Вьерн Луи (1870—1937) — франц. органист и композитор, ученик Франка и Видора, с 1900 г. — органист Собора Парижской богоматери.

[182] Уран — верховное божество греч. мифологии, олицетворяющее небо; Кронос — сын Урана, отец Зевса.

[183] Речь идет об опере «Пенелопа» Форе (1913).

[184] Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) — великий русский певец (бас).

[185] Гранд-опера (Национальная академия музыки и танца) — крупнейший франц. оперный театр, осн. в 1669 г.

[186] Орик Жорж (р. 1899) — франц. композитор, член «Шестерки».

[187] Ибер Жак (р. 1890) — франц. композитор, общественный деятель.

[188] Бре Гюстав (р. 1875) — франц. композитор, органист, дирижер, осн. Баховского общества во Франции.

[189] Ферру Пьер-Октав (1900—1937) — франц. композитор, ученик Ф. Шмитта.

[190] См. прим. 172, 173, 136, 90.

[191] Кёруа Андрэ (р. 1891) — франц. музыковед и общественный деятель. Вместе с А. Прюньером основал журнал «Ревю Мюзикаль» (1919) и был его редактором (до 1937).

[192] Ле-Флем Поль (р. 1881) — франц. композитор, музыковед, критик, проф. контрапункта в Певческой школе.

[193] Прюньер Анри (1886—1942) — франц. музыковед, один из осн. журнала «Ревю Мюзикаль» (1919); его «Новая история музыки» переведена на русск. яз. (1937).

[194] Кюрзон Анри де (1861—1942) — франц. музыковед и критик, исследователь муз. архивов.

[195] Ландорми Поль (1869—1943) — франц. музыковед и критик, автор «Истории музыки» (1910).

[196] Доре Гюстав (1866—1943)— швейц. композитор, ученик Иоахима, Массне, Сен-Санса, автор опер и романсов.

[197] Клензор Тристан (р. 1874) — франц. поэт, художник, искусствовед.

[198] Самазёйль Гюстав (р. 1877) — франц. композитор,

музыковед и критик; автор камерных произведений и исследований о творчестве Вагнера.

[199] Цвейг Стефан (1881—1942) — австр. писатель, автор исторических романов и психологических новелл.

[200] «Гармоническое дробление» (франц.). Под этим Энеску подразумевает и тематизм. и элементы его разработки.

[201] Морузи — рум. княжеская семья.

[202] Уистлер Джеймс (1834—1903) — амер. художник-портретист.

[203] В списке произведений Энеску, составленном им самим, она обозначена неоконченной. Между тем ее с полным основанием можно считать завершенной: в партитуру не вписаны лишь незначительные детали (отдельные метрономические указания и т. п.). См. содержательную статью Wilhelm Berger şi Gheorghe Costinescu Poemul «Vox Maris». «Muzica», 1964, № 9, p. 19—32.

[204] «Ариана и Синяя Борода» — опера П. Дюка по Метерлинку (1907).

[205] Метерлинк Морис (1862—1949) — бельг. писатель-декадент, основатель драматургии символизма.

[206] Казальс Пабло (р. 1876) — исп. виолончелист, педагог, дирижер. Основатель и рук. Рабочего концертного общества (1924—36). С 1939 г. живет во Франции в знак протеста против режима Франко.

[207] Двойной концерт Брамса для скрипки и виолончели ля минор соч. 102 (1887).

[208] Донаньи Эрне (Донани Эрнест, 1877—1960) — венг. пианист и композитор, проф. Берлинской высшей муз. школы (1905—15), директор Будапештской муз. академии; с 1949 г. жил в Америке.

[209] Липатти Дину (1917—1950) — рум. пианист и композитор, ученик П. Дюка и А. Корто.

[210] Михалович (Михайлович) Марчел (р. 1898) — рум. композитор.

[211] Голестан Стан (1875—1956) — рум. композитор.

[212] Барток Бела (1881—1945) — венг. композитор, пианист, музыковед и педагог, исследователь народной музыки, в т. ч. румынской, проф. Будапештской муз. академии.

[213] «Пять русских» («Пятерка») — так называют во Франции Могучую кучку (Балакиревский кружок) —

содружество русск. композиторов 60-х гг. XIX в. (Балакирев, Бородин, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков.)

[214] Дворжак Антонин (1841—1904) — чеш. композитор и педагог, проф. и директор консерваторий в Праге и Нью-Йорке.

[215] Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — русск. композитор, дирижер, педагог, общественный деятель, проф. Петербургской консерватории (с 1871).

[216] Малер Густав (1860—1911) — австр. композитор и дирижер, рук. оперных театров в Будапеште, Гамбурге, Вене.

[217] Ноай Анна-Елизавета де (1876—1933) — франц. писательница, по национальности румынка.

[218] Вюйар Жан-Эдуард (1869—1940) — франц. художник.

[219] Бонар Пьер (1867—1947) — франц. художник.

[220] Блюм Леон (1872—1950) — франц. писатель, критик и политический деятель.

[221] Бернстайн Анри (1876—1953) — франц. писатель и драматург.

[222] Круассе Франсис (1877—1937) — франц. писатель и драматург.

[223] Пруст Марсель (1871—1922) — франц. писатель-декадент.

[224] Руссель Альбер (1869—1937) — франц. композитор, близкий к импрессионизму.

[225] Менухин Иегуди (р. 1916) — амер. скрипач.

[226] Отец Иегуди — Моше Менухин родился в Гомеле, мать — Марута Шер — в Ялте.

[227] Точнее: — «I want to study with you» (англ.— «Я хочу заниматься с вами»).

[228] Шайей Марсель (1881—1936) — франц. скрипач, педагог, проф. Эколь Нормаль де Мюзик (с 1926).

[229] Лало Эдуар (1823—1892) — франц. композитор и скрипач. Испанская симфония для скр. и орк. (1873) — одно из его самых популярных произведений.

[230] Хеккинг Жерар (1879—1942) — франц. виолончелист, проф. Парижской консерватории (с 1927). В книге Robert Magidoff. Jehudi Menuhin, стр. 68 приведены воспоминания Хеккинга, который познакомил Иегуди с Энеску:

— Я хочу заниматься с вами,— заявил Иегуди.

— Видимо произошла ошибка, я не даю частных уроков, — ответил Энеску.

— Но я должен заниматься с вами, прошу вас, прослушайте меня.

— Это невозможно. Я уезжаю в турне поездом, отходящим завтра в 6.30 утра.

— Я могу прийти на час раньше и играть, пока вы укладываете вещи. Можно?

Энеску был уставшим, но чувствовалось что-то бесконечно подкупающее в этом мальчике, прямом, целеустремленном и в то же время по-детски беззащитном. Он положил руку на плечо Иегуди.

— Ты победил, малыш,— засмеялся Хеккинг.

— Приходи в 5.30 на улицу Клиши, 26. Я буду там,— сказал Энеску на прощание.

Когда на следующее утро Иегуди около шести утра кончил играть, Энеску согласился начать работу с ним после окончания концертного турне, через два месяца. Пораженному отцу он заявил, что уроки будут бесплатными:

— Иегуди принесет мне столько же радости, сколько я ему пользы.

[231] Парей Поль (р. 1886) — франц. композитор и дирижер, рук. концертов Ламурё и Колонна.

[232] Синая — курортная местность в Карпатах, где находилась вилла Энеску «Луминиш».

[233] Шоссон Эрнест (1855—1899) — франц. композитор, автор опер, романсов; широкой известностью пользуется его Поэма для скрипки с орк. (1896).

[234] Карнеги-Холл — концертный зал в Нью-Йорке; на его открытии (1891) Чайковский дирижировал своими произведениями.

[235] Вальтер Бруно (1876—1962) — нем. дирижер; руководил лейпцигским орк. Гевандхауз (1930—33), с приходом фашизма эмигрировал из Германии, с 1939 г. жил в США.

[236] Многие растрачивали драгоценное время Энеску, используя его исключительную доброту и мягкосердечие. Как-то в Париже один скрипач, собираясь выступить в благотворительном концерте, попросил Энеску поддержать его своим авторитетом и проаккомпанировать ему. Маэстро согласился. На концерте присутствовал Корто, которого Энеску попросил переворачивать ноты во время

игры. На другой день одна из парижских газет с чисто французским остроумием писала: «Любопытный концерт состоялся вчера. Тот, кто должен был играть на скрипке, играл почему-то на рояле; тот, кто должен был играть на рояле — переворачивал ноты, а тот, кто должен был переворачивать ноты — играл на скрипке...»

[237] Иоахим Йожеф (1831—1907) — венг. скрипач, педагог и композитор, проф. и директор Берлинской муз. школы.

[238] Паганини Никколо (1782—1840) итал. скрипач и композитор, один из основоположников музыкального романтизма.

[239] Гюго Виктор (1802—1885) — франц. писатель, драматург, поэт, один из основоположников романтизма.

[240] Мюссе Альфред (1810—1857) — франц. поэт-романтик.

[241] По этой причине почти не сохранилось писем Энеску, так же как и дневников, воспоминаний, принадлежащих перу композитора.

[242] См. прим. 127.

[243] Вивальди Антонио (ок. 1678—1741) — итал. композитор, скрипач, дирижер и педагог, создатель жанра сольного инструментального концерта.

[244] Жора Михаил (р. 1891) — рум. композитор, член Румынской академии.

[245] Кастальди Альфонс (1874—1942) — рум. композитор и педагог; по национальности итальянец.

[246] Рогальски Теодор (1901—1951) — рум. композитор и дирижер.

[247] Перля Йонел (р. 1900) — рум. дирижер, композитор и педагог; с 1949 г. живет в США.

[248] Алессандреску Альфред (1893—1959) — рум. пианист, композитор, дирижер; часто выступал с Энеску в концертах камерной музыки.

[249] Дрэгой Сабин (р. 1894) — рум. композитор и фольклорист; рук. Института фольклора в Бухаресте.

[250] См. прим. 210.

[251] См. прим. 209.

[252] См. прим. 148.

[253] Находясь за границей, Энеску писал на родину: «Пример Франции, где победили демократические силы, следует перенять и нашей стране. Наш народ, наши ар-

гисты могут только выиграть от сплочения демократических сил. Я с радостью приветствую такое объединение. Передайте всем, что я за победу разума против сил, стремящихся держать нашу страну в темноте и невежестве» (См. статью президента Румынской академии Траяна Сэвулеску в журнале «Muzica» 1955, № 5, стр. 21).

[254] «Друзья СССР» — массовая организация, созданная и руководимая Коммунистической партией Румынии.

[255] Вотан — верховное божество и бог войны в др.-герм. мифологии.

[256] Думитреску Йон (р. 1915) — рум. композитор.

[257] Джорджеску Джордже (1887—1964) — рум. дирижер, ученик А. Никиша и Р. Штрауса, рук. Бухарестской филармонии и Оперного театра.

[258] «Русскими» наз. 3 квартета Бетховена соч. 59 (по общей нумерации — 7, 8 и 9), посв. русскому послу в Вене графу Разумовскому. В квартетах использованы русские народные песни, взятые Бетховеном из сборника Львова—Прача.

[259] Орфей — мифический фракийский певец, изобретатель музыки и стихосложения.

[260] Садовяну Михаил (1880—1961) — рум. писатель и общественный деятель, член Румынской академии.

[261] Атенеум — крупнейший в Бухаресте концертный зал, построенный в 1888 г., постоянная концертная эстрада Бухарестской филармонии им. Энеску.

[262] Ойстрах Давид Федорович (р. 1908) — сов. скрипач и педагог, нар. арт. СССР.

[263] См. Д. Ойстрах. Встречи с Энеску. — «Советская музыка», 1961, № 8, стр. 78.

[264] Оборин Лев Николаевич (р. 1907) — сов. пианист и педагог, нар. арт. СССР.

[265] Хачатурян Арам Ильич (р. 1903) — сов. композитор, педагог, общественный деятель, нар. арт. СССР.

[266] Брюшков Юрий Васильевич (р. 1903) — сов. пианист, педагог, засл. арт. РСФСР.

[267] Козолупова Марина Семеновна (р. 1918) — сов. скрипачка, лауреат международного конкурса им. Изаи в Брюсселе (1937).

[268] Шафран Даниил Борисович (р. 1923) — сов. виолончелист, лауреат международного конкурса им. Вигана в Праге (1950), засл. арт. РСФСР.

[269] Квартет им. Вильома — киевский коллектив (М. Симкин, А. Старосельский, И. Вакс, М. Калужский), носящий имя Жана Баттиста Вильома (1798—1875), франц. мастера смычковых инструментов.

[270] Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. 1906) — сов. композитор, пианист, педагог, общественный деятель, нар. артист СССР.

[271] По более точным данным Энеску впервые исполнил Седьмую симфонию Шостаковича 18 марта 1945 г.

[272] Мурадели Вано Ильич (р. 1908) — сов. композитор, нар. арт. РСФСР.

[273] См. В. Мурадели. Джордже Энеску.— «Советская музыка», 1955, № 8, стр. 135—136.

[274] См. прим. 263.

[275] Григ Эдвард (1843—1907) — норв. композитор, пианист, и дирижер.

[276] Энеску сердечно относился к Ойстраху. «Я заговорил с Энеску,— пишет Ойстрах,— о его каденции к Скрипичному концерту Брамса (слышал ее в исполнении Менухина, но нигде не мог достать). Ответ получил неопределенный и понял, что нот этих у него с собой нет. Но на следующий день, на репетиции, он подарил мне эту каденцию, специально записанную им вновь, по памяти. Такова была безграничная доброта Энеску». Каденция впервые опубликована в журнале «Советская музыка», 1961, № 8, стр. 78—79, вместе со статьей Д. Ойстраха.

[277] В интервью газете «Грай ноу» Энеску особенно подчеркнул радость, которую он испытал от знакомства в Москве с такими музыкантами как Шостакович, Мясковский, Глиэр, Хачатурян, а также от общения с Прокофьевым, которого он знал со времен его концертных турне по Америке, и со скрипачом Сибором, с которым был знаком по гастролям 1909 г. См. Stefan Vencov. George Enescii prieten al Uniunü Sovietice. «Muzica», 1955, № 5, p. 31.

[278] У Энеску сохранились самые теплые воспоминания о России еще с первых концертов в Петербурге и Москве в 1909 г. Об этом свидетельствует следующее письмо:

Петербург, 1909,
понедельник вечером [12/25 октября].

Здравствуйте, папа!

Я ждал до сегодняшнего вечера, чтобы сообщить и новости относительно критики на субботний концерт. Начну сначала: дорога чудесная, замечательные вагоны, прекрасное питание. Русские исключительно вежливы, народ с будущим! Уехав из Ясс в субботу, я прибыл в Одессу в воскресенье утром, а в Петербург — во вторник. Поезда идут очень медленно. Здесь я застал такую теплую погоду, какой давно уже не было. Сейчас идет дождь, скорее теплый, чем холодный — явление совершенно необычное. Концерт прошел очень хорошо. Моцарт — прекрасно, плюс два «биса»: Ария Баха в сопровождении струнного оркестра (великолепно) и Сарабанда Баха для скрипки соло. Рапсодии, которыми я дирижировал, исполнены прекрасно, жаль только, что они прозвучали в конце большой программы, так что слушатели были утомлены... все же их по достоинству оценили, критика благоприятная. Все хвалят меня за красивое звучание и хорошую технику. Но это большое преувеличение. Я остался здесь и после концерта, чтобы осмотреть город и посетить музеи. Вероятно, завтра вечером я выеду в Москву, где выступлю в субботу, а затем в воскресенье уезжаю в Париж, несмотря на то, что ты сообщаешь мне в телеграмме относительно концерта в Брюсселе. О характере русского человека: спокойствие и вежливость, образцовый порядок в городе. Царь очень непопулярен. Мне здесь очень понравилось!! Будьте здоровы.

Джордже

[279] Аргези Тудор (р. 1880) (псевд. Йона Теодореску) — рум. писатель, поэт, переводчик, член Румынской академии.

[280] Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — нем. композитор, пианист, дирижер, органист и муз. деятель, осн. первой нем. консерватории (Лейпциг).

[281] Кэлинеску Джордже (р. 1899) — рум. писатель, критик, публицист, историк литературы, член Румынской академии.

[282] См. прим. 198.

[283] Имеется в виду И.-С. Бах (1685—1750), — занимавший должность кантора церкви св. Фомы в Лейпциге (1723—50).

[284] Гроза Петру (1884—1958) — рум. политический деятель, председатель Совета министров и Президиума Великого национального собрания Румынской народной республики.

[285] Пер Лашез — парижское кладбище, место расстрела коммунаров. Здесь похоронены многие выдающиеся деятели литературы и искусства.

[286] Барбиролли Джон (р. 1899) — англ. дирижер и виолончелист, рук. Нью-Йоркского филарм. орк. (1937—43).

[287] «Ковент-Гарден» — оперный театр в Лондоне, осн. в 1732 г.

[288] Опера Л. Делиба «Лакме» (1883).

[289] Опера Г. Доницетти «Лючия де Ламмермур» (1835).

[290] Ванча Зено (р. 1900) — рум. композитор и музыковед.

[291] Виеру Анатоль (р. 1926) — рум. композитор.

[292] Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итал. скульптор, живописец, архитектор, поэт эпохи Возрождения.

[293] Леонардо да Винчи (1452—1519) — итал. художник и ученый эпохи Возрождения.

[294] Энгр Жан Огюст Доминик (1780—1867) — франц. художник, представитель академич. классицизма. Ленау Николаус (1802—1850) — австр. поэт.

[295] Стравинский Игорь Федорович (р. 1882) — русск. композитор.

[296] Кириак Думитру (1866—1928) — рум. композитор, фольклорист, осн. хорового коллектива «Родная песня».

[297] Monsieur Croche antidilettante (Господин Крош — антидилетант) — сб. статей К. Дебюсси.

[298] Пасифик-231 — симф. картина А. Онеггера, натуралистически изображающая бег паровоза.

[299] Речь идет о Третьей сонате для фортепиано и скрипки «в румынском народном стиле».

[300] Этот замысел остался неосуществленным.

[301] Венера — богиня любви и красоты у древн. римлян.

[302] Шеринг Генрик (р. 1918) — польск. скрипач, композитор; с 1946 г. живет в Мексике.

[303] Тосканини Артуро (1867—1957) — итал. дирижер —

гл. дирижер Нью-Йоркского филарм. орк. (1928—36) и симф. орк. Нью-Йоркского радио (1937—54).

[304] Никиш Артур (1855—1922) — венг. дирижер; с 1895— гл. дирижер орк. Гевандхауза в Лейпциге и Берлинской филарм.

[305] Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — русск. писатель; речь идет о его повести «Крейцерова соната» (1889).

[306] Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — сов. композитор, пианист. дирижер.

[307] Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — русск. композитор, член Могучей кучки.

[308] Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — русск. композитор, член Могучей кучки.

[309] Казелла Альфредо (1883—1947) — композитор, пианист, дирижер, муз. писатель, проф. Римской консерватории.

[310] Сальцедо Карлос (1885—1961) — амер. композитор, арфист, проф. Муз. института Кёртиса в Филадельфии (с 1924).

[311] Тайфер Жермен (р. 1892) — франц. композитор.

[312] Штраус-сын Иоганн (1825—1899) — австр. композитор, скрипач, дирижер, возвысивший венский вальс до уровня танц. поэмы, создатель классической венской оперетты.

ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1881, 19 августа — Джордже Энеску род. в селе Ливе́нь-Вы́рнав; ныне — село Джордже Энеску.

1886, знакомство с Эдуардом Кауделла, проф. Ясской консерватории; первые уроки игры на скрипке и муз. грамоты с инженером Мишу Золлером.

1888, 5 октября — поступление в Венскую консерваторию на подготовительный курс по классу скрипки проф. С. Бахриха.

1889, 5 августа — первое публичное выступление в благотворительном концерте на рум. курорте Слэник-Молдова; переход на старший курс Венской консерватории в класс скрипки Й. Гельмесбергера-младшего.

1890, 22 августа — опубликована первая статья об Энеску в рум. печати («Румынский Моцарт»).

1892, 26 января — первое публичное выступление в Вене (зал Бёзендорфер); первые рецензии в венских газетах на концертные выступления Энеску.

1893, 15 июля — окончание Венской консерватории с серебряной медалью.

1894, 20 марта — первое публичное выступление в Бухаресте (зал Атенеум); партию ф-п. исполнял Й. Гельмесбергер. 24 декабря — окончание Интродукции для ф-п. (Кракалия); декабрь — выступление в г. Ботошань с благотворительным концертом в пользу детской больницы; сочинение Баллады для ф-п. (Кракалия).

1895, январь-февраль — работа над Юношеской симфонией (Кракалия); январь — поступление вольнослушателем в Парижскую консерваторию в класс композиции Ж. Массне; знакомство с талантливой пианисткой Еленой Бибеску. 3 мая — окончание Юношеской симфонии

Все даты — по новому стилю.

(Париж). 19 июня — окончание кантаты *Видение Саула*. 31 июля — окончание Тарантеллы для скр. (Париж). 22 октября — окончание Сонаты для скр. и ф-п. ля минор, (Париж); октябрь — окончание кантаты *Агасфер*. 7 ноября — поступление в класс скр. проф. М.-П.-Ж. Марсика (Парижская консерватория). 9 ноября — окончание Баллады для скр. и ф-п. (Париж). 20 ноября — окончание Трагической увертюры для симф. орк. (Париж); ноябрь — сочинение фортепианного квинтета; зачисление студентом по классу композиции Ж. Массне; занятия по контрапункту с А. Жедальжем.

1896, 26 марта — первое исполнение Концерта для скр. и орк., солист — автор, орк. учащихся консерватории под упр. Ф. Хальфена (Париж, зал Плейель); март — окончание Третьей, Юношеской симфонии; апрель — назначение Министерством народного просвещения стипендии (3000 фр. в год) для продолжения занятий в Парижской консерватории. 23 июня — окончание Триумфальной увертюры. 26 июня — окончание 2 частей Юношеского концерта для скр. с орк. (Париж). 17 августа — окончание Прелюдии для ф-п. (Кракалия). 18 августа — окончание Скерцо для ф-п. (Кракалия); октябрь — начало занятий с Г. Форе, преемником Ж. Массне по классу композиции Парижской консерватории; декабрь — сочинение фантазии для ф-п. и орк. и Юношеской симфонии Фа мажор.

1897, 9 января — окончание Румынской сюиты для орк. (Париж). 23 марта — выступление в благотворительном концерте, организованном Еленой Бибеску в зале Парижской консерватории. 6 мая — окончание Первой сюиты «в старинном стиле» для ф-п. (Париж). 2 июня — окончание Первой сонаты для ф-п. и скр. (Париж). 11 июня — Эва Ролан (скр.) и Е. Бернар (ф-п.) впервые исполнили юношескую Сонату для скр. и ф-п; м-ль Мурер (ф-п.), Э. Ролан (скр.), И. Малкин (скр.), Хаас (альт) и Эйнбродт (влч.) впервые исполнили Юношеский фортепианный квинтет; Эйнбродт (влч.) и Е. Бернар (ф-п.) впервые исполнили Ноктюрн и Сальтареллу для влч. и ф-п; м-ль Мурер впервые исполнила Первую сюиту «в старинном стиле» (Париж). 13 июля — на конкурсе фуги и контрапункта, проводимом Парижской консерваторией, Энеску присуждена II премия (I премию получил Ш. Кёклен), октябрь — Елена Бибеску представила

Энеску К. Сен-Сансу и Э. Колонну; последний решил включить румынскую поэму в программу своих концертов. 3 декабря — окончание пьесы *За прялкой* для ф-п. 23 декабря — первое в Париже выступление Энеску-скрипача в концерте камерной музыки: в программе соната А. Жедальжа, посв. Энеску (зал Плейель).

1898, 2 января — окончание кантаты *Аврора* для сопрано, женского хора и орк. (Париж). 29 января — на авторском концерте директора Парижской консерватории Теодора Дюбуа Энеску исполнил его Концерт для скр. (аккомпанировал автор). 6 февраля — первое исполнение Румынской поэмы в концерте Колонна под упр. Э. Колонна (Париж, театр Шатле). 17 февраля — Энеску (скр.) и А. Корто (ф-п) впервые исполнили Первую сонату для скр. и ф-п. (Париж, Новый театр). 13 марта — первое исполнение Румынской поэмы в Румынии под упр. автора (Бухарест, Атенеум). 21 марта — окончание песни *Трубач* (Бухарест). 25 марта — Энеску (скр.), Д. Динику (влч.) и Э. Нариче (ф-п.) впервые исполнили фортепианное трио Энеску (Бухарест, Атенеум). 13 апреля — окончание песни *Пустыня* (Париж). 14 апреля — окончание песни *Галоп*. 6 мая — Матильда Колонн впервые исполнила песни *Пустыня* и *Галоп* на концерте издательства Эноша в зале ред. газеты «Фигаро» (Париж); май — первое издание произведения Энеску — Прелюдии для ф-п. (изд. «Румынской музыкальной библиотеки», Бухарест). 2 июня — окончание Вариаций для двух ф-п. (Париж). 5 июня — окончание песни *Вздох* (Париж). 25 июля — присуждение II премии на конкурсе скрипачей в Парижской консерватории; август — сочинение песен *Робкий, Бедная девушка, Страдания юности, Раскаяние, Лобзанье мотылька, Бессонница, Женское призвание* (Синая, Румыния); ноябрь — сочинение хора *Лесная песня* и песни *Сфинкс* (Синая). 20 ноября — окончание Первой сонаты для влч. и ф-п.

1899, 10 января — окончание Пасторальной фантазии для мал. состава орк. (Париж). 10 февраля — Жозеф Салмон (влч.) и Энеску (ф-п.) впервые исполнили Сонату для влч. и ф-п. (Париж, зал Эрар). 19 февраля — первое исполнение Пасторальной фантазии под упр. Э. Колонна (Париж, Театр Шатле). 24 марта — концерт румынских артистов, сбор с которого предназначался на

покупку Энеску новой скрипки (Бухарест). 20 апреля — окончание Второй сонаты для скр. и ф-п. (Париж). 24 июля — присуждение I премии по окончании класса скрипки Парижской консерватории; сентябрь — сочинение *Песни каменщика* и *Песни королевских гусаров* (Кракалия). 27 ноября — сочинение песни *Пожелание* (Бухарест); ноябрь — сочинение *Утренней серенады* для скр., альта и влч. (Синая). 3 декабря — окончание песен *Посвящение* и *Сорокалетие* (Синая). 17 декабря — участие в благотворительном концерте, где впервые играл на новой скрипке Страдивари, купленной на деньги, собранные по общественной подписке; Энеску (скр.), Е. Лёбель (альт) и Д. Динику (влч.) впервые исполнили *Утреннюю серенаду* (Бухарест, Атенеум); первое исполнение Э. Рислером и А. Корто Вариаций для двух ф-п. (Париж, Новый театр). 30 декабря — знакомство в Берлине с Йоахимом, который подарил ему свои каденции к Концерту для скр. с орк. Бетховена.

1900, 11 и 18 февраля — первые сольные выступления в симф. концертах Колонна. 22 февраля — Жак Тибо (скр.) и Энеску (ф-п.) впервые исполнили Вторую сонату для скр. и ф-п. (Париж, Новый театр, концерт Колонн). 27 марта — первое выступление Энеску и Ж. Тибо с Концертом И.-С. Баха для двух скр. (Париж, Новый театр, концерт Колонн). 1 апреля — симф. концерт в Атенеуме под упр. Энеску (Бухарест). 8 апреля — Теодор Фукс и орк. под упр. Энеску впервые исполнили Фантазию для ф-п. и орк. (Бухарест, Атенеум). 11 апреля — авторский концерт: Энеску (ф-п.) и Д. Динику (влч.) впервые в Румынии исполнили Первую сонату для ф-п. и влч. (Бухарест, Атенеум). 12 апреля — окончание Andante для двух влч. и органа (Бухарест). 13 апреля — благотворительный концерт с участием Энеску и Я. Кубелика. К. Думитреску (влч.), Д. Динику (влч.) и Энеску (орган) впервые исполнили Andante для двух влч. и органа (Бухарест). 15 апреля — впервые в Румынии исполнена Пасторальная фантазия для мал. орк. под упр. автора (Бухарест, Атенеум). 26 апреля — окончание Экспромта для ф-п. (Кракалия). 3 мая — Онория Попович впервые исполнила песню *Полуденные колокола* (Бухарест, Атенеум). 10 мая — Т. Фукс впервые исполнил Прелюдию для ф-п (Бухарест, Атенеум). 25 мая — окончание песен

Пахарь и *Ночной смотр* для баритона, хора и орк. (Михайлень, б. уезд Дорохой). 31 мая — окончание песни *Ко дню твоего рождения* (Михайлень); окончание Октета для струн. инструм.

1901, 11 февраля — концерт с участием Энеску, Сен-Санса и Казальса (Париж, зал Ош). 21 февраля — концерт Колонна, посв. Энеску: Л. Вюрмсер и автор исполнили Вариации для 2 ф-п. на оригинальную тему; Л. Вюрмсер (ф-п.) и Ж. Тибо (скр.) — Сонату для ф-п. и скр. (Париж). 14 апреля — участие в концерте румынского землячества в Париже. 27 августа — окончание Первой румынской рапсодии (Синая). 7 сентября — окончание Токкаты из Сюиты для ф-п. (Кракалия). 15 ноября — окончание Концертной симфонии для влч. и орк. (Михайлень, Румыния). 25 ноября — окончание песни *Взгляд солнца* (Париж). 5 декабря — Мария Ассан, Энеску (ф-п.) и Д. Динику (влч.) впервые исполнили *Пение лесных птиц* для голоса, ф-п. и влч. (Бухарест). 26 декабря — окончание Второй румынской рапсодии; избрание Энеску членом Французского общ. музыкантов.

1902, Основание в Париже Трио Энеску: скр.— Энеску, ф-п. — Альфред Казелла, влч.— Луи Фурнье; февраль — первая концертная поездка в Берлин. Выступления с орк. Берлинской филармонии под упр. Й. Ребичека. 10 апреля — избрание членом Французского общ. авторов, композиторов и издателей. 3 октября — окончание Первого интермеццо для струнн. орк. (Кракалия). 15 октября — окончание песни *От флейты к рожку* (Бухарест). 31 октября — смерть Елены Бибеску в Яссах; впоследствии, в 1954 г. Энеску посвятил ее памяти все произведения, созданные им до оперы «Эдип» и не носящие специального посвящения.

1903, 20 января — окончание Второго интермеццо для струнн. орк. (Париж). 8 марта — первое исполнение Первой сюиты для орк. и двух Румынских рапсодий под упр. автора (Бухарест, Атенеум). 15 марта — первое исполнение под упр. автора Первого и Второго интермеццо для струнн. орк. в юбилейном, 150-м концерте орк. Э. Вахмана (Бухарест, Атенеум); март — избрание почетным председателем, организованной в Бухаресте Ассоциации румынской музыки. 7 сентября — окончание Второй сюиты для ф-п. (Кракалия). 15 сентября — окончание

Концертного экспромта для скр. и ф-п. (Париж). 6 ноября — первое концертное выступление в Лондоне; декабрь — награждение премией Плейеля на конкурсе парижского журнала «Musica» за Вторую сюиту для ф-п.

1904, январь — основание Квартета Энеску: Энеску и Фриц Шнейдер — скр., Анри Казадезюс — альт и Луи Фурнье — влч. 2 февраля — первое выступление Квартета Энеску (Париж, зал Плейель). 25 мая — окончание *Оды* для валторны в сопровождении ф-п. или органа (Париж); первое выступление Энеску (скр.) с Осипом Габриловичем (ф-п.) (Париж, зал Эрар). 9 ноября — окончание песни *Вишни* для сопрано, баритона, влч. и ф-п. (Париж). 11 декабря — первое исполнение во Франции Первой сюиты для орк. под упр. Габриэля Пьерне (Париж, концерт Колонн); декабрь — назначение членом экзаменационного жюри Парижской консерватории; сочинение для конкурса Парижской консерватории Кантабиле и Престо для флейты и ф-п. и Концертного аллегро для арфы и ф-п.

1905, 17 апреля — выступление с Габриэлем Форе (Париж). 12 мая — исполнение Концерта для скр. Бетховена в концерте Колонн под упр. Ф. Вейнгартнера (Париж). 9 ноября — окончание *Дойны* для голоса, альта и влч. (Париж). 9 декабря — сольное выступление с орк. Баховского общества под упр. Гюстава Бре. 11 декабря — окончание Первой симфонии; декабрь — окончание песни *Тишина.*

1906, 21 января — первое исполнение Первой симфонии под упр. Э. Колонна (Париж, театр Шатле, концерт Колонн). 24 марта — Энеску (скр.), и Рихард Штраус (ф-п.) исполнили Сонату Р. Штрауса (Париж). 27 апреля — на фестивале Бетховена и Берлиоза, с орк. Ламурё под упр. Ф. Вейнгартнера Энеску исполнил Концерт для скр. Бетховена (Париж). 12 июня — первое исполнение Децимета для духовых инструм. Обществом исполнителей на духовых инструментах (Париж, зал Земледельцев). 20 сентября — избрание вице-председателем Общ. литературы и искусства на конгрессе Международного общ. литературы и искусства. 22 сентября — Элен Зелинская (арфа) и Энеску (ф-п.) впервые исполнили Концертное аллегро для арфы и ф-п. (Бухарест). 14 ок-

тября — назначение адъюнкт-профессором кафедры композиции Бухарестской консерватории. 18 ноября — первое исполнение Юбилейного гимна для духового орк., хора и трех арф под упр. автора (Бухарест); декабрь — сочинение Концертштюка для альта и ф-п., Легенды для трубы и ф-п, поэмы *Вечером* для 4 труб.

1907, 14 марта — выступление в концерте Народного университета (Париж). 19 марта — первое выступление в Брюсселе. 22 апреля — Энеску (ф-п.) и П. Казальс (влч.) исполнили Сонату для ф-п. и влч. (Париж, зал им. Берлиоза). 27 мая — участие вместе с К. Сен-Сансом в концерте в честь находящихся в Париже русских композиторов (Париж, зал Плейель); июль — участие в экзаменационном жюри фортепианного класса Парижской консерватории, вместе с Г. Форе, Р. Пюньо и др. 21 августа — окончание песен *Отказ* и *Отречение* (Синая). 17 ноября — выступление в Лилле на юбилейном концерте посв. памяти Э. Лало. 1 декабря — первое исполнение во Франции недавно обнаруженного Седьмого концерта Моцарта для скр. с орк. (Париж, концерт Колонн). 19 декабря — концертная поездка в Шотландию (Эдинбург).

1908, 19 января — первое в Румынии исполнение Первой симфонии под упр. автора (Бухарест, Национальный театр). 7 февраля — первое исполнение во Франции Второй румынской рапсодии под упр. П. Казальса (Париж, зал Гаво). 17 марта — первое выступление в Риме в качестве скрипача (Седьмой концерт Моцарта) и дирижера (обе Румынские рапсодии) (Музыкальная академия св. Цецилии). 3 июня — избрание почетным членом общ. «Румынский Атенеум» (Дорохой). 7 июля — 10 декабря — сочинение *Семи песен* на слова Клемана Маро (Париж). 19 декабря — фестиваль Энеску; первое исполнение *Семи песен* на слова К. Маро тенором И. Алчевским (Париж, Театр искусств).

1909, 24 января — выступление в качестве солиста и дирижера в концерте Общ. классических концертов (Марсель). 2 марта — смерть матери, Марии Энеску (Михайлень). 14 марта Жозеф Салмон и орк. Ламурё под упр. Энеску впервые исполнили Концертную симфонию для влч. с орк. (Париж, зал Гаво). 17 мая — фестиваль Энеску с участием Ф. Гобера, А. Казеллы и др. 25 мая — концерт, сбор с которого поступил на сооружение памятника

Бетховену в Париже; среди участников — Энеску, Мунье-Сюлли, Люсьен Бреваль, Рауль Пюньо, Андре Мессаже и др. (Париж, Гранд-опера). 16 октября — отъезд из Ясс в первую концертную поездку по России. 23 октября — первое в России выступление как скрипача, дирижера в концертах А. Зилоти; впервые в России исполнил Седьмой концерт Моцарта для скр. с орк., продирижировал Бранденбургским концертом № 4 И.-С. Баха (партия ф-п.— А. Зилоти) и двумя Румынскими рапсодиями (Петербург, зал Дворянского собрания, ныне Большой зал филармонии). 30 октября — первое выступление в Москве на первом в сезоне симф. собрании Музыкального общ.; в программе Седьмой концерт для скр. Моцарта (п/у М. Ипполитова-Иванова) и две Румынские рапсодии под упр. автора. 17 сентября — 10 декабря — сочинение Квартета для ф-п., скр., альта и влч. (Синая — Париж). 18 декабря — на фестивале Энеску Квартеты Желозо и Шайей впервые исполнили Октет для струнн. инструм.; первое исполнение Первого фортепианного квартета (Париж, Театр искусств).

1910, 8 января — выступления с орк. Министерства просвещения п/у Энеску в авторском концерте (Бухарест, Атенеум). 12 января — выступление в благотворительном концерте в г. Галац. 16 января — симфонический концерт под упр. Энеску; Энеску (ф-п.) и орк. под упр. Д. Динику впервые исполнили Рапсодию для ф-п. с орк. Стана Голестана (Бухарест, Атенеум). 8 апреля — Энеску (скр.) и А. Катарджи (ф-п.) впервые исполнили Сонату для скр. и ф-п. А. Катарджи (Бухарест, зал Лидертафель). 21 апреля — первое исполнение поэмы *Вечером* для 4 труб в первом концерте общества «Моцарт» (Париж, зал Плейель); апрель — участие в организации румынского землячества в Париже. 7 июня — участие в экзаменационной комиссии Парижской консерватории по классу скрипки. 25 июля — первое выступление в Голландии (Шевенинген). 17 ноября — первое выступление в Амстердаме. 17, 24, 31 декабря — Энеску (скр.) и Э. Рислер (ф-п.) исполнили цикл всех сонат Бетховена для скр. и ф-п.

1911, 3 января — орк. Нью-Йоркской филармонии под упр. Г. Малера впервые в Америке исполнил Первую сюиту для орк. Энеску. 5 февраля — орк. Колонн под упр. Г. Пьерне впервые исполнил Испанскую рапсодию

И. Альбениса в оркестровке Энеску (Париж, Театр Шатле). 5 февраля — выступление с пианистом Паулем Гольдшмидтом (Берлин, зал Бехштейн). 8 марта — выступление с орк. под упр. П. Монтэ; первое исполнение Инвенции И.-С. Баха в оркестровке Энеску (Париж, зал Гаво). 22 марта — исполнение произведений Энеску в Чикаго под упр. Фредерика Штока. 24 марта — Энеску (ф-п.), А. Туре (скр.), П. Монтэ (альт), А. Хеккинг (влч.) исполнили Фортепианный квинтет (Париж). 8 мая — выступление с орк. Колонн под упр. Ф. Вейнгартнера (Париж, Театр Шатле). 13 мая — окончание Сюиты для симф. орк. *Хозяйка старого замка* (Париж). 11 октября — участие в праздничных концертах, посв. 50-летию Ясского университета (Яссы). 17 ноября — орк. под упр. Виллема Менгельберга исполнил произведения Энеску (Франкфурт-на-Майне).

1912, январь — февраль — исполнение сочинений Энеску в Нью-Йорке (филармоническим орк. п/у В. Дамроша в Карнеги-холл), Бостоне, Вашингтоне (Бостонским орк. п/у М. Фидлера). 1 марта — первое выступление в Будапеште с орк. Винер Тонкюнстлер под упр. Ганса Вальнера (зал Вигадо). 2 марта — исполнение Двойного концерта Брамса с П. Казальсом (влч.) и орк. Винер Тонкюнстлер под упр. Оскара Недбала (Будапешт, зал Вигадо); февраль—март — первый цикл концертов в Румынии, сбор с которых предназначался на создание Национального фонда для ежегодного премирования румынских композиторов за лучшие музыкальные произведения (в будущем — премии им. Энеску). 18 мая — участие в фестивале Комеди-Франсез с Сарой Бернар и Муне-Сюлли (Париж). 17 сентября — начало работы над Второй симфонией (Кракалия).

1913, 9 марта — орк. Министерства просвещения под упр. Энеску исполнил впервые в Румынии ряд произведений Вагнера (Бухарест, Атенеум). 10 марта — Энеску сделал первый взнос (27 000 лей) в фонд двух ежегодных премий румынским композиторам. 28—29 октября — первые заседания под председательством Энеску комиссии по присвоению Национальной премии его имени за композицию. 18 ноября — сонатный вечер Энеску (скр.) и А. Корто (ф-п.) (Турин, зал Лицея Дж. Верди).

1914, январь—март — исполнение произведений Энеску в Цинциннати, Миннеаполисе, Бостоне, Нью-Йорке, Канзас-Сити, Буффало, Чикаго; дирижеры — Э. Кунвальд, В. Дамрош, Ф. Шток, К. Мук. 12 января — первое выступление в Испании (Бильбао, Сосьедад Музикал). 31 января — первое выступление в Женеве с орк. под упр. Б. Ставенгагена. 5 и 19 апреля — оркестр П. Монтэ под упр. Энеску исполнил произведения Бородина, Роже-Дюкаса, Энеску (Париж, Казино). 13 мая — Энеску (скр.) и Г. Форе (ф-п.) впервые исполнили Первую сонату для скр. и ф-п. Форе. 27 июня — выступление с Фелией Литвин (сопрано) и Э. Рислером (ф-п.) (Париж, зал Земледельцев). 1 декабря — окончание Второй симфонии посв. памяти Э. Колонна (Бухарест). 27 декабря — орк. Министерства просвещения под упр. Энеску на концерте в пользу Красного Креста исполнил произведения Римского-Корсакова, П. Дюка и впервые в Румынии — Девятую симфонию Бетховена (Бухарест, Атенеум).

1915, 3 января — под. упр. Энеску впервые в Румынии исполнены «Ромео и Джульетта» Берлиоза и Два ноктюрна Дебюсси (Бухарест, Атенеум); январь—март — выступления в городах Румынии (Крайова, Каракал, Турну Северин, Ботошань, Яссы, Питешть, Слатина, Плоешть, Галац), сбор с которых предназначался на покупку органа в зал Атенеума. 9 февраля — назначение комиссии Министерства просвещения по созданию гос. оперного театра (члены комиссии: Энеску, Д. Попович-Байрейт, А. Кастальди, Д. Кириак, Д. Димитриу). 13 февраля — участие в концерте, сбор с которого предназначался на сооружение памятника румынскому поэту Михаилу Эминеску (Бухарест, Атенеум). 22 февраля — Энеску (скр.) и Э. Кауделла (ф-п.) впервые исполнили Концерт для скр. Кауделла (Яссы, Национальный театр). 7 марта — творческий вечер Энеску, на котором орк. Министерства просвещения под его упр. впервые исполнил Скерцо для орк. Димитрие Куклина — первое произведение, удостоенное премии им. Энеску (Бухарест). 21 марта — под упр. Энеску впервые в Румынии исполнен III акт оперы «Парсифаль» Р. Вагнера (Бухарест, Атенеум). 28 марта — первое исполнение Второй симфонии под упр. автора (Бухарест, Атенеум). 7, 8, 9 апреля —

заседания под председательством Энеску комиссии по присуждению премий им. Энеску за 1914 г. (Бухарест, Дом учебных заведений). 25 апреля — Энеску передал 30 000 лей, собранных на концертах по стране, в фонд приобретения органа для зала Атенеум. 13 мая — выступление на концерте в пользу Ассоциации французских женщин (Париж, зал консерватории). 31 мая — выступление в благотворительном концерте вместе с К. Дебюсси, Р. Винесом, К. Леру и др. (Париж, зал Гаво). 27 июня — создание песни *Дождь* (Кракалия). 2 июля — создание песни *Музыкальная тишина* (Кракалия). 4 ноября — впервые исполнил Сонату для ф-п. Джордже Енаковича (Бухарест); ноябрь-декабрь — концертная поездка по городам Румынии — Тыргу Жиу, Крайова, Тырговиште, Турну Мэгуреле, Плойешть, Рымнику-Сэрат, Брэила, Галац, Рымнику-Вылча, Фокшань, Бакэу, Текуч, Яссы. 25 ноября — первый концерт цикла «История скрипки» (Бухарест, Атенеум). 27 декабря — окончание Второй сюиты для орк. (Бухарест).

1916, январь—апрель — цикл концертов «История скрипки» (Бухарест). 3 января — участие во франко-румынском фестивале в пользу раненых и беженцев (Бухарест, театр Эфорие). 3 марта — создание песни *Синяя тень* (1-я ред.) (Бухарест). 4 марта — заканчивает переложение Andante con moto из Трио № 2 Шуберта для струнного оркестра. 22 марта — избрание почетным членом общ. «Друзья музыки». 9 апреля — орк. Министерства просвещения под упр. Энеску впервые исполнил его Вторую сюиту для орк. (Бухарест, Атенеум). 21 апреля — избрание почетным членом общ. «Сцена». 5 мая — первое исполнение Andante con moto из Трио № 2 Шуберта в переложении Энеску для струн. орк. (Бухарест, Атенеум). 21 мая — орк. Министерства просвещения под упр. Энеску впервые в Румынии исполнил «Осуждение Фауста» Берлиоза (Бухарест, Атенеум). 31 мая — начало работы над Третьей симфонией (Синая). 8 июня — избрание почетным членом Румынской академии. 20—21 июня — заседания комиссии по присуждению премии им. Энеску под его председательством. (Бухарест, Дом учебных заведений); сентябрь — назначение председателем артистических бригад, созданных для выступлений на фронте и госпиталях; ноябрь — отъезд в Яссы; с по-

мощью ясских и эвакуированных музыкантов организует музыкальные вечера в госпиталях Ясс и др. городов; сочинение Третьей сюиты для ф-п., так наз. Пьес-экспромтов (Париж, Кракалия, Синая).

1917, январь—февраль — участие в выступлениях в госпиталях, концертах в помощь музыкантам-беженцам, в фестивалях франко-румынской дружбы с Михаилом Садовяну, Николае Йорга, Э. Кауделла и др. 6 февраля — участие с Михаилом Садовяну в юбилейных торжествах, посв. Объединению Румынских княжеств (Яссы, Национальный театр). 2 марта — отъезд в Россию на концерты в фонд Красного Креста. 10 марта — выступление в концерте А. Зилоти (Петербург, Мариинский театр, ныне Академ. театр оперы и балета им. Кирова). 21 апреля — выступление в пользу инвалидов войны (Яссы, Национальный театр). 15 мая — выступление в пользу раненых (Дорохой). 23 мая — организует фестиваль в пользу сирот воинов (Яссы, Национальный театр); май — декабрь — участие в концертах в воинских частях и госпиталях (Яссы, Ботошань, Бырлад и др. города Молдовы). 21 сентября — участие в концерте в пользу раненых в франко-русском госпитале (Яссы). 26 декабря — первый концерт под упр. Энеску, организованного им симф. орк. (Яссы, Национальный театр).

1918, январь—март — дирижирует двадцатью концертами основанного им симф. орк. (Яссы, Национальный театр). 27 февраля — концерт из произведений Энеску с его участием (скр.) в пользу франц. Красного Креста (Яссы, Национальный театр). 7 марта — участие в концерте (дирижер и солист) в пользу восстановления Мэрэшть, разрушенного во время войны (Яссы, Национальный театр). 6, 7, 10 апреля — концерты Ясского симф. орк. под упр. Энеску в Кишиневе. 27 апреля — сольное выступление в г. Бельцы (зал Модерн). 5 июня — авторский концерт Э. Кауделла с участием Энеску — скрипача и дирижера (Яссы, Национальный театр). 2 сентября — окончание Третьей симфонии, 1-я ред. (Дорохой). 20 октября — участие в создании Ясского симф. общ. «Джордже Энеску» и избрание почетным председателем пожизненно (Яссы, Национальный театр); октябрь-ноябрь — выступления в Кишиневе, Бырладе, Галаце, Романе. 1 декабря — избрание почетным проф. Ясской консерватории.

6 декабря — первое выступление симф. орк. Ясской филармонии им. Энеску под его упр.

1919, 13 февраля — присвоение звания почетного гражданина города Яссы; март — участие в фестивале посв. памяти франц. поэта Эдмона Ростана (Яссы, Национальный театр); март—май — первый цикл шестнадцати сонатных вечеров («История сонаты»), проведенный Энеску (скр.) и А. Алессандреску (ф-п.) (Бухарест, Атенеум). 7 июня — первое исполнение Третьей симфонии (1-я ред.) под упр. автора (Бухарест, Атенеум); апрель—июль — выступления в Турну Северин, Питешь, Крайова, Плоешть, Буззу, Фокшань, Тырговиште, Констанца, Черновцах. 1 июня — назначение членом комиссии по реорганизации румынских консерваторий. 3 июня — впервые исполнил Вторую сюиту для скр. соло Д. Куклина (Бухарест, Атенеум). 20 июля — участие в комиссии по присуждению премий им. Энеску. 10 ноября — выступление с оркестром под упр. Э. Ансерме (Лозанна, Храм св. Франциска). 23 декабря — смерть Костаке Энеску, отца композитора (Дорохой).

1920, 21 марта — исполнение Первой румынской рапсодии орк. Бухарестской филармонии под упр. Ф. Вейнгартнера (Бухарест, Атенеум). 21 июня — начало работы над 2-й ред. Третьей симфонии (Шатле); август — избрание почетным председателем Артистического комитета Бухарестского общества «Филармоника». 2 ноября — основание Общ. румынских композиторов; избрание Энеску председателем общества. 1 декабря — окончание Первого струнного квартета (Шатле).

1921, 29 января — выступление с оркестром Сюис Романд под упр. Э. Ансерме. 30 января — окончание 2-й ред. Третьей симфонии (Шатле). 26 февраля — первое исполнение 2-й ред. Третьей симфонии орк. Колонн под упр. Г. Пьерне (Париж, концерт Колонн); март—май — второй цикл двенадцати сонатных вечеров («История сонаты»), проведенный Энеску (скр.) и А. Алессандреску (ф-п.) (Бухарест, Атенеум); апрель — серия концертов симф. орк. Бухарестской филармонии под упр. Энеску; апрель—июнь — выступления в городах Ботошань, Тырговиште, Кишинев, Сибиу, Брашов, Кымпина, Бакэу, Роман, Рымнику-Сэрат, Тимишоара, Констанца, Клуж. Орадя Маре, Пиатра Нямц. 28 мая — первое исполнение