

Я. С О Р О К Е Р



ЙОЖЕФ
СИГЕТИ

Я. СОРОКЕР

ЙОЖЕФ
СИГЕТИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва ● 1968

ОТ АВТОРА

Венгры — народ древней и самобытной музыкальной культуры. Страна, насчитывающая немногим более 10 миллионов жителей, дала Европе и всему цивилизованному миру многих талантливых музыкантов и в частности скрипачей-виртуозов. Мастерство венгерских (и цыганских — родом из Венгрии) скрипачей высоко ценили еще Гайнд, Бетховен, Шуберт, Брамс. Близкими друзьями Листа были скрипачи мадьяры Нандор Плотеньи, Эдё Ременьи (для последнего Лист сочинил свои скрипичные произведения — парафразу на песню «Три цыгана», Эпиталаму, скрипичное соло из «Коронационной» мессы и, возможно, недавно обнаруженную сонату для скрипки и фортепиано).

В музыкальном мире известны венгерские скрипачи Йожеф Иоахим, Енё Хубай, Карой Флеш, Миска Хаузер, Тивадор Наше, Золтан Секей, Ференц Вечей, Имре Валдбауэр (один из первых интерпретаторов «скрипичного» Бартока), Эндрё Гертлер, Штефи Гейер (для которой написан Первый скрипичный концерт Бартока), Иели д'Арань (первая исполнительница посвященных ей знаменитой «Цыганской рапсодии» Равеля, Первой и Второй скрипичных сонат Бартока).

Советским людям особенно дорого имя Леопольда Ауэра, венгра по происхождению, прожившего в России около 50 лет и создавшего прославленную петербургскую школу скрипичной игры.

Продолжателем замечательных традиций крупнейших венгерских скрипачей прошлого по праву считается Йожеф Сигети — наш современник. И хотя он много лет живет за пределами своей родины, деятельность его тесно связана с музыкальной культурой Венгрии, страны, в которой скрипка издавна считается национальным инструментом. Как истинный патриот, Сигети всю свою артистическую жизнь тесно слил с судьбой венгерской музыкальной культуры. Своим вдохновенным трудом он обогатил и развил эту культуру. Поэтому в социалистической Венгрии имя Сигети произносится с чувством гордости. Когда в октябре 1963 года Сигети посетил, после долгого перерыва, Венгрию в качестве почетного председателя Международного конкурса скрипачей, камерных ансамблей и смычковых квартетов имени известного венгерского композитора Лео Вайнера, венгерская общественность тепло встретила своего выдающегося соотечественника.

В нашей стране благородная деятельность Сигети ценится особенно высоко еще и оттого, что он одним из первых среди представителей зарубежной интеллигенции выразил свою симпатию к Советской России, к ее революционному народу. В тяжелое для советских людей время, в начале двадцатых годов, когда народ самоотверженно боролся с последствиями иностранной интервенции и гражданской войны, Сигети (так же, как и другой замечательный его соотечественник — Бела Барток) по своему доброму желанию приехал к нам на гастроли. Он навсегда полюбил новую и столь отзывчивую аудиторию, которая могучим потоком хлынула в концертные залы после революции. «Я не могу забыть, — писал впоследствии Сигети, — зрелище этих неисчислимых толп, движущихся, волнующихся, говорящих, рукоплещущих в перерывах между исполняемыми номерами...»¹. Советские люди отплатили Сигети — смелому артисту-гражданину — признательностью и любовью.

¹ *Й. Сигети. Воспоминания и раздумья. «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 80 (Фрагменты из книги Сигети «With strings attached Reminiscences and reflections». New-York, 1947. Перевод с английского Н. Мулицыной.)*

Высокого признания удостоилось искусство Сигети и со стороны крупнейших музыкантов нашего времени. Рихард Штраус считал его исполнение Скрипичного концерта Брамса потрясающим. Леопольд Стоковский назвал его великим артистом. Соотечественник Сигети Золтан Кодай писал: «Я наблюдаю за ним уже 60 лет [...] и не удивляюсь тому, что он словно бы играючи одолевает все технические трудности... Замечательно то, что в его исполнении говорит сама человеческая душа...»¹.

Настоящая книга рассказывает о жизненном и творческом пути Йожефа Сигети, об особенностях его искусства — сугубо национального по своим истокам и вместе с тем понятного и любимого во всех странах мира.

¹ *Gách Marianne. A fesztivál vendégei. Szigeti József. «Muzsika» (Budapest), 1963, № 12.*

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

Сигети родился 5 сентября 1892 года в Будапеште. Там же провел он свое раннее детство. В семье (еврейской по происхождению) почти все были музыкантами. Когда Сигети спрашивают, как стал он скрипачом, как и когда впервые проявилось его дарование, он затрудняется ответить. Занятия музыкой, по его словам, были у них дома так же естественны и привычны, как занятия рыболовством в рыбацкой семье... Впрочем, в детстве тонкий музыкальный слух будущего скрипача обнаружился довольно рано: ребенком он легко мог петь с кем-нибудь из взрослых мелодию любой трудности.

Отец был музыкантом средней квалификации: он руководил оркестром, игравшим в различных кафе Будапешта, давал частные уроки. Однако человек он был весьма образованный: читал в оригинале Шиллера и Гейне, неплохо знал английский язык. Отец Сигети слыл в семье мечтателем: он увлекался идеями социальной справедливости американского утописта Эдуарда Беллами, был сторонником сурового спартанского воспитания.

Мать умерла, когда Йожеф («Йошка» — как его называли близкие) был совсем еще мал. Тогда же его отправили в Сигет-Мараморешский¹ к деду и бабке.

До обучения на скрипке мальчик пробовал свои силы в игре на цимбалах. И здесь сказались музыкальные традиции семьи — обучала его тетка, отличная исполнительница на этом своеобразном венгерском национальном инструменте. Впоследствии дядя Бернат — брат отца — становится его первым учителем по скрипке. Дядя сам играл на... контрабасе, и занятия с ним вряд ли могли многое дать мальчику. Больше всего запомнились ему рассказы о другом дяде — Дезё (самый младший брат отца) — и мелкие монетки, которыми регулярно награждал его дядя Бернат.

Дядя Дезё был первым «классическим» скрипачом в семье Сигети. Он был учеником знаменитого Енё Хубая, впоследствии широко занимался концертной деятельностью, выступал во многих городах, в Париже (в сопровождении известного оркестра Колонн). Позднее он много лет играл в Нью-Йоркской Метрополитен-опера.

...Навсегда запечатлелись воспоминания детства, образы патриархального Сигета-Мараморешского: яблоня перед домом, старый коло-

Сигет-Мараморешский — городок в Карпатах на реке Тиссе (ныне в Социалистической Республике Румынии), от названия которого происходит фамилия Сигети. Слово «сигет» по-венгерски означает «остров». Фамилию Сигети следует произносить с ударением на первом слоге (согласно правилам венгерского языка), а не на втором, как у нас принято.

дец, к которому запрещено было подходить, цыганки-гадалки, ходившие по домам, купанье в Тиссе с надувной подушкой, вкусная брынза, которую изготавливали русинские пастухи...

Но вот и детству близится конец: отец забирает Йошку в Будапешт. Большой город с его гомоном, витринами, яркими огнями вскоре заставил забыть Сигет, с которым так горько было расставаться.

Сперва маленький Йожеф попал на обучение к посредственному музыканту, чуть ли не шарлатану. Занятия у него, к счастью, длились всего лишь несколько месяцев и, очевидно, не принесли... большого вреда: вскоре Йожеф играл на вступительном экзамене в Будапештской музыкальной Академии (Консерватории) и, к своему удивлению, был принят по решению экзаменационного жюри, возглавляемого самим Енё Хубаем. Крупнейший венгерский педагог-скрипач того времени, Хубай согласился принять его в свой класс. Начался первый, по существу, период серьезного и систематического обучения музыке.

Хубай был замечательным педагогом, из класса которого вышли такие музыканты, как Ф. Вечей, Адольф Буш, Ю. Орманди, Шт. Гейер. Он первый распознал дарование Сигети, высоко ценил своего ученика и оказывал ему всяческие знаки внимания. (Позднее, в 1908 году на торжественном концерте, посвященном 50-летию Хубая, 16-летнему Сигети будет поручено исполнение Второго скрипичного концерта юбиляра.)

В числе учителей Сигети в Будапештской музыкальной Академии был и Давид Поппер —

известный виолончелист и композитор. Он вел класс квартета и первый привил юному музыканту любовь к бессмертным творениям мировой квартетной литературы. Поппер с большой симпатией относился к своему ученику по квартетному исполнительству и, по обычаю тех лет, оставил в его альбоме трогательную стихотворную запись с предсказанием будущих артистических успехов.

...Это были незабываемые дни — дни открытий и откровений, подчас наивных, но всегда прекрасных помыслов и дерзаний.

Не любил Йошка лишь, когда его наряжали для концерта, фотографировали, заставляли играть перед «важными особами». Этот привычный для всех «вундеркиндов» ритуал представлялся ему оскорбительным.

Наряду с учебой в Академии, незаметно и как-то исподволь он приобщался к народной скрипичной культуре Венгрии, носителями которой во многом были скрипачи-цыгане. Еще в детстве он с увлечением слушал их игру, внимательно наблюдал за характером и стилем их самобытного искусства. Со своей стороны многие народные музыканты («*péri zene*») знали юного Сигети и ценили его дарование. В его памяти запечатлелся такой случай: явившись как-то с отцом в одно из кафе Будапешта, он услышал неожиданно Прелюдию из ми-мажорной Партиты Баха для скрипки соло: это Пали Рач XXXII¹ — один из известнейших в то

¹Цыганские скрипачи нередко прибавляли к своему имени порядковый номер, указывающий, каким по счету потомком данной «династии» они являются.

время руководителей цыганской капеллы — приветствовал и отдавал дань уважения своему юному собрату. Затем последовали чардаши и попури из модных оперетт...

Свою деятельность скрипача-концертанта Сигети начал с выступлений в кафе, вечерних клубах, казино, курортах Венгрии и Богемии.

Организацией концертов занимался отец. Осенью 1905 года он, запасшись рекомендательным письмом от Хубая, отправился с сыном в Берлин. Здесь в небольшом зале состоялся дебют 13-летнего скрипача. В программе были — Чакона Баха, Концерт Эрнста, «Пляска ведьм» Паганини и другие сочинения. Концерт прошел с заметным успехом. Появился антрепренер из Франкфурта-на-Майне, который уговорил отца подписать контракт с испытательным сроком на выступления юного скрипача в варьете «Zirkus — Albert Schumann — Varieté». Контракт был подписан, но отец поставил со своей стороны условие, чтобы Йожеф выступал под псевдонимом Суладь (Szulagi).

Выступления в таких «несолидных» зрелищных предприятиях, как варьете и цирк, принесли все же немалую пользу начинающему концертанту: не говоря об эстрадном опыте, который он приобретал благодаря ежедневному общению с публикой, он приобщался к тяжелому труду и быту артистов, лично познакомился и близко узнал многих из них.

Неизгладимое впечатление, вызвавшее затем глубокий художественный интерес, произвели на него негритянские артисты — его коллеги по варьете. Он навсегда полюбил своеобразное ис-

кусство негров — инструменталистов, танцоров, певцов-исполнителей прекрасных негритянских «спиричуэлс». (Много лет спустя Сигети подружится с видными деятелями негритянской музыки — Дюком Эллингтоном, Каунтом Бейси, Лайонелом Хемптоном. В годы пребывания в США, уже став зрелым художником, он даст верную оценку различным жанрам негритянской народной музыки, и в частности джазу, столь сильно повлиявшему на формирование и развитие современной американской музыки.)

Однако самым ярким впечатлением зимы 1905/06 годов, проведенной в Германии, была встреча с Йожефом Иоахимом. Сигети посетил «патриарха» скрипачей у него дома, в Берлине. Он сыграл ему Концерт Бетховена («концерт всех концертов» — по определению Иоахима). Маститый музыкант аккомпанировал на рояле наизусть. Затем он попросил юношу сыграть какую-нибудь вещь Паганини.

Иоахим высоко оценил игру молодого музыканта и предложил остаться в его классе для дальнейшего совершенствования и расширения репертуара; он даже назвал имя одного из берлинских меценатов, который мог бы оказать начинающему артисту материальную помощь. Однако отец Сигети не счел удобным воспользоваться заманчивым предложением Иоахима из уважения к Хубаю, с которым договорился о занятиях на ближайшее лето.

Пребывание в Германии запомнилось и благодаря концертам знаменитых скрипачей — Изаи, Крейсlera, Эльмана, певицы Мельба, пианиста Бузони. Что касается денег,

заработанных в варьете, то онигодились для поездки в Лондон (1906 год).

Англия являлась для венгров «заграницей» в большей степени, чем Германия: ведь немецкий язык был весьма распространен в Венгрии и Йожеф хорошо владел им еще с малых лет. В Англии же, не зная языка, он сперва чувствовал себя крайне неловко. Но вот дебют в Bechstein Hall. Сыграны весьма успешно два концерта — Мендельсона и Эрнста,— и у юного артиста появляются новые друзья, поклонники.

За дебютом последовали и другие выступления, сольные и с оркестром, в том числе с оркестром одного из многочисленных английских обществ — «Национальной воскресной лиги», — а затем и под управлением известного английского дирижера Генри Вуда.

Однако юноша не был склонен «почивать на лаврах». Он отнюдь не придавал значения одержанным сравнительно легко победам на эстраде. Уже тогда он понимал, что они далеко не прочны и вызваны главным образом его юным возрастом и любопытством публики ко вновь появившейся «звезде». Он отдавал себе отчет в том, что его профессиональное мастерство оставляло желать еще многого, а главное, общая культура и развитие его были донельзя низкими. Отсутствие систематического образования из-за частых разъездов давало о себе знать.

Плохо было и то, что репертуар не обновлялся, приходилось, по выражению самого Сигети, «постоянно пережевывать одни и те же

заигранные пьесы Сарасате, Хубая, Венявского...»¹

Сигети осознавал, сперва интуитивно, смутно, а затем все более явственно, что путь к большой Музыке ведет через освоение большой Культуры во всем ее многообразии. Но к тому времени он не знал мировой литературы, поэзии, театра, не был знаком даже с родной венгерской литературой... Началась пора упорного, терпеливого учения. Он не только много занимается на инструменте, не только слушает и изучает музыку, но (что чрезвычайно характерно для творческого облика будущего мастера!) и много читает, посещает театры. Он открывает для себя Шекспира и Льва Толстого, Диккенса, Вальтера-Скотта, Байрона...

Одна из наиболее ярких страниц лондонского периода (длившегося 5 лет) — знакомство, перешедшее затем в сердечную дружбу, с 70-летним художником и музыкантом-любителем Феликсом Мошелесом, сыном известного композитора и пианиста Игнаца Мошелеса. Ф. Мошелес сохранил от отца, ученика и друга Ф. Мендельсона, множество воспоминаний о великих музыкантах прошлого. Сигети с жадностью слушал увлекательные рассказы Ф. Мошелеса. В его мастерской он увидел и «подержал в руках» священные для каждого музыканта реликвии —

¹ *Joseph Szigeti. Zwischen den Saiten. Sechs Jahrzehnte als Geiger in einer sich wandelnden Welt. Zürich, Stuttgart, Wien, [1962]. S. 81.* В дальнейшем цитаты из этого издания приводятся без ссылки на источник, лишь с указанием страницы в тексте. Переводы с немецкого выполнены автором настоящей работы.

рукописи произведений И. С. Баха, Бетховена, Мендельсона. У него хранились и другие трогательные в своей наивности реликвии — локоны Гёте и Мендельсона (последний приходился ему «крестным отцом»)¹. Ф. Мошелес олицетворял для юного музыканта, как он пишет, «связующее звено» между настоящим и прошлым веками...

В мастерскую Мошелеса приходило немало замечательных людей, среди них — Алексей Максимович Горький, который, познакомившись с молодым скрипачом, подарил ему в знак симпатии свой автограф.

Вместе с Горьким к Мошелесу приходил иногда и Владимир Ильич Ленин (это было в 1907 году, в дни V Лондонского съезда РСДРП). Сигети довелось лично видеть Владимира Ильича, образ которого навсегда сохранился в его памяти². Много лет спустя, когда, уже знаменитым артистом, Сигети приехал в СССР, ему был подарен драгоценный сувенир — пластинка с записью речи В. И. Ленина. «Швейцария в то время еще не признала Советский Союз, — пишет Сигети, — поэтому провезти

¹ Ф. Мошелес одним своим замечанием навсегда излечил Сигети от распространенной среди молодых музыкантов «болезни» играть в неоправданно быстрых темпах. Когда, бывало, юношей Сигети играл Мошелесу концерт его «крестного отца» — Мендельсона и увлекался чрезмерным темпом в 1 части, старый художник останавливал его: «Йошка, обозначение автора гласит — *Allegro* (занятая) *molto appassionato*, а не *Allegro molto* (занятая) *appassionato*» (стр. 74).

² Об этом факте Сигети сообщает в своей книге «Воспоминания и раздумья», фрагмент из которой был опубликован в журнале «Советская музыка» (см. ниже).

такую пластинку через швейцарскую границу было до некоторой степени рискованно... Переехав в Париж, мы часто проигрывали эту пластинку нашим русским друзьям. К сожалению, я получил только общее представление о ее содержании из беглых переводов, которые делались во время проигрывания пластинки. Это был призыв к единству и предостережение против угрозы антисемитизма с его коварным, разлагающим ядом. Пророческие слова были записаны, вероятно, лет за десять до того, как нацисты начали пропагандировать свое чудовищное учение с тем дьявольским упорством и с теми результатами, свидетелями которых мы стали»¹.

В Англии Сигети встретил также и известного русского революционера-анархиста и ученого П. Кропоткина (который, кстати, был и его соседом по лондонской квартире). Хотя юноша лишь смутно понимал смысл идей, проповедовавшихся знаменитым анархистом, все же личность Кропоткина произвела на него сильное впечатление.

Расширялся музыкальный кругозор молодого артиста. В этот период он впервые глубоко постиг Моцарта. Один английский антрепренер, представитель байрейтских фестивалей, очевидно человек с хорошим музыкальным вкусом, спросил однажды Сигети, играет ли он произведения Моцарта, и, получив отрицательный ответ, посоветовал ему «взять на вооружение» эту

¹ И. Сигети. Воспоминания и раздумья. «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 86.

музыку, весьма редко исполнявшуюся в те годы скрипачами-концертантами.

В 17-летнем возрасте происходит «посвящение» Сигети в бездонный по своей глубине мир камерной музыки Бетховена: он впервые публично играет Седьмую скрипичную сонату Бетховена ¹.

Между тем гастрольные поездки по Англии, Германии, Франции, Венгрии продолжались. Знакомство (в Париже) с известным французским композитором Венсаном д'Энди и его рекомендация открыли Сигети путь к знаменитому оркестру Эдуарда Колонн.

После первой мировой войны отец Сигети умер, ничего не оставив в наследство сыну. В связи с жестокой инфляцией, которая поразила в то время многие европейские страны, все имущество, оставшееся от отца, было продано за сумму, фактически соответствующую... 18 долларам! Ни о какой материальной помощи со стороны родных уже не могло быть речи. Начинается самостоятельная трудовая жизнь Йожефа.

К 1917 году относится начало педагогической деятельности Сигети: ему был поручен класс скрипичного мастерства в Женевской консерватории ² (вместо выбывшего из числа профессоров консерватории французского скрипача Анри Марто). Впоследствии Сигети будет считать

¹ Невольно вспоминается, что этой же сонатой дебютировал молодой Давид Ойстрах.

² Одним из основателей и первых профессоров Женевской консерватории был великий соотечественник Сигети — Ференц Лист.

Швейцарию, страну, в которой он прожил свыше 20 лет, своей второй родиной.

Уже будучи преподавателем Женевской консерватории, Сигети впервые — в 1924 году — приезжает в СССР на гастроли. Это кладет начало ряду его поездок в нашу страну, большой и крепкой дружбе, завязывающейся между выдающимся скрипачом и многими деятелями советской музыкальной культуры (подробнее об этом см. далее).

В 1925 году Сигети получил приглашение от Леопольда Стоковского сыграть с Филадельфийским симфоническим оркестром Концерт Бетховена. Это была первая поездка в США и первая встреча скрипача с выдающимся дирижером.

После нескольких переездов из одной европейской страны в другую (Франция, Швейцария, Венгрия) в мае 1940 года Сигети с семьей (он женился в 1918 году) поселяется в США (Калифорния). Он покидает Европу, над которой все больше сгущаются зловещие тучи нацизма. И как прежде, в годы пребывания в США продолжают гастрольные поездки замечательного скрипача, сотрудничество с композиторами, исполнение новых произведений. И опять гастроли и концерты...

В годы второй мировой войны Сигети душой и делами своими на стороне сил, борющихся с гитлеризмом. Он поддерживает тесные связи с советскими композиторами, в частности с С. С. Прокофьевым, выступает в концертах, сбор от которых идет в фонд помощи героическим советским Вооруженным силам.

В 1946 году — первые послевоенные зару-

бежные гастроли: Южная Америка, затем Европа и Азия.

Однако пресловутая «страна благоденствия» Америка не принесла творческого удовлетворения и счастья артисту, беззаветно отдававшему ей свое искусство на протяжении 18 лет. Постепенно зреет его решение возвратиться в Европу. О глубоких причинах, приведших в конце концов к осуществлению этого замысла, выдающийся скрипач подробно рассказывает на страницах своей книги воспоминаний «Zwischen den Saiten».

Издавна его коробил и заставлял страдать меркантилизм музыкально-концертной жизни капиталистических стран Запада, принимающий особо уродливые формы в США. Засилье всевозможных «президентов» и «менеджеров», их невежественное и грубое вмешательство в художественные дела глубоко оскорбляло Сигети, так же как и многих других передовых деятелей музыкальной культуры Запада. Даже газета «Нью-Йорк Таймс» была вынуждена опубликовать (28 мая 1961 года) по этому поводу статью с многозначительным подзаголовком «Второсортное ценится выше первосортного». В статье говорилось о засилье музыки низкого пошиба, «коммерческого» джаза и о недостаточном внимании, уделяемом американской общественностью хорошей классической и современной музыке.

Сигети страдал особенно оттого, что концертные «боссы» противились (идя на поводу у «потребителей») его художественным вкусам, его пропаганде лучших, капитальных полотен музыки прошлого и настоящего. Маститый

артист, достигший 65-летнего возраста, был, как и в юности, полон смелых творческих планов: ему хотелось сыграть (в двух или трех вечерах) все шесть сольных Сонат и Партит Баха, все десять Сонат Бетховена, дать цикл концертов под общим названием «Лучшие скрипичные сочинения XX века»... Однако «циничное отношение» к настоящей музыке, «программная цензура» менеджеров (выражения И. Сигети), скрытые под демагогическим лозунгом «мы знаем лучше, что публика любит...», встали на пути заветных планов артиста. Тогда и созрело решение: обратно в Европу!¹

Выдающийся музыкант переезжает в Швейцарию, страну, полюбившуюся ему в юные годы. После весьма краткого перерыва он со своей неиссякаемой энергией возобновляет концертно-исполнительскую деятельность, выезжает на гастроли, выступает со множеством концертов.

В 1962 году по приглашению Калифорнийского университета он принимает участие в симпозиуме, посвященном теме «Композитор, исполнитель, публика». На этом симпозиуме артист, достигший 70-летнего возраста, играет в двух вечерах все сонаты и партиты Баха. В этом же году была завершена в его исполнении запись на пластинки этих произведений. Сигети по праву считает эту монументальную работу вершиной своей творческой жизни.

С 70-летием со дня рождения маститого музыканта поздравляет множество коллег, друзей,

¹ Перед отъездом из США Сигети удалось все же сыграть часть задуманных программ, однако не в концертных залах, а в ряде университетов Америки.

почитателей. Но он особенно горд тем, что волны радио принесли ему приветствия и сердечные пожелания от трех корифеев скрипичного искусства — Давида Ойстраха, Иегуди Менухина и Исаака Стерна.

Знаменательным событием в жизни артиста был, как уже упоминалось, приезд в октябре 1963 года в родную, ныне социалистическую Венгрию. Его приглашает Оргкомитет Международного конкурса скрипачей, камерных ансамблей и смычковых квартетов имени Лео Вайнера в Будапеште в качестве почетного председателя жюри¹.

После многих лет разлуки Сигети вновь на родной земле, он слышит родную речь, встречается со старыми друзьями и соратниками по искусству. Особо трогательной была встреча со «старостой» венгерских композиторов, другом и сподвижником Белы Бартока — Золтаном Кодай.

Сигети не ограничивается выполнением одних лишь обязанностей председателя жюри конкурса: он посещает музыкальные учебные заведения Будапешта, прослушивает солистов и музыкальные коллективы, дает много советов, делится наблюдениями. Он высоко оценивает систему музыкального образования в социалистической Венгрии, гораздо более совершенную, по его мнению, чем в США², посещает лицей имени Силадь Ержебет, известный своими за-

¹ Сигети был также членом жюри Международного конкурса скрипачей имени Изаи в 1937 году.

² Это не помешало ему при других обстоятельствах отметить недостатки в подготовке молодых венгерских скрипачей (см. далее).

мечательными традициями хорового пения. Учащиеся поют своему земляку старые и новые венгерские песни, сочинения Бартока, Кодая, Бардоша и других отечественных авторов. До слез растроганный Сигети благодарит ребят и говорит им, что они на правильном пути, так как стремятся «за голыми нотами распознать самое сердце музыки»¹. «Я счастлив,— сказал он им, — что дожил до этого дня, и только ради встречи с вами стоило мне, старику, проделать столь далекий путь...»²

¹ *A fesztivál vendégei. Szigeti József. «Muzsika», 1963, № 6.*

² *Там же.*

ЧЕРТЫ ОБЛИКА И СТИЛЯ

Мировоззрение.

*Эстетические, исполнительские
и педагогические принципы*

Таланту Сигети в одинаковой мере подвластны и прямые линии классиков, и экспрессивные изгибы романтиков, и терпкости современников.

Э. Изаи

Трудно понять стиль Артиста, не распознав облик Человека, особенно в наше время — в эпоху острых противоречий и столкновений эстетических принципов.

Личность Сигети привлекает прежде всего своей многогранностью, широтой культурного кругозора, большим диапазоном художественных интересов. Его никак нельзя причислить к категории специалистов, знающих «все больше и больше о все меньшем и меньшем». Поистине универсален охват им многих сфер культурной жизни: ценитель литературы, поэзии, театра, живописи, он в своей практической деятельности скрипача-концертанта, педагога, публициста опирается на разностороннее знание жизни и искусства.

Его интерес привлекает и японская гравюра, и живопись Модильяни и Кандинского, и негритянский танцевальный фольклор, и испанские народные песни в стиле flamenco, и турецкая стихотворная лирика, и инструментальные наигрыши туркменов, башкир, индонезийцев...

Убежденный демократ, Сигети постоянно прислушивается и умеет слушать разноречивую толпу, ее говор и интонационный «строй», без понимания которых нельзя постичь национальную специфику музыки. Наблюдая, как умело и ловко выполняют свою тяжелую работу китайские кули (это было в 20-х годах), Сигети однажды записал интересную музыкальную сценку: из возгласов и выкриков работающих возникали зародыши музыкальных интонаций, кули, помогая друг другу, пели, получался своеобразный импровизированный дуэт. Сигети с любовью наблюдает эту картину, бережно записывает в свой блокнот родившуюся на его глазах народную музыку...

Человек большой эрудиции, он общался и дружил со многими крупными деятелями культуры нашего времени, в том числе с великим немецким писателем Томасом Манном¹ — тонким знатоком музыкального искусства, Альбертом Эйнштейном (как известно, тоже большим ценителем музыки и к тому же скрипачом-любителем).

Мировоззрение Сигети пронизано человеколюбием, глубоким и настоящим интернационализмом. Не только на практической деятельности артиста, но и на его высказываниях, статьях, письмах лежит печать благоговейного уважения к культурным ценностям, созданным различными народами земли. (Интернациона-

¹ В недавно вышедшей из печати книге Сигети «*Beethovens Violinwerke*» (Zürich, 1965) имеются ссылки на одно из наиболее «музыкальных» произведений Томаса Манна — «Доктор Фаустус».

лизм Сигети сформировался в значительной степени под воздействием его друга Б. Бартока. См. об этом далее.)

По мнению Сигети, национальная культура любого народа, не теряя своей самобытности, обогащается за счет связей, общения с культурой других народов. Он с восхищением говорит о музыкальных деятелях, поднявшихся до высокого понимания культурных сокровищ «чужих» национальностей: австриец Крейслер, например, открыл англичанам скрипичный концерт англичанина Эльгара, венгр Никиш «разгадал» суть эльгаровских вариаций «Энигма» («Загадка») и «открыл» Европе Шестую симфонию Чайковского; итальянец Тосканини проникновенно истолковал Бетховена, русский Кусевицкий — Равеля, немец Гизекинг — Дебюси... Примеры, приведенные Сигети, можно было бы продолжить, напомнив и о самом Сигети — венгре, так тонко воплотившем в своем искусстве музыку других народов и в том числе русскую — Прокофьева.

Художник глубоко национальный, влюбленный в культуру своего народа, Сигети в то же время непримиримый противник национального эгоизма, малейшего, даже внешне «безобидного» проявления шовинизма. Характерен в этом отношении случай, свидетелем которого он был и оценку которому он дает: Ф. Крейслер репетировал в зале Парижской оперы один из концертов Моцарта. Выдающийся скрипач был в особом ударе, и руководивший оркестром французский дирижер Филипп Гобер в избытке восторга от чарующей игры Крейслера обернулся к сидевшим в зале и воскликнул: «Как

прекрасно он играет! Как... как француз!». Сигети квалифицирует этот «комплимент» Гобера как проявление шовинизма. Крейслер, справедливо считает он, исполняя музыку национального гения Австрии—Моцарта,—подчеркнул ее общечеловеческие достоинства, и высшей, заслуженной им похвалой были бы слова: «Он играет, как Гражданин Мира!».

Резко восстает выдающийся скрипач против сил, противящихся сближению народов, возводящих искусственные барьеры между деятелями культуры разных стран. Показательна глава его воспоминаний с красноречивым заголовком: «Святая Бюрократия повелевает». Сигети с горечью сетует на бездушных чиновников, которые не раз препятствовали ему, посланцу самой Музыки, нести из страны в страну, с одного материка на другой великое искусство Баха и Моцарта, Стравинского и Прокофьева, Дебюсси и Бартока.

Интернационализм Сигети не противоречит его любви к родине, но, наоборот, усиливает ее. Художник-патриот, он хранит в своем сердце образ Венгрии; Сигети не забывает воспитавших его учителей, венгерскую скрипичную школу, давшую так много мастеров с мировым именем. Будучи членом жюри II Международного конкурса скрипачей имени П. И. Чайковского в Москве (1962 год), он заявил после оглашения итогов конкурса: «[...] Я огорчен, не встретив в Москве талантливых молодых венгерских скрипачей. Ведь я родился в Венгрии и поэтому с особым интересом слежу за развитием музыкального искусства этой страны. Я знаю, что там есть немало способных

артистов»¹. В дни III Международного конкурса имени Чайковского (1966 год) он обстоятельно беседовал со своим коллегой, членом жюри, директором Будапештской консерватории композитором Ференцом Сабо (а затем изложил свои соображения и в соответствующем письменном заявлении) о неудовлетворительном, по его мнению, состоянии подготовки молодых скрипачей в названной консерватории².

Сигети — питомец прославленной венгерской скрипичной школы, о чем он с гордостью постоянно вспоминает³. Однако с окончанием учения не завершились, а, наоборот, начались годы кропотливого труда, поисков, открытий. Он не был одинок в своих исканиях, ему помогали друзья по искусству, перед ним было немало примеров, достойных подражания. Молодой артист испытал на себе много влияний и, как это часто бывает, сперва сам не вполне в них разобрался. До 1905 года (год переезда в Берлин) он был знаком лишь с искусством таких скрипачей, как Бурместер, Кубелик, Марто. В Берлине же он узнал величайших мастеров

¹ На конкурсе имени П. И. Чайковского. Говорят председатели, члены жюри, гости конкурса. «Советская музыка», 1962, № 7, стр. 86.

² Сообщено в личной беседе Я. Сигети с автором настоящей работы.

³ Антуан Изаи (сын Эжена Изаи) усматривает связи венгерской и бельгийской скрипичных школ, поскольку один из видных венгерских скрипачей-педагогов — Е. Хубай — был учеником и последователем Вьетана (см.: А. Ysaye. Eugène Ysaye, sa vie, son oeuvre, son influence [...]. Bruxelles, Paris, [1947], p. 459). Подробнее об Изаи и его влиянии см.: Л. Гинзбург. Эжен Изаи, М., Музгиз, 1959.

смычка — Изаи и Крейсlera. Они оказали на юного музыканта заметное влияние, хотя он тогда не отдавал себе в этом отчета. Сильное впечатление произвел на него и молодой Эльман — один из лучших представителей ауэровской школы. Позже на Сигети оказали воздействие корифеи смычкового искусства нашего века: Казальс, Тибо, Энеску, Губерман (Хейфец тогда еще не был знаком музыкальному миру). Именно Казальс, Энеску, Изаи — эти великие музыканты, ставившие во главу угла художественную выразительность исполнения, представители искусства прогрессивного, искусства, которому принадлежит будущее, стали подлинными учителями Сигети.

Подводя итоги испытанным им влияниям на раннем этапе творческого пути, Сигети отмечает три национальные скрипичные школы, последователем которых он себя считает, — бельгийскую (Изаи), австрийскую (Крейслер) и русскую (Эльман). Особо следует отметить влияние Изаи — этого крупного скрипача и композитора, роль которого в развитии современной музыкальной культуры вообще недостаточно еще изучена. В 20-е годы Сигети посещал виллу «La Chanterelle» — любимое место работы и отдыха Изаи. Между двумя артистами установились тесные, дружеские связи. Антуан Изаи в своих воспоминаниях об отце (см. упомянутую книгу А. Изаи) называет Сигети в числе крупнейших последователей Эжена Изаи. Сигети, думается, унаследовал у выдающегося бельгийского скрипача беззаветную любовь к неувядаемым творениям классиков, которая отнюдь не препятствует, а, наоборот, стимули-

рует горячий интерес к новым явлениям музыкальной культуры. При этом Сигети (особенно в зрелом периоде творчества), как и предшественник его — Изай, постоянно стремился не к музейной реставрации произведения прошлых веков, а к живому их «освоению».

Другая личность, оставившая глубокий след в развитии современного скрипичного искусства и повлиявшая на формирование стиля самого Сигети, по его выражению, «звезда первой величины, стоящая в центре созвездия музыкальной Америки» — Я. Хейфец. Как отмечает Сигети, первое знакомство с искусством этого блестящего питомца петербургской скрипичной школы — исполнение им незадолго до первой мировой войны соль-минорного концерта М. Бруха — оставило в его сознании неизгладимое впечатление. Сигети привлекали главным образом монументальность, «олимпийское» величие, «классичность» исполнительского стиля Хейфеца.

В числе «выдающихся скрипачей нашего времени» (слова Сигети) артист постоянно вспоминает Давида Ойстраха; он высоко ценит также дарование Иегуди Менухина, Исаака Стерна.

Кроме того (и это весьма характерно для облика Сигети), художественный стиль его формировался, как это уже указывалось, не только под воздействием одних только скрипачей. «Какие миры открыл передо мною Бузони!» — восклицает он (стр. 88). Выдающийся итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог, один из современных «апостолов» Баха, натолкнул юного скрипача на мысль о необходи-

мости изучения смежных искусств и, в частности, готической архитектуры, имеющей так много общего с «архитектурой» баховской музыки. Первая встреча с этим, по определению Сигети, «врожденным педагогом» относится к 1906 году. Тогда же Бузони написал молодому скрипачу слова, ставшие путеводными в его жизни: «Я желаю, чтобы твое искусство тебя радовало — тогда оно доставит радость и другим...» (стр. 88).

Многое в исполнительской эстетике Сигети идет от одного из кумиров его юности — Бузони: стремление к творческому, свободному прочтению произведений классической музыки, умение прочитать не только нотный текст, но и «подтекст», разгадать авторский замысел до конца, воплотив музыку, какой она слышалась композитору.

Путь Сигети к «большой музыке» шел через изучение далеко не одной лишь скрипичной литературы: он систематически, глубоко вникает в старые и новые произведения симфонической, оперной, камерной (и особенно квартетной) литературы. Характерен круг разбираемых им музыкальных произведений в его исследовательском труде, скромно названном «Записная книжка скрипача» (в русском переводе «Заметки скрипача»); здесь анализируются не только сольно-скрипичные сочинения, но и множество камерных, симфонических, таких, как сонаты для скрипки и фортепиано Моцарта, Бетховена, Шумана, Брамса, Дебюсси, Равеля, Бартока, Прокофьева, Блоха, Копленда, трио Бетховена, Равеля, квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Дебюсси, квин-

тет «Форель» Шуберта, оркестровые произведения И. С. Баха (Бранденбургские концерты), Моцарта (увертюра к опере «Дон Жуан»), Бетховена (увертюра «Леонора» № 3) и многие другие.

Как уже справедливо отмечалось в советской музыковедческой литературе, игра Сигети «[...] не пленяла блеском красок и чувственным очарованием звука, как у Тибо, не поражала фантастической виртуозной техникой, как у Хейфеца. Но в своем исполнении Сигети раскрывал богатство мира художественных переживаний, покоряя одухотворенностью передачи»¹. Вспоминая о сильном впечатлении, которое на него произвело своеобразное мастерство Сигети, Д. Ф. Ойстрах отмечает: «... Этот скрипач далеко не обладал легкостью, отличавшей игру Полякина и Мильштейна. Он явно преодолевал трудности. Но слушателей покоряла сильная художественная воля артиста, своеобразие творческой манеры, оригинальность подхода к исполняемому произведению. При всей обаятельности его стиля, это был не тот артист, которому следовало бы подражать: слишком индивидуален был его почерк, своеобразна его исполнительская манера»².

Еще в юные годы Сигети восстал против самодовлеющего виртуозничанья. В годы учения в Будапеште в музыкальных классах царил настоящий культ инструментальной техники при полном, подчас, игнорировании художественных

¹ «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 79.

² Цит. по книге И. Ямпольского «Давид Ойстрах». М., «Музыка», 1964, стр. 30.

задач музыкального искусства. Учащиеся-скрипачи конкурировали между собой в достижении безупречного «летучего» стаккато, пассажной техники, ловкости в исполнении простых и двойных флажолетов. Наряду с этим бытовало и повальное увлечение «вундеркиндами», которое Сигети впоследствии считал не менее вредным (в то время наиболее модными «чудо-детьми» были скрипачи Ф. Вечей — ученик Хубая и Я. Кубелик — ученик Шевчика)¹.

Другое заблуждение — слепое преклонение перед «красивым тоном». В главе своей книги мемуаров «Тон... с ним или без него?» Сигети ополчается против чрезмерного увлечения «красивостью звука», в ущерб красоте подлинно прекрасного, одухотворенного звучания. Вспоминая определение немецкого пианиста Артура Шнабеля «звук — не что иное, как проводник музыкальной материи», он приводит множество убедительных примеров того, как «красивый звук», не поставленный на службу большой художественной цели, сам по себе бесплоден. Здесь же он напоминает о критике известного немецкого педагога К. Флеша в адрес иных скрипачей, злоупотребляющих непрерывным и назойливым вибрато...

Музыкальное исполнительство — творческий процесс. Это положение пронизывает все высказывания Сигети, подтверждается его практической деятельностью. Он ратует за точное,

¹ Сигети подчеркивает непричастность к упомянутым течениям самого Хубая, в классе которого он обучался, — настоящего большого музыканта, верного ученика и продолжателя принципов великого Иоахима.

но вовсе не раболопное следование за авторским текстом. «Не только озвучивать нотный текст, но осознавать и дослушивать озвученное», — так говорит Сигети, вспоминая школу А. Шнабеля¹. Подчас указание композитора, малоприметная ремарка — это не только ключ к пониманию образного содержания музыки, но и стимул для художественного воображения исполнителя. Таковы, по мнению Сигети, прокофьевские ремарки *sognando* («мечтательно, как бы во сне») в Первом скрипичном концерте и *freddo* («холодно») в Первой сонате для скрипки и фортепиано.

Сигети — за новаторство, за смелые поиски в исполнительском искусстве. Распространенный среди молодых музыкантов порок — отсутствие индивидуального «почерка», нивелировка. Нужны, как он пишет, «смелость и риск». Он сочувственно вспоминает слова английского дирижера Томаса Бичема: «Мы столкнулись с парадоксальным положением — при очень большом количестве музыкантов с законченной техникой у нас еще никогда не было так много скучных исполнителей» (стр. 102). Он приводит также и слова Флеша по этому поводу: «В отношении техники и красоты звука мы стоим на значительно более высоком уровне, нежели 50 лет назад... Но у нас меньше, чем тогда, выдающихся музыкальных личностей» (стр. 103).

Музыкант-исполнитель обязан изучать различные стили исполнения, но это вовсе не для того, чтобы без разбора брать все, пусть даже

¹ См.: «Советская музыка», 1962, № 8, стр. 79.

самое лучшее, «на свое вооружение». Все освоив, остаться самим собой — вот высшее назначение исполнителя-художника.

Необходимы постоянные искания, неутомимый самоконтроль¹. В этом отношении, считает Сигети, огромное значение имеет музыкальная механическая запись. Пробные записи он образно называет «историями болезни». Некоторые артисты, как он вспоминает, слушая сделанные какое-то время назад записи своего исполнения, в неистовом порыве самокритического чувства пытались уничтожить пластинки, запечатлевшие их игру...

Впрочем, при всем ее подлинно революционизирующем значении, механическая запись имеет и свою «оборотную сторону»: обилие записей исполнения выдающихся артистов нет-нет да и обернется иной раз искусом для неоперившегося музыканта. Поиску своего решения он рискует предпочесть дорожку, уже проторенную другими. О таких молодых исполнителях Сигети (ссылаясь при этом на аналогичную точку зрения Д. Ф. Ойстраха) образно говорит, что они пользуются пластинками как «костылями»...².

И еще: в стремлении «украсить», повысить яркость музыкального исполнения некоторые техники музыкальной звукозаписи приходят к искажению естественного звучания инструмен-

¹ Эта мысль перекликается с требованием Д. Ф. Ойстраха к его ученикам — неукоснительно «слушать себя как бы со стороны». (Из личных наблюдений автора этих строк.)

² См.: «Beethovens Violinwerke», S. 107.

тов, и в частности скрипки, звук которой получается в таких случаях «пышным и буйным» (стр. 101). Явным искажением Сигети считает и чрезмерное усиление при звукозаписи звучания сольной партии. Микрофон, по его мнению, к тому же принес и другой вред — он во многом повинен в распространении сентиментальных песенок — «шлягеров», — портящих вкус множества любителей музыки.

*

Сигети должен быть признан новатором в области построения концертной программы. Он совершил подлинную реформу, составляя программы своих концертов лишь из произведений подлинно глубоких, высокосодержательных, не делая никаких «поблажек» и реверансов известной части публики — любителям «легких» впечатлений. Сигети располагает часто произведения по контрастному принципу, противопоставляя различные музыкальные стили. «Хронологическая последовательность не играет больше роли», — пишет он (стр. 229) и приводит в качестве примера *Clavierabend* одного пианиста, начавшийся шестью этюдами Дебюсси и закончившийся Чаконой Баха — Бузони. В центре внимания должны находиться исполняемые произведения, не мастерство артиста¹. Необходимо бороться

¹ Замечательный французский композитор Артур Онеггер придерживается того же мнения. Характеризуя кризисное состояние концертной жизни западных стран, он с горечью пишет: «Музыку как таковую не

с «эгоцентризмом» (выражение Сигети) исполнителя-солиста, осуждать тех молодых (и не только молодых) музыкантов, которые, играя в сопровождении оркестра, заботятся лишь о самих себе, а не о воплощении произведения в его целостности.

Сигети смело включает в программу своих концертов ансамблевые произведения: сонатные дуэты, трио, квартеты и т. д. (к сожалению такая практика у нас еще не внедрена).

Противник рутины, он высмеивает устаревшую традицию исполнения после крупных капитальных произведений — «бисовых» номеров, пьес порою сомнительного художественного достоинства — с целью вызвать побольше аплодисментов «широкой публики», а точнее обывателей от музыки, которых он иронически называет «элитой». Уже на раннем этапе своей концертно-исполнительской жизни Сигети стал последовательно бороться за утверждение на эстраде произведений, имеющих подлинную художественную ценность. И борьба эта была подчас очень трудной. С горечью вспоминает он о стычках с антрепренерами и «менеджерами». «Послушайте меня, господин Сигети, — сказал ему однажды один из этих дельцов от музыки, — и поверьте — я знаю, что говорю: ваша «Крюцерова» соната наводит на публику невероятную скуку» (стр. 228). Другой

слушают: приходят только на выступления знаменитых дирижеров либо прославленных пианистов. Это, как известно, имеет уже больше отношения к спорту, чем к искусству». (А. Онеггер. Я — композитор. Л., Музгиз, 1963, стр. 16.).

утверждал, что «Зефиром» Хубая — музыкальной безделушкой, иногда фигурировавшей в программе Сигети, он сумеет завоевать успех публики. Но Сигети не стремился к подобному непрочному успеху у любителей «эффектных» кунштюков. «Успех, — говаривал он, — это опиум для артиста» (стр. 176), — имея в виду такой мнимый, преходящий успех. Он неукоснительно проводил свою «линию», помещая в программу лишь произведения, представляющие, по его убеждению, подлинный художественный интерес.

С горькой усмешкой вспоминает он о пьесах-«шлягерах», которые были в моде у скрипачей-виртуозов времен его юности и которым он отдал кратковременную дань. Среди этих пьес (он называет их «поношенными», а в другом месте — «музыкой, подслащенной сахарином») — «Соловей» Сарасате, сочинение, полное «наивно-подражательных флажолетных пассажей» (стр. 84), кое-что из наследия Хубая, Венявского.

Минула пора некогда бывших в моде произведений эпигонов Паганини, не понявших подлинно новаторских устремлений великого итальянца, глубоко народного существа его искусства и заимствовавших лишь внешнюю «оболочку» паганиниевских *tours de force*. Например, некогда весьма распространенный концерт Г. Эрнста Сигети считает произведением устаревшим, написанным «в виртуозном стиле середины прошлого века, перегруженным роскошными «вундеркинд-пассажами»... (стр. 92). Он же вспоминает замечание, оброненное Шнабелем после исполнения К. Флешем этого

концерта: «Непостижимо, чтобы Флеш, этот большой мастер, в его возрасте, с его брюшком, мучился над такой вещью...» (стр. 92).

Что касается произведений самого Паганини, то Сигети играл их сравнительно редко (особенно в зрелом возрасте). Впрочем, нет оснований говорить о том, что они ему не удавались: в его программах мы встречаем 2-й, 6-й, 9-й и 24-й каприччи Паганини (они же записаны в его исполнении на пластинки).

В начале века, когда Сигети делал первые шаги в области концертно-исполнительской деятельности, репертуар его не отличался от общепринятого: концерты Венявского, Эрнста, Мендельсона, Виотти, Вьетана — № 4, Гольдмарка, Чакона и ми-мажорная прелюдия Баха, «Пляска ведьм» Паганини, «Трели дьявола» Тартини, Испанские танцы Сарасате, «Рондо каприччиозо» Сен-Санса, много «выигрышных» пьес Хубая, Сарасате... К тому времени ему были почти не известны концерты Баха, Брамса, сонаты Генделя, Моцарта, Бетховена... Что касается другой литературы — квартетов, фортепианных концертов, фортепианных сонат Бетховена, то они были для юного концертанта, как он не без смущения признается, — *terra incognita*...

Впоследствии, вместе с другими передовыми музыкантами своего времени и под их воздействием, Сигети стал «очищать» концертный репертуар от всего наносного, случайного и насыщать его подлинными шедеврами музыкального искусства. Первый этап этой значительной реформы был связан с обращением к классической

музыке XVIII века и, в частности к великому Баху¹.

Одним из первых, указавших молодому Сигети на необходимость чаще играть произведения композиторов XVIII века, кроме уже упомянутого Бузони, был Венсан д'Энди (он, в частности, обратил внимание скрипача на великолепные сонаты для скрипки и баса Ж.-М. Леклера). Знакомство с д'Энди, его как бы невзначай оброненное замечание по поводу недостатков репертуара тогдашних скрипачей-концертантов произвели на Сигети незабываемое впечатление. Как-то он сыграл выдающемуся французскому композитору концерт Гольдмарка (д'Энди аккомпанировал ему на рояле). Несколькими скупыми замечаниями д'Энди подверг критике концерт Гольдмарка и порекомендовал юному скрипачу быть более взыскательным к подбору своего репертуара.

¹ Преимущественное обращение к Баху, к его сольным сонатам, партитам, сюитам, характерно для периода художественной зрелости многих артистов прошлого и настоящего — Иоахима, Лауба, Казальса, Изаи, Энеску. Эти музыканты (мы называли лишь самых крупных представителей смычкового искусства) заложили «фундамент» прекрасных традиций исполнения музыки Баха и других композиторов XVIII века. Позднее (особенно после второй мировой войны) эти традиции получили дальнейшее развитие и вылились в новое течение, выразившееся в повышенном интересе к музыке прошлых веков, в создании новых произведений, обогащающих стиль камерной музыки, в возрождении камерных оркестров, реставрации и обновлении старинного инструментария (и, разумеется, новой трактовке этих старых средств). Это любопытнейшее движение нашего времени, охватившее все культурные страны, достойно специального анализа.

В программах Сигети появляются, а затем и занимают все более видное место сонаты Корелли, Тартини, Моцарта¹. Однако приоритет принадлежит Баху.

Бах в исполнении Сигети — это целая страница в истории интерпретации музыки великого композитора, страница яркая и самобытная. Главная особенность трактовки Баха Сигети заключается в постоянном стремлении раскрыть в этой бессмертной музыке черты, понятные, любимые современной музыкальной аудиторией. Следуя принципам других крупных интерпретаторов Баха в XX веке (главным образом Казальса), претворяя и по-своему развивая эти принципы, Сигети стал противником «пуристов» и «объективистов», занимающихся скорее музейной реставрацией баховской музыки, нежели воплощением ее в живом звучании. Известен спор, который некогда возник между двумя крупнейшими музыкантами нашего века — Казальсом и Энеску. Последний оспаривал правомерность применения современных исполнительских средств в интерпретации музыки Баха на том основании, что они во времена великого кантора не существовали. Казальс горячо возражал против такой точки зрения. Он считал, что нет ничего противопоказанного в использовании всего богатого «арсенала» технических приемов, которыми владеют современные музыканты-

¹ Сигети доводилось впервые играть не только новые, но и забытые или неизвестные сочинения классиков. Так было с Третьей скрипичной сонатой Шумана, обнаруженной лишь в 1956 году и в США впервые исполненной Сигети.

исполнители, когда они стремятся более глубоко и совершенно претворить гениальные образы баховской музыки.

Сигети издавна разделяет в этом отношении точку зрения Казальса. Несколько лет назад выдающемуся скрипачу удалось совместно с И. Далем восстановить одно из сохранившихся лишь частично сочинений И. С. Баха — Концерт ре минор для скрипки и клавира. В предисловии к изданию этого Концерта Сигети пишет: «Я рассматривал вопросы штрихов и аппликатуры с современной точки зрения, которая едва ли полностью соответствует требованиям, некогда предъявленным Бахом к инструменту и к исполнителям»¹.

Разумеется, стремление «осовременить» музыке Баха сочетается у Сигети с неустанной заботой о верной передаче авторского замысла и, в частности, о соблюдении столь трудного (а подчас и невыполнимого на скрипке) баховского многоголосия. После исполнения им по лондонскому радио (26 марта 1936 года) ля-минорной сонаты Баха для скрипки соло Сигети получил от К. Флеша следующее письмо: «Дорогой Сигети! Я сегодня впервые услышал правильно фразированное исполнение 3-й части ля-минорной сонаты Баха. При этом гармонические ноты в басу, когда прекращалось звучание мелодической линии, были играны *piano*. Это было первоклассно. От души поздравляю. Ваш Флеш».

¹ Предисловие к изданию: J. S. Bach. Violin Concerto in D minor (Dahl — Szigeti). Boosey and Hawkes. London, (1961).

О высоком уровне сигетиевской трактовки Баха убедительно говорит и тот факт, что под впечатлением его исполнения (в 1923 году) шести сольных Сонат и Партит Эжен Изаи создал свои шесть сонат для скрипки соло. Уместно напомнить и о Б. Бартоке, писавшем, что у него исполнение Сигети произведений Баха вызывает «самые радостные чувства».

Музыка Баха не утратила своего доминирующего значения в творческой жизни Сигети и в последние годы, когда его деятельность скрипача-концертанта все больше уступает место работе педагога, ученого, методиста. Осенью 1963 года, во время пребывания в Венгрии, маэстро провел с молодыми музыкантами Будапешта и гостями венгерской столицы семинар по вопросам исполнения музыки бессмертного кантора.



На страницах теоретических и исследовательских трудов самого Сигети вырастает внушительная фигура музыканта, педагога, мыслителя. Широта взглядов, историческая перспектива, огромная эрудиция, глубокое знание специфики смежных искусств позволяют автору этих работ ставить и по-своему решать многие проблемы музыкально-исполнительского искусства, делать обобщения, имеющие большую теоретическую и практическую ценность.

Анализируя, в частности, бетховенские скрипичные произведения (в книге «Beethovens Violinwerke»), Сигети убедительно показывает, как много истинно нового для современного

музыканта содержат эти, казалось бы, так хорошо известные и изученные сонаты, романсы, Концерт.

В связи с этим следует сказать и о Сигети-текстологе. Не только в своей практической деятельности скрипача-солиста и педагога, но и во многих теоретических трудах он выступает за беспрекословную верность авторскому тексту (точнее говоря — авторскому замыслу, выраженному в тексте!), скрупулезно сверяя различные современные издания с «уртекстом» и обнаруживая при этом множество ставших уже «традиционными» неточностей, исправление которых он считает необходимым.

Столь же категорически осуждает он и искажения текста, допускаемые иными исполнителями в стремлении сделать тот или иной оборот более «удобным» для игры.

Помимо соответствующих текстологических соображений, заключенных в его более крупных работах, Сигети написал по этому поводу отдельную статью с перечнем множества ошибок и разночтений в классической и современной скрипичной литературе¹. Во многих случаях он убедительно вскрывает причины допускаемых ошибок — они зачастую коренятся в инертности некоторых исполнителей: специфические особенности мелодики, гармонии, голосоведения и т. д., выходящий за рамки обыденного оборот они подчас склонны «исправлять», нивелируя его и низводя до уровня «привычности», точ-

¹ J. Szigeti. *Druck — und Lesefehler in der Violin — Literatur*. «Neue Zeitschrift für Musik», 1966, № 4.

нее — банальности. Подобные «коррективы», к сожалению, очень быстро распространяются, незаслуженно обретая права гражданства.

В том, что Сигети верен именно авторской мысли, «духу» и отнюдь не только «букве» нотного текста, убеждает нас тот факт, что он сам порой идет на известные изменения текста (главным образом удвоения, реже — перенос на октаву вверх или вниз) в тех случаях, когда такие изменения подчеркивают основной «звук-образ» произведения или отдельного его эпизода. Пример — Скерцо Первого скрипичного концерта Прокофьева, о котором речь будет далее. Другой пример: в I части Концерта Бетховена Сигети обычно переносит одно предложение (второе в соль-минорном эпизоде в разработке) на октаву вверх, стремясь, по-видимому, придать этому месту характер более возвышенный, светлый, как бы устремленный в «неведомые дали»...

В этом отношении, как уже упоминалось, позиции Сигети и Бузони расходятся. Великий итальянский пианист допускал нередко крайние вольности (порой даже весьма существенные изменения самого нотного текста!) при интерпретации классиков, расценивая исполнительский акт как своеобразную «исполнительскую транскрипцию»¹. И хотя Бузони шел на это во имя большой художественной цели и осуществлял свои замыслы (как свидетельствуют его современники) в высшей степени убедительно,

¹ Подробнее об исполнительской концепции выдающегося пианиста см.: Г. Коган. *Феруччо Бузони*. М., «Музыка», 1964.

согласиться безоговорочно с подобной концепцией трудно.

Играть «себя» или «автора»? Эту извечную дилемму теоретиков и практиков музыкально-исполнительского искусства Сигети склонен разрешить так: играть нужно автора, находя в его музыке черты, близкие тебе, твоей художественной личности, твоим художественным и этическим идеалам. При этом он вспоминает высказывания одного критика об исполнении Б. Бартоком (в ансамбле с Сигети) «Крейцеровой» сонаты Бетховена: «Барток играет так, словно он сам сочинил эту сонату».

Инертность — враг прогресса, новаторства. Она принимает самые разнообразные формы, в том числе, как отмечает Сигети, и в пассивном следовании ныне устарелым традициям. Так, нередко, говорит он¹, скрипачи впадают в следующий анахронизм: они применяют старые, рожденные в прошлом, при иных обстоятельствах, исполнительские средства, играя новую музыку, которая требует соответственно новых приемов, новой формы воплощения. К примеру, Дебюсси в своих скрипичных произведениях часто указывает на соединение звуков путем *glissando*. Но *glissando* у Дебюсси — прием специфический, связанный со всем комплексом импрессионистской «колористики». Он ничего, ничего общего не имеет с *glissando*, облюбованным представителями салонно-виртуознического стиля и применяемым ими в качестве

¹ Отсутствие ссылки на источник в данном и подобных случаях означает, что соответствующее высказывание записано при личной беседе.

«приправы» к популярным некогда «Morceaux de salon». Нижеследующий отрывок из сонаты Дебюсси для скрипки и фортепиано хорошо иллюстрирует сказанное:



(Вверху дана аппликатура, перекочевавшая в наш век из модных полстолетия назад салонных пьес; внизу — предложенная Сигети аппликатура.)

*

Педагогические принципы, метод, система занятий Сигети... Они чужды, глубоко враждебны догматизму, схоластике, в них нет ни одного заостенелого, «безоговорочного» правила или канона. «Можно, не боясь преувеличений, сказать, что имеется столько же скрипичных школ, сколько и скрипачей», — пишет он в предисловии к своим «Заметкам скрипача», подчеркивая индивидуальный характер художественно-исполнительских систем и методов. Взывая одновременно и к сознанию, и к художественному воображению читателя, желая пробудить его творческую мысль, призвать его к «сотворчеству», Сигети пишет в том же предисловии, что в каждом читателе своей книги он надеется найти сотрудника.

В юные годы Сигети узнал о существовании различных систем, авторы которых уверяли, что «открыли» секреты исполнительского ис-

кусства. Много было подобных «открывателей» — от фантастов и мечтателей до обыкновенных шарлатанов. Одни утверждали, что секрет Паганини заключается в особом способе держания скрипки, другие изобретали специальные аппараты, долженствующие облегчить и укоротить тернистый путь к вершинам технического мастерства. Сигети никогда не принадлежал к числу наивных приспешников подобных «систем». На своем опыте он убедился, что единственный путь, ведущий к совершенству, это многолетний самоотверженный труд.

Впрочем, не всегда большое количество времени, потраченное на упражнения, приносит желаемые результаты. «Я заметил, — сказал Сигети американскому педагогу С. Эпплбауму, — что два часа упражнений — достаточны. Но этим двум часам должна предшествовать большая работа мозга...»¹ Иногда, говорил он в этой же беседе, целесообразно использовать в педагогической практике отрывки из художественных произведений вместо «сухих» упражнений — гамм, арпеджий и т. д. В качестве примеров он приводит отрывки из первой части Скрипичного концерта Брамса, Прелюдии и Аллегро в стиле Пуньяни Крейсlera и т. п.²

До поступления в класс Хубая Сигети, как

¹ Samuel Applebaum. *An evening with Joseph Szigeti. «The Glissando» (USA), 1942, May.*

² Такого же мнения придерживаются и некоторые советские педагоги: профессора А. И. Ямпольский и Я. И. Рабинович выпустили серию сборников фрагментов из скрипичной литературы, предназначенных для развития различных технических навыков игры на скрипке.

уже упоминалось, обучался в частной школе некоего Шелера. С горечью и сарказмом вспоминает Сигети о «принципах», на которых основывалось обучение в «Институте господина Шелера». Скрипичная постанова, в частности положение правой руки, определялась, как пишет он, незыблемым каноном — «книгу под руку...» Речь идет о порочном методе, по которому для правого плеча скрипача должно было навсегда закрепиться неестественно низкое положение даже при игре на струнах более «высоких» по своей плоскости — *ля, ре, соль*¹.

Впоследствии Сигети в своей исполнительской и педагогической практике убеждается в необходимости придать правой руке естественное и свободное положение, меняющееся в зависимости от конкретной задачи, которую предстоит решить при помощи смычка.

Творческий характер сигетиевской системы становится еще более явным при знакомстве с его исполнительскими принципами. О них можно судить, изучая непосредственные высказывания самого маэстро на страницах его методических трудов, анализируя его обработки, переложения и редакции². Особо значительна

¹ Низкое положение правого плеча — догма скрипичной педагогики, зародившаяся еще в конце XVIII века; ее пережитки дают о себе знать вплоть до наших дней. Сигети справедливо сравнивает канон «книгу под руку» с аналогичным «лозунгом» устаревшей фортепианной педагогики — «монету на запястье».

² Некоторые соображения, касающиеся исполнительских и иных принципов, содержатся в письмах И. Сигети, адресованных автору настоящей работы, и цитируются (без ссылки на источник) с его любезного разрешения.

в этом отношении уже упомянутая книга «Заметки скрипача», представляющая собой фундаментальный труд — плод долголетней практики выдающегося артиста. В нем трактуются самые разнообразные вопросы скрипичного искусства. Книга содержит множество (свыше 200) нотных примеров из мировой скрипичной литературы с методическими комментариями автора.

Добросовестно освоенные в школе «правила» далеко не всегда могут быть успешно применены на практике, «в жизни», при решении тех или иных конкретных исполнительских задач — таков вывод, к которому неизменно приходит Сигети. Он приводит, среди прочих, такой простой, но убедительный пример: упражняясь в игре арпеджио, мы усердно добиваемся точности их исполнения на всем протяжении одной струны (очевидно, Сигети намекает на соответствующие упражнения, рекомендуемые Флешем в его «Искусстве игры на скрипке»). Однако в Adagio соль-мажорного скрипичного концерта Моцарта мы от этого приобретенного с таким трудом навыка отказываемся и играем очаровательную тему (представляющую собой не что иное, как ре-мажорное трезвучие!) не на струне ми, а в 5-й позиции, на двух струнах — ми и ля. Ведь так она лучше звучит... Иными словами, выбор исполнительских средств, в том числе и аппликатуры, должен обуславливаться исключительно специфическими, неповторимыми особенностями данного произведения, эпизода, отрывка. При этом Сигети всегда готов принести в жертву так называемое «удобство» исполнения, привычки, традиции...

Он высказывает ценные соображения относи-

тельно исполнения финала Восьмой скрипичной сонаты Бетховена, которую играл с ним неоднократно Бела Барток. Выдающийся композитор натолкнул своего партнера на мысль о необходимости подчеркнуть бесспорно народный характер финала бетховенской сонаты. Все средства, в том числе штрихи, аппликатура, должны быть подчинены этому замыслу. Скрипачи, вносящие изменения в штриховку *Allegro vivace* (они показаны внизу приведенного примера) якобы по соображениям большего «удобства» исполнения, искажают смысл музыки Бетховена:



По мнению Сигети, штрихи, помеченные сверху приведенного примера, принадлежат, по всей вероятности, самому Бетховену; они призваны благодаря попеременному исполнению темы то вверх, то вниз смычком, сопоставлению *legato* и *non legato*, выявить народный «сельский» характер музыки. То же относится и к форшлагу,



который Сигети резонно советует играть на двух струнах (почти одновременно, как гармонически звучащую малую секунду), и к арпеджированным нотам,



исполняемым им на трех струнах. Все это опять-таки близко к манере игры народных скрипачей и поэтому в данном случае правомерно и художественно оправдано¹.

То же и во Второй рапсодии Бартока: Сигети считает необходимым подчеркнуть ее сугубо национальный характер, используя, в частности, приемы, пришедшие в «классическое» исполнительство от практики народных музыкантов — венгров и цыган. Например, во второй части рапсодии эпизод, исполняющийся сплошными пиццикатти, должен, по мысли Сигети, напомнить звучание трансильванских цимбал, которыми так виртуозно владеют народные музыканты.

Аппликатура имеет, как известно, в скрипичном искусстве первостепенное, пожалуй большее, чем в игре на других инструментах,

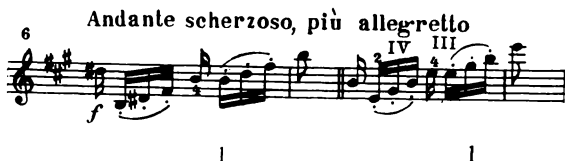
¹ О народном характере финала Восьмой скрипичной сонаты Бетховена и соответствующей этому характеру аппликатуры доводилось писать и автору настоящей работы. См.: Я. Сорокер. Скрипичные сонаты Бетховена. М., Музгиз, 1963.

значение. Подчас приходится поступиться «удобством» аппликатуры в целях более яркого показа какой-то характерной особенности музыкального образа. Пример тому — упомянутый финал соль-мажорной бетховенской сонаты. Иной раз скрипачам необходимо, подобно тому, как это делают пианисты, играть одну повторяющуюся ноту разными пальцами. В финале Пятнадцатой скрипичной сонаты Моцарта (К. № 454) такая, казалось бы, необычная аппликатура оправдана стремлением выявить одну особенность следующего мелодического рисунка (вверху — аппликатура Флеша, внизу — Сигети):



Тема как бы состоит из трех мотивов-звеньев; такое скрытое трехголосие становится явным благодаря исполнению его на трех разных струнах — *ля*, *ре* и *соль*.

Аналогичный случай — II часть Четвертой скрипичной сонаты Бетховена:



(штрихи и аппликатура Сигети).

Многое в аппликатурных принципах Сигети перекликается с положениями советской скрипичной школы и, в том числе, с принципами Д. Ф. Ойстраха. Речь идет, в частности, о «зонах» скрипичных позиций. Исследователи системы Сигети (один из них — американский педагог и скрипач Нормэн Паулю) называют этот принцип «позицией открытой (т. е. расширенной.— Я. С.) руки». Сторонники «зонной» природы скрипичных позиций считают, что находящейся в любой позиции левой руке играющего скрипача на самом деле подвластны еще и две соседние — ближайšie снизу и сверху — позиции¹. Сигети часто прибегает к «зонам», например в восстановленном и отредактированном им ре-минорном Концерте И. С. Баха:



Согласно сигетиевскому принципу «открытой руки» можно играть чистые квинты (на одной струне, мелодические) 1-м и 4-м пальцами, кварты — 1-м и 3-м, терции — 1-м и 2-м (разумеется, использовать такую необычную аппликатуру целесообразно в сравнительно более высоких позициях).

¹ Интересные примеры использования позиционных «зон» содержатся в отредактированных Д. Ф. Ойстрахом произведениях. См., например, скрипичные концерты Сен-Санса, Ракова, Кабалевского и другие.

Другой прием Сигети, который Н. Паулю называет «аппликатурой роскоши», чреват риском, и прибегать к нему следует с большой осторожностью. Сущность этого приема заключается в нарочитом усложнении (подчас даже самой фактуры), в удвоениях, использовании непривычно высоких позиций и т. д. с единственной целью — еще больше выявить, подчеркнуть (иногда даже преувеличить!) специфику, образный смысл исполняемой музыки. Пример — Первый скрипичный концерт Прокофьева. В первой части (4-й такт цифры 13):



Сигети предлагает удвоить в октаву ноту *ре* и, таким образом, усилить яркость звучания этого эпизода. То же и во второй части Концерта (3-й и 4-й такты цифры 28), где Сигети удваивает ноты *ля—си-бемоль* и *си-бемоль—си-бекар*, подчеркивая к тому же скрытую полифонию этого эпизода:



Другой пример — начало разработки первой части Восьмой скрипичной сонаты Бетховена:

в целях более яркого противопоставления акцентированных (обозначенных *sf*) и неакцентированных трелей, Сигети предлагает играть первые на струне соль, хотя такую аппликатуру нельзя признать самой удобной:



Как справедливо считает маэстро, каждое музыкальное произведение — это, с точки зрения исполнительского искусства, самостоятельная задача, решаемая всякий раз заново; при этом исполнитель основывается и в то же время отрекается от всей суммы накопленных ранее знаний и навыков. В этом единстве противоположностей усматривает выдающийся скрипач ключ к разрешению множества сложных музыкально-исполнительских задач.

•

В дополнение к сказанному о Сигети-педагоге хочется упомянуть об одной из его учениц — Масуко Усиода, удостоенной второй премии на III Международном конкурсе скрипачей имени П. И. Чайковского (Москва, июнь 1966 года; в 1963 году она заняла VI место на Международном конкурсе имени королевы Елизаветы в

Брюсселе). М. Усиода готовилась к московскому конкурсу — одному из труднейших состязаний молодых музыкантов — под руководством Сигети, ранее же в течение нескольких лет она обучалась в Ленинградской консерватории у профессора М. И. Ваймана. Называя юную скрипачку «находкой конкурса», Д. Ф. Ойстрах писал, что «ее необыкновенное дарование и экспрессивность буквально приковывали внимание зала»¹.

Не будет ошибкой назвать Масуко Усиоду достойной воспитанницей Сигети, артисткой, воспринявшей художественные заветы выдающегося музыканта и по-своему, творчески претворившей их. Влияние Сигети сказалось, думается нам, особенно заметно в интерпретации талантливой девушки² Первой рапсодии и Второго концерта Бартока — произведений, которые, как известно, были приняты Сигети «из первых рук» — от самого великого композитора. Здесь «сигетиевские» черты своеобразно сплелись с чертами национального характера Усиоды — порой игра ее заставляла вспомнить филигранное искусство живописцев, которым славится родина юной японки...

В дни московского конкурса Сигети рассказывал о своеобразной системе занятий его с Усиодой. Когда шла интенсивная работа над конкурсной программой, она поселилась неподалеку от дома своего «шефа» (в Швейцарии) и многие часы проводила здесь не только играя.

¹ «Правда» от 20 июня 1966 года.

² Здесь идет речь о выступлениях М. Усиоды на III Международном конкурсе имени Чайковского.

но и знакомясь с богатой библиотекой и фоно-
текой маэстро. Исполнение ею программы то и
дело прерывалось скрупулезным анализом, не-
редко перераставшим в оживленную дискуссию,
активное участие в которой принимали обе сто-
роны... «В педагогике не следует ни прину-
ждать, ни убеждать, а лишь будить инициативу,
дразнить воображение юного музыканта...» —
любит повторять маэстро.

КОНЦЕРТ БЕТХОВЕНА

Среди множества произведений старой и новой музыки, воплощенных Сигети на концертной эстраде и в механической записи, кажется, нет другого, которое сыграло бы столь видную роль в его творческой жизни, как бетховенский Концерт для скрипки с оркестром ор. 61. Поэтому и отношение к нему маститого скрипача особое, благоговейное.

Сигетиевская «бетховениана» началась, пожалуй, с того достопамятного дня в Берлине, когда 12-летний Йошка впервые сыграл Иоахиму Скрипичный концерт автора Девятой симфонии. То была первая страница большой, славной истории, созданной выдающимся скрипачом. Последующие десятилетия ознаменовались неоднократно встречами с этим «концертом всех концертов» (по определению Иоахима), новыми поисками, постоянной «разведкой» в его бездонных глубинах...¹

¹ Напомним читателю, что с бетховенского концерта начался и американский период жизни Сигети: в 1925 году музыкальная публика США впервые зна-

Сигети посвящает Концерту Бетховена немало страниц своих теоретических трудов, в частности раздел книги «Beethovens Violinwerke». Ему принадлежит также осуществленная с большой тщательностью редакция этого концерта (Изд-во Sigci, Милан, 1963. Издание снабжено множеством текстологических и исполнительских комментариев). В этих работах читатель знакомится с оценкой концерта зрелым Сигети, сквозь которую проглядывает его артистическое credo.

Любопытна и поучительна исполнительская биография этого выдающегося произведения, освещенная на страницах названных работ. Как и многие другие бетховенские творения, Скрипичный концерт имел сложную и трудную судьбу. Созданный в 1806 году (т. е. в так называемый «зрелый венский» период), Концерт целые десятилетия пребывал в почти полной безвестности. Как это могло произойти? Ведь его на первый взгляд нельзя отнести к числу «революционных» сочинений композитора, зачастую принимавшихся в штыки многими, даже наиболее просвещенными музыкантами того времени¹. Сигети дает убедительный ответ на этот вопрос. «Олимпийски» уравновешенный, классический характер концерта вовсе не исклю-

комилась с неизвестным ей молодым дебютирующим скрипачом, игравшим Концерт Бетховена в сопровождении Филадельфийского оркестра под управлением Леопольда Стоковского.

¹ Кстати говоря, непонятыми оказалось и немало других, внешне «традиционных», произведений Бетховена, скажем, Вторая симфония, первые три Сонаты для скрипки и фортепиано op. 12 и другие.

чает глубоко новаторского его значения для эпохи, в которую он появился. «Можно себе представить, — восклицает Сигети, — какое впечатление производило это возвышенное, апполоновски прекрасное произведение на слушателя, привыкшего к внешнему блеску и театральному пафосу исполнявшихся тогда концертов!»¹ (Сигети имеет в виду модные в ту пору концерты Крейцера, Шпора, Роде, Виотти... Концерты же Баха и Моцарта тогда были почти полностью забыты.)

Много интересных наблюдений над стилем исполнения бетховенского концерта содержится на страницах исследований Сигети, но, разумеется, наиболее ценным для нас является живое исполнительское претворение принципов маэстро, неоднократно зафиксированное им также и на пластинки и магнитную ленту. Некоторые особенности этого исполнения мы далее пытаемся проанализировать².

Может показаться несколько непривычной интерпретация Сигети концерта Бетховена — стремление скрипача выявить романтичес-

¹ «*Beethovens Violinwerke*», S. 98.

² Материалом для анализа служит нам пластинка с записью Скрипичного концерта Бетховена в исполнении Й. Сигети и Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Бруно Вальтера. Пластинка выпущена под названием «*Homage à Joseph Szigeti*» («Дань почтения Жозефу Сигети») фирмой «*Philips*», № 01459. Запись выполнена в 1962 году 70-летним маэстро! Разумеется, механическую запись исполнения, к тому же осуществленную артистом в преклонном возрасте, можно рассматривать лишь как далеко не совершенный материал для анализа.

кую сущность этого, по обычным понятиям, классического произведения. Она значительно отличается от трактовки бетховенского концерта другими крупнейшими скрипачами современности — Я. Хейфецом, Д. Ойстрахом, Л. Коганом. Эти музыканты (разумеется, каждый по-своему, глубоко индивидуальными путями) подчеркивают классическую природу концерта. Можно не согласиться с сигетиевской интерпретацией в целом, с отдельными исполнительскими деталями; но нельзя не покориться вдохновению артиста. Быть может, романтический «дух», которым Сигети наделяет бетховенский концерт, исходит от одного из первых его учителей и одного из последних «жрецов» музыкального романтизма — друга и соратника Иоганнеса Брамса — Йозефа Иоахима (кстати, его знаменитая каденция насквозь романтична).

Другой не менее важной чертой сигетиевской трактовки Концерта Бетховена следует считать упор на симфоническую природу этой подлинной симфонии с солирующей скрипкой. Маэстро советует молодым скрипачам, изучающим концерт, осваивать сольную партию, постоянно имея перед собой партитуру («приобретите карманную партитуру концерта и постоянно носите ее с собой!» — настаивает он), охватывать внутренним слухом и воображением произведение во всей его целостности, во всем величии.

Виртуозность поставлена здесь на службу иным целям, иным задачам, нежели в салонно-виртуозных опусах тех лет. «Напрасным было бы искать в этом концерте двойных нот, аккор-

дов, виртуозных пассажей, — предостерегает Сигети, — более значительные трудности его заключены в «невидимых», едва ощутимых для слушателя «опасностях»; это произведение, успех которого зависит от чисто музыкальной доблести солиста, от его увлечения, внимания к тематическому плетению фигураций, от его ритмического чутья, от его способности вжиться в симфоническое целое»¹.

Как это часто бывает у Бетховена, всю I часть концерта пронизывает один лейтритм, провозглашенный композитором уже в самом начале — известными четырьмя ударами литавр (нота *ре*). Эта лейтритмическая формула, олицетворяющая величественное спокойствие, предельную собранность мысли и чувства, эпиграфически предвосхищает всю дальнейшую атмосферу музыки концерта. Как правильно замечает Сигети в своих комментариях, господствующая лейтфигура звучит на протяжении первой части в самых разнообразных видах свыше 70 раз! Для исполнителя чрезвычайно важно слушать и услышать всю множественность трансформаций этих четырех звуков. Отсутствие необходимой артикуляции (т. е. подчеркивание звуков, *portamento*) приводит к тому, что названный мотив у скрипача порой превращается в одну целую ноту. (Против этого в свое время предостерегал и К. Г. Мострас. См.: Ритмическая дисциплина скрипача. М., Музгиз, 1951, стр. 66). Подобная же артикуляция (разумеется, в меру и со вкусом при-

¹ «*Beethovens Violinwerke*», S. 100.

мененная) должна присутствовать, по мнению Сигети, и в начальных фразах скрипки соло II части концерта.

Сигети сообщает черты импровизационности многим эпизодам концерта, в особенности I и II его частям. Такая трактовка представляется наиболее убедительной в сольных каденцообразных эпизодах, предваряющих экспозицию и разработку. Кстати говоря, на желательность вольно-импровизационного исполнения этих «каденций» в свое время указывал Л. Ауэр: «Бетховен делит эту вступительную каденцию на такты, не применяя указания *a ritardando* или термина «каденция». И все же он несомненно имел это в виду»¹. (Совсем по-иному звучат эти «каденции» у Хейфеца. Сообщая концерту величественный, «олимпийски» спокойный тон, что само по себе весьма убедительно и художественно оправдано, замечательный скрипач играет названные эпизоды как бы на одном дыхании, в невозмутимо ровном темпе, словно пренебрегая деталями. Это производит подчас впечатление нарочитости.)

Л. Ауэр в своем анализе концерта Бетховена не без основания называет II часть, *Larghetto*, центром тяжести всего произведения. Из такой концепции, возможно, исходит и Сигети. Исполнение им II части производит наиболее цельное впечатление. Здесь, как нам думается, весьма уместно стремление подчеркнуть речитативно-декламационную сущность музыки, свойственные ей черты возвышенной, «речевой»

¹ Л. Ауэр. *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики*. М., «Музыка», 1965, стр. 205.

патетики. Естественно, акцент ставится на каденцообразные обороты (речитативы, обозначенные автором *ad libitum*, 2-я тема — средняя — речитативная по своему складу и т. д.). И еще — Сигети делает явный упор на эпизоды, где мысль автора словно «устремляется ввысь», эпизоды, обозначенные Бетховеном ремаркой *perdendosi* (Сигети пишет, что эта ремарка редка у Бетховена и очень характерна для возвышенной атмосферы II части концерта. Впрочем, такая же ремарка содержится и в финале этого произведения — перед заключительным предложением солирующей скрипки, когда музыка полностью затухает и истаивает).

Финал концерта приобретает в исполнении Сигети черты грации, изящества (в то время как Д. Ойстрах¹ подчеркивает народно-жанровую природу этого рондо и временами лишь — лирические его грани, а Л. Коган склонен выявить чисто «бетховенские», мужественно-энергичные интонации музыки).

Сигети нельзя отнести к числу «рационалистов» от музыки. Исполнитель, педагог, исследователь, эссеист — вот грани его дарования. И все же доминирует музыкант-практик, художник, ставящий во главу угла непосредственное, живое восприятие музыки, а не стремление «поверить алгеброй гармонию...» Заклучая свои рассуждения о концерте Бетховена и вопросах его исполнения, он вспоминает слова

¹ Здесь идет речь о записи Концерта Бетховена в исполнении Д. Ойстраха и симфонического оркестра под управлением А. Гаука (пластинка № D0498—99).

Габриэля Форе, сказанные им об одном безвестном, но талантливом французском исследователе бетховенских квартетов (Жозеф де Марлиав): «Он любил прежде, чем начинал размышлять, он чувствовал прежде, чем пытался понять...»

Сигети напоминает читателю, что никакие (в том числе и его собственные) рассуждения и анализы музыки не возымеют желаемого действия там, где изучением не руководит истинная любовь.

Малый Зал Моск. Государствен. Консерватории.

Пятница 18-го сентября

ПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ

известного пианиста

Анри ЖИЛЬ - МАРШЕ

ПРОГРАММА

- | | |
|---------------------|---|
| 1. Цезарь ФРАНК | Прелюд. Коралл и Фуга |
| 2. Моузаки де ФАЛЛА | "Таки, шалалеле" |
| 3. Мор РАВЕЛЬ | "Pavane" |
| 4. СТРАВИНСКИЙ | "Piano-Rag-Musik" |
| 5. ДЕБЮССИ | Deux Esquisses
a) Source dans la Cascade
b) Jardin sous la pluie
"Allegro barbaro" |
| 6. БАРТОК | А Н Т Р А К Т |
| 7. ЛИСТ | "Si l'Espagne marchait sur les Nefs" |
| 8. АЛЬБЕНИЗ | Два испанских танца
a) "Под пальмой" |
| 9. ГРИГ | б) "Сезанские" |
| 10. МУСОРСКИЙ | Ночные (F-Min) |
| 11. СЕН-САНС | Гоним
Этюд (в форте мажор) |

Начало в 8, вечеря

Большой Зал Моск. Государствен. Консерватории

АНОНС!

Вторник 6-го октября

АНОНС!

ЕДИНСТВЕННЫЙ КОНЦЕРТ.

ВСЕМИРНО-ИЗВЕСТНОГО СКРИПАЧА

ЖОЗЕФА СИГЕТИ

ПРОГРАММА

ГЕНДЕЛЬ — Соната (A-dur); БАХ — Соната (E-dur); ДЕБЮССИ — Соната (в первый раз); БАХ — Largo, Неизвестн. вальсы XVI столетия "Allegretto" (в первый раз); БАРБЕЛЛА — Larghetto (в первый раз); ПРОКОФЬЕВ — Мелодия (госским. Сигети, в первый раз); ПАГАНИНИ — Скервалло

Начало в 8, час. вечера

Анонс концерта (Москва, 6 октября 1927 г.), в котором впервые в СССР были исполнены Соната Дебюсси и Мелодия № 5 Прокофьева, посвященная И. Сигети.

Большой Зал Московской Государственной Консерватории.

Воскресенье 16-го октября

ПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ ПЕРЕД ОТЪЕЗДОМ В АМЕРИКУ

СКРИПАЧА

ЖОЗЕФА СИГЕТИ

(П А Р И Ж)

при участии ПИАНИСТА

ИГНАТИЯ ШТРАСФОГЕЛЬ (БЕРЛИН).

ПРОГРАММА:

1. Моцарт

Соната (B-dur) для скрипки и форте

- a) Largo-Allegro
- b) Andante
- c) Allegretto

2. Бах

Соната (g-moll) для скрипки solo

- a) Adagio
- b) Fuge
- c) Siciliano
- d) Presto

3. Шуберт

Интерлюдия и рондо op. 70 (h-moll) для скрипки и форте

А Н Т Р А К Т

4. Бела Барток-Шекели

Румынские народные танцы

5. Стравинский

Сюита „Пудличинелло“ (на темы Перголези)

- a) Introduction
- b) Serenata
- c) Tarantella
- d) Cavotte con due variazioni
- e) Menuetto & Finale

6. Погодин

Caprice 24

Начало в 1 часов дня.

Афиша концерта И. Сигети.
Москва, 16 октября 1927 г.

РЫЦАРЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

«Новые произведения и новые задачи рождают новые средства и новые решения».

И. СИГЕТИ

Если юность Сигети прошла под знаком «брожения», исканий, то зрелость его всецело посвящена двум божествам, которым он отныне будет поклоняться и преданно служить: Классике и Новой музыке. Позади оставлено все наносное, случайное; кратковременная дань, отданная освященному вековой «традицией» салонно-виртуозному скрипичному репертуару, вызывает у зрелого маэстро лишь чувство горечи и досады за бесцельно истраченные творческие силы¹.

В 1908 году английский композитор Хамилтон Харти посвятил Сигети свой Скрипичный концерт. Посвящение гласило: «В знак дружбы». Доверие, оказанное 16-летнему, еще не

¹ Данью моде тех лет следует считать и то, что в юные годы Сигети наиграл на пластинку («His master's voice», London, 07948) II часть «Крейцеровой» сонаты Бетховена с большими купюрами: в эту запись вошли лишь скрипичные соло *Andante*, отчего гениальный дуэт Бетховена превратился в скрипично-сольную «эффектную пьесу»... Зрелый Сигети никогда бы не пошел на такое искажение бетховенской музыки.

«аккредитованному», скрипачу, сыграло немало-важную роль в выборе им своего артистического пути. «Это событие юности повлияло на дальнейшее мое отношение к подобному виду сотрудничества с композиторами», — пишет он (стр. 110). Далее он говорит об огромной радости от «сознания того, что, подобно первооткрывателю, прокладываешь путь новому произведению к репертуару своих коллег» (стр. 118).

Уже в первый период своей творческой жизни (до окончательного отъезда за границу) Сигети — пока еще эпизодически — играл новые сочинения своих соотечественников, венгерских композиторов. В 1921 году он исполнил в Берлине скрипичный концерт Эрнеста Донаньи. Присутствовавший на концерте Ф. Крейслер выразил свое удовлетворение исполнением и знакомством с новым, неизвестным ему произведением.

Из работ других венгерских авторов, часто иггранных Сигети, следует упомянуть об Интермеццо из оперы «Хари Янош» Золтана Кодая, переложенное для скрипки и фортепиано самим Сигети, а также посвященные ему Партиту Пала Кадоша и «Цыганские напевы» Ласло Аюоша. К многолетней творческой дружбе Сигети с Бартоком мы еще вернемся.

Дебюсси и Равель, Барток и Прокофьев, Стравинский и Шимановский, Блох и Бузони, Бриттен и Бакс, Копленд и Кауэлл, Казелла и Малипьеро... — их сочинения Сигети играл (притом очень часто впервые) и пропагандировал с убежденностью фанатика и страстью влюбленного.

Нередко он брал на себя трудное дело исполнения сочинений малоизвестных или даже начинающих авторов. Стоит ли говорить о морально-этической стороне такой поддержки? В одном из своих концертов Сигети сыграл сонату молодого американского композитора (проживающего в Италии) Давида Дамонда; на второй же день две конкурирующие между собой издательские фирмы обратились к дебютирующему композитору с предложением издать его сонату... (Дамонд не обманул ожиданий своего покровителя: позднее он написал скрипичный концерт, также впервые исполненный Сигети на концертной эстраде).

Но при всей своей жадности к еще неизведанному, Сигети не относится к числу музыкальных снобов, играющих все во что бы то ни стало «новое». Из «тысячи тонн» музыкальной «руды» он терпеливо и придирчиво отбирал наиболее ценное, жизнеспособное¹. «Мы — исполнители, — подчеркивал он, — следуем за композитором, разделяя его вдохновение и в то же время не теряя своего критического чутья» (стр. 118).

В новой музыке он ценит больше всего своеобразие, самостоятельность мышления автора и решительно отвергает слепое, пассивное следование традиции. Однажды его земляк Карой Гольдмарк, будучи уже в преклонном возрасте, заметил по поводу прослушанной им оперы

¹ Не обходилось, естественно, и без промахов: бывало и так, что ему доводилось играть сочинения «однодневки». Концерт известного в свое время скрипача-педагога Иосифа Блоха, густо «начиненный» пальцеломными пассажами, публично прозвучал в исполнении Сигети всего только... один раз.

Поля Дюка «Ариана и Синяя Борода»: «Я этого не понимаю... Это новый язык... но... музыка Дюка имеет свое лицо... и это самое главное» (стр. 86). Сигети считает эти сказанные ему слова знаменательными: даже Гольдмарк, некоторые сочинения которого (в частности упомянутый уже скрипичный концерт, в юности много игранный Сигети) он не без основания причисляет к разряду эпигонских, понимал всю важность своеобразия творческой индивидуальности, неповторимости художественного почерка композитора.

Как уже говорилось, много общего связывало Сигети с Эженом Изаи. Великий бельгийский скрипач сказал своему сыну: «Я нашел у Сигети редкое в наши дни качество — способность быть одновременно виртуозом и музыкантом. Это художник, сознающий свою миссию и выполняющий ее с одержимостью пророка; это скрипач, который, победив трудности, поставил технику на службу выразительности...»¹.

Как известно, Первая из шести сонат для скрипки соло Изаи посвящена Сигети². «Это посвящение, — писал маэстро, — меня обрадовало больше, чем позднейшие посвящения иных выдающихся произведений» (стр. 119). Он с большим успехом играл посвященную ему сонату во многих крупнейших городах мира — в Лондоне, Вене, Нью-Йорке.

¹ A. Ysaye. Eugène Ysaye, sa vie, son oeuvre, son influence. P. 414.

² Остальные пять сонат посвящены другим виднейшим скрипачам современности — Ж. Тибо, Дж. Энеску, Ф. Крейслеру, М. Крикбуму, М. Кирогге.

Роль Сигети в рождении и биографии множества произведений современной музыки поистине огромна. В ряде случаев он явился подлинным соавтором скрипичных партий новых опусов. Так было, например, с концертом итальянского композитора Альфредо Казелла. Последний посвятил свой концерт Сигети, принимавшему деятельное участие в редактировании скрипичной партии.

Премьера концерта Казеллы состоялась в Москве 1 октября 1928 года. Исполнял его Сигети в сопровождении оркестра Персимфанс (симфонический оркестр без дирижера, инициатором создания и руководителем которого был известный советский скрипач и педагог Л. М. Цейтлин). Узнав об успешной премьере, композитор сообщал Сигети: «Я написал Персимфансу, чтобы выразить свою благодарность, а моя горячая признательность к Вам удвоилась»¹. Впоследствии в изданной партитуре Казелла привел подробные сведения о «мировой премьере» его концерта, состоявшейся в Москве.

С одним из крупнейших современных композиторов — Каролом Шимановским — Сигети познакомился в Варшаве в 1920 году. Впоследствии он включил в свой репертуар много вещей замечательного польского мастера. Перечисляя лучшие скрипичные творения, написанные композиторами XX века, Сигети называет два скрипичных концерта и пьесы Шимановского.

¹ J. Szigeti. *Compositori e interpreti*. «Rassegna musicale Curci» (Milano), 1963, № 2.

Годы пребывания в Швейцарии (1917—1925) связаны с исполнением многих произведений швейцарских и французских композиторов. Большая творческая дружба завязалась между Сигети и видным швейцарским композитором Франком Мартеном. Этот автор по сути дела обязан выдающемуся скрипачу своим творческим «рождением»: в 1916 году Сигети впервые публично исполнил сочинение Мартена — Сонату для скрипки и фортепиано ор. 1. Много лет спустя, во время своего второго пребывания в Швейцарии (1951 год) он, тоже впервые, сыграл скрипичный концерт этого же композитора (в Париже, на фестивале «Шедевры XX века», оркестром дирижировал Э. Ансерме). Затем в 1952 году (в 60-летнем возрасте) Сигети играл концерт Мартена в Женеве, Лозанне, Милане, на Эдинбургском фестивале, во многих городах США. Ф. Мартен писал Сигети (еще до исполнения им концерта): «Это было бы замечательно, если бы такой артист, как Вы, исполнил и пропагандировал мой концерт» (стр. 326). И в другом письме: «Я часто мечтаю услышать эту вещь (скрипичный концерт.— Я. С.) в Вашем исполнении, поскольку, еще будучи юным композитором, я отождествлял звук скрипки с Вашим звуком, я восхищался Вашей манерой петь на инструменте» (стр. 326).

Большое место в репертуаре Сигети занимают сочинения Клода Дебюсси — Скрипичная соната (она наиграна им на пластинки в двух вариантах — с Б. Бартоком и А. Фолдесом), многие скрипичные пьесы (переложения). Сигети принадлежит заслуга первого исполнения

Сонаты Дебюсси в нашей стране — премьера эта состоялась в Москве (Большой зал консерватории) 6 октября 1927 года. Партию фортепиано играл Игнатий Штрасфогель¹. Сигети одним из первых распознал и раскрыл чарующую красоту этого, ставшего ныне классическим, произведения, красоту, подчас скромно скрытую за тонким, хрупким мелодическим рисунком.

Тоже в Москве (7 октября 1928 года) состоялась премьера Трех танцев, незадолго до этого сочиненных румынским композитором Филипом Лазэром.

В 20-е годы Сигети был очень близок многим французским композиторам. К 1928 году относится его сотрудничество с Морисом Равелем. Тогда же он впервые познакомил советских слушателей со скрипичной сонатой великого французского мастера. «Главный интерес отчетного концерта Сигети, — писал рецензент журнала «Музыка и революция», — сосредоточился на впервые исполненной им новой сонате Равеля для скрипки и фортепиано [...]. Исполнение этой сонаты, равно как и других номеров программы [...], было, по обыкновению, образцовым — как в смысле скрипично-технической, так и художественной передачи»². Эту же сонату Сигети играл с самим Равелем, а с Г. Пятигорским — дуэт для скрипки и виолончели. С согласия автора Сигети внес в скрипичную партию сонаты некоторые редакционные изме-

¹ См.: ЦГАЛИ, фонд 993, опись 1, ед. хранения 122.

² «Музыка и революция», 1928, № 5—6 (29—30).
Автор статьи — К. Гримах.

нения (см. об этом в книге «Заметки скрипача»). Скрипичную сонату Равеля Сигети играл множество раз, в том числе и с Б. Бартоком. Последний писал своему коллеге и партнеру: «Ты хорошо знаешь это произведение (скрипичную сонату Равеля.— Я. С.), знаешь также намерения автора ведь ты играл сонату с ним» (стр. 248).

Ему довелось играть в концертах и с другим выдающимся композитором нашего века — Рихардом Штраусом (выступавшим в качестве пианиста). Они исполняли сонаты Моцарта, Бетховена и другие камерные дуэты.

Еще более тесным было сотрудничество с известным французским композитором Альбером Русселем. В репертуаре Сигети видное место занимала Вторая скрипичная соната этого композитора. В 20-х годах, когда имя Русселя было еще мало известно музыкальной публике, Сигети часто включал в свои программы эту сонату, играя ее нередко с автором в качестве партнера-пианиста. Новизна музыки Русселя не преминула дать о себе знать: один нью-йоркский журналист писал, что, слушая сонату, он вспоминал о звуках, извлекаемых при... вытряхивании ковров. Как обычно, Сигети посмеивался над невежеством подобных «критиков» и продолжал играть полюбившуюся музыку.

Крупный французский композитор, участник «Шестерки» Дариус Мийо также многим обязан Сигети: в 1926 году было впервые записано на пластинку произведение Мийо — скрипичная пьеса «Весна». Наиграл ее Сигети. Пластинка стала популярной и привлекла внимание к молодому в ту пору композитору. Произведение

другого члена «Шестерки», Артура Онеггера, — Первая соната для скрипки и фортепиано — также было записано Сигети на пластинку.

Двадцатилетнее пребывание Сигети в США, естественно, сопряжено с интерпретацией и признанием многих новинок американской музыки. К их числу относится Поэма для скрипки с оркестром Джорджа Темпльтона Стронга (друга и соратника Мак Доуэлла). Носящая подзаголовок «Жизнь артиста», Поэма Стронга была задумана в духе берлиозовских автобиографических музыкальных повестей. Впрочем, она не удержалась надолго в скрипичном репертуаре.

Из других работ американских авторов, посвященных Сигети, следует упомянуть сюиту «Стёмпеню» (по одноименному рассказу Шолом Алейхема) Иосифа Ахрона (написана в 1931 году), пьесу Эрнста Бэкона «Buncomb County», скрипичную сонату Генри Кауэлла и его же пьесу «How Old is Song». И здесь мы сталкиваемся с чем-то большим, нежели обыкновенное сотрудничество автора с исполнителем. Просматривая и играя наброски новой вещи, Сигети никогда не считает себя сторонним наблюдателем. Он порою вторгается в творческий процесс, своим компетентным суждением завоевывая право на соавторство. Так было, например, с посвященной ему скрипичной сонатой того же Кауэлла, в которой использованы американские фольклорные интонации — хорал, популярный некогда среди американских переселенцев, видоизмененная знаменитая песня «Londonderry Air» и т. д. «Особое удовлетворение я испытал, — признается Сигети, — когда Кауэлл

подхватил мое предложение и написал заключительную часть, в которой повторил и объединил все эти темы» (стр. 311).

Многие скрипичные сочинения крупного американского композитора Эрнеста Блоха обязаны Сигети своим «вторым рождением». В его исполнении впервые была записана на пластинку ныне широко известная Импровизация «Нигун» Блоха (из цикла «Баал Шем»). Впервые сыгравший ее Сигети сумел выявить мудрость, глубину мысли, сочетавшиеся со страстностью, экстатической взволнованностью этого сочинения Блоха. Благодарный автор посвятил скрипачу свое симфоническое сочинение «Nuit exotique». В дальнейшем Сигети стал первым интерпретатором скрипичной Сонаты и Концерта для скрипки с оркестром того же композитора. Последнее произведение (премьера его состоялась в Кливленде, 15 декабря 1938 года, дирижер Д. Митропулос) Сигети высоко оценивает, ставя его в один ряд с наиболее выдающимися скрипичными концертами нашего времени.

Игорь Стравинский... Живя в Южной Калифорнии, Сигети общался и играл с этим прославленным и своеобразным художником, в частности, исполнял его концертный Дуэт для скрипки и фортепиано. Стравинский пожелал увековечить это исполнение — оно было записано на пластинку. До этого исполнитель-скрипач внес в Дуэт (с согласия автора) много редакционных поправок. В сотрудничестве со Стравинским он осуществил также запись и других сочинений композитора — «Русской девичьей песни» (партию рояля исполняет автор),

Пасторали для скрипки и четырех духовых инструментов (автор — за дирижерским пультом). С пианистом Никитой Магаловым¹ наиграны Пастораль и Русский танец из «Петрушки». В программах скрипача часто фигурировала и сюита Стравинского «Пульчинелла» (на темы Перголези). Он был одним из первых исполнителей этого ныне хорошо известного произведения (в частности, впервые познакомил с ним советских слушателей).

Нередко бывало так, что выдающийся скрипач проявлял бóльшую заинтересованность в пропаганде какого-либо нового опуса, нежели... сам автор. Так произошло, например, со скрипичным концертом Феруччо Бузони, впервые сыгранным Сигети. Выдающийся музыкант и исключительно скромный человек, Бузони не решался представить свой концерт на суд публики. «Исполнитель, — вспоминает Сигети, — был вынужден убеждать композитора в ценности его сочинения» (стр. 113). Позднее концерт Бузони и его же Вторая соната для скрипки и фортепиано были записаны на пластинки в исполнении их «первооткрывателя» — Сигети.

Своего рода венцом долголетней пропаганды современной музыки явился цикл концертов в университете Индианы (США) в апреле 1958 года. Серия вечеров была посвящена «Сонатам и дуэтам композиторов XX века». На них маэстро (в сопровождении пианиста Карло Буссотти) исполнил следующие произведения: Воан Уильямс — Соната ля мажор, Пауль Хин-

¹ Н. Магалов впоследствии стал мужем дочери Сигети — Ирены.

демит — Соната ми мажор, Игорь Стравинский — Концертный дуэт, Эрнест Блох — Соната № 1, Феруччо Бузони — Соната № 2, Клод Дебюсси — Соната, Бела Барток — Соната № 2, Артур Онеггер — Соната № 1, Сергей Прокофьев — Соната для скрипки соло, Шарль Ив — Соната № 4, Антон Веберн — Четыре пьесы ор. 7, Морис Равель — Соната... Лишь перечень произведений во многих случаях открывающих новые сферы для современного музыканта, говорит о широте интересов выдающегося скрипача, об его отваге испытателя и «разведчика».

Известный итальянский современный композитор Франческо Малипьеро писал Сигети о законченном им скрипичном концерте: «День, когда концерт прозвучит в Вашем исполнении, будет днем его второго рождения»¹. Малипьеро знал, что, попав в репертуар Сигети, этого общепризнанного Рыцаря современной музыки, произведение будет находиться в надежных руках... Сознывая неограничиваемую роль музыканта-исполнителя в признании новых произведений, сам Сигети пишет, что много замечательной музыки еще не пользуется известностью отнюдь не из-за своих слабых художественных достоинств²: она ждет, по определению Малипьеро, своего «второго рождения».

Добавим: ждет, чтобы в ее судьбу вторгся артист, обладающий энергией и мастерством, подобными энергии и мастерству Сигети.

¹ См. цитированную статью: «*Compositori e interpreti*».

² Среди этих произведений Сигети называет две сонаты П. Хиндемита для скрипки соло, скрипичные сочинения Ф. Мартена, К. Нильсена, Дж. Эннеску.

СИГЕТИ И БАРТОК

«Исполнение Сигети Баха, Брамса, Мендельсона всегда возбуждает во мне самые радостные чувства. Его игра незабываема».

Б. БАРТОК

Долголетняя и искренняя дружба связывала Сигети с его прославленным соотечественником — Белой Бартоком. Как отмечают биографы великого венгерского композитора, Сигети был одним из немногих, к кому Барток — человек исключительно строгий и взыскательный в выборе друзей — обращался «на ты»...

Впервые Сигети увидел и услышал Бартока в начале века, у своего будапештского педагога Е. Хубая. Последний относился к числу тех, кто скептически оценивал сочинения Бартока, его глубоко новаторский стиль письма¹. Даже внешний вид этих двух музыкантов являл собой (когда они выступали на сцене) разительный контраст: Хубай выходил в традиционном фраке, Барток — в венгерском национальном кос-

¹ Тем не менее Хубаю принадлежит заслуга признания и исполнения ранних сочинений великого венгерского композитора: так, под управлением Хубая была впервые в Венгрии целиком исполнена Первая сюита для оркестра ор. 3 (1 марта 1909 года). Сам Барток придавал большое значение этой премьере (см.: *Bartók, sa vie et son oeuvre* [...], стр. 267 и 308).

тюме. Великий композитор и таким (быть может несколько наивным) образом подчеркивал свой непреклонный патриотизм¹.

Познакомившись, юные Сигети и Барток часто и подолгу музицировали в домашней обстановке и нередко выступали совместно в концертах; позднее они также наиграли некоторые произведения самого Бартока на пластинку и магнитную ленту (Барток, как известно, был первоклассным пианистом, много лет занимавшимся концертно-исполнительской деятельностью).

В 30-е годы, когда Барток по скромности еще не всегда решался включать в программы своих камерных концертов собственные сочинения, он играл с Сигети преимущественно классическую музыку — сонаты для скрипки и клавира Баха, скрипичные сонаты Моцарта, Бетховена, Шуберта, Дебюсси и другие². «Играть с ним (с Бартоком.— Я. С.) сонаты Моцарта [...], бетховенские «Крейцерову» или соль-мажорную ор. 30 № 3 было необычайным переживанием, — вспоминает Сигети. — Слово начинаешь с новой, чистой страницы — я лишь так пытаюсь объяснить это»³.

¹ Известно, что и Лист иногда появлялся на эстраде в венгерском национальном костюме.

² Вот программа концерта, данного в 1935 году Сигети и Бартоком: Бах — Соната соль мажор, Шуберт — Сонатина ре мажор, Равель — Соната, Бетховен — «Крейцера» соната.

³ Я. Сигети. Работая с Бартоком... «Советская музыка», 1964, № 7. (Перевод с английского А. Афонинной:)

Позднее Сигети стал одним из первых и лучших интерпретаторов музыки Бартока. 22 ноября 1929 года в Будапеште состоялась премьера посвященной Сигети Первой рапсодии Бартока для скрипки и фортепиано. Исполняли это произведение, основанное на интонациях венгерской народной музыки, автор и Сигети. В 1928 году (2-я редакция — 1945 год) была создана Вторая рапсодия для скрипки и фортепиано¹. И хотя она носит посвящение ее первому исполнителю — Золтану Секей, — по признанию композитора, создавая это произведение, он рассчитывал на исполнительское мастерство Сигети и предназначал Вторую рапсодию для него (см. об этом интервью, данное Бартоком харьковской газете («Література і мистецтво», 1929, 12/1))

На прощальном концерте, данном в 1938 году в Будапеште (перед окончательным отъездом Сигети из Венгрии), был исполнен, в числе других произведений, и первый из «Двух портретов» ор. 5 Бартока — «Идеал»² для скрипки с оркестром, написанный в 1907—1908 годах, но впервые прозвучавший в этом концерте. Среди слушателей был и автор — Бела Барток.

¹ Обе рапсодии Бартока для скрипки и фортепиано были впоследствии переложены автором для скрипки в сопровождении оркестра.

² «Идеал» — первая часть «Двух портретов» (вторая часть озаглавлена «Карикатура») представляет собой не что иное, как первую часть еще ранее сочиненного концерта (известного ныне как Первый скрипичный концерт Бартока). Подробнее об этом концерте — см.: И. Ямпольский. 1 Концерт Бартока. «Советская музыка», 1961, № 3.

9 января 1939 года в Нью-Йорке состоялась премьера «Контрастов» Бартока для скрипки, кларнета и фортепиано, произведения, посвященного известному кларнетисту Бени Гудмену и Йожефу Сигети. Исполнители — автор, Гудмен и Сигети. Впоследствии они же наиграли это трио (музыка которого также тесно связана с венгерским фольклором) на пластинку.

С Сигети в качестве партнера-скрипача Барток наиграл на пластинку и другие свои сочинения — Первую рапсодию, Вторую сонату, «Венгерские народные мелодии» (переложены для скрипки и фортепиано Сигети под наблюдением автора), «Румынские танцы»; при этом большинство записей было осуществлено по настоянию Сигети, так как, замечает он, «[...] Барток менее, чем кто-либо из композиторов, был способен «проталкивать» собственные произведения. Предложение сделать какую-то запись всегда должно было исходить от кого-нибудь другого...»¹.

Влияние Бартока, его глубоко новаторской музыки, его яркой и обаятельной личности на формирование и рост Сигети-скрипача поистине огромно. Барток постоянно делился со своим младшим другом наблюдениями, мыслями, творческими планами.

Композитор, этнограф, фольклорист, Барток проявлял живейший интерес к народной инструментальной музыке. Внимание его привлекали приемы игры народных музыкантов, в частности скрипачей, своеобразие их исполнительского

¹ И. Сигети. *Работая с Бартоком...*



Сигети со Стравинским в Нью-Йорке
(ок. 1945—46 гг.)



стиля, который он так блестяще претворил в своих скрипичных опусах. Он подробно рассказывал Сигети о народных венгерских, румынских, цыганских скрипачах, о специфической манере их игры, показывал ему записанные им образцы народной инструментальной музыки.

Чтобы убедиться в том, как много заимствовал скрипач-Сигети не только у композитора-Бартока, но и у пианиста-Бартока, а еще точнее — у музыканта-Бартока, стоит подробнее рассказать об уже упомянутом характерном эпизоде их совместной работы. Речь идет об исполнении ими финала бетховенской Восьмой сонаты для скрипки и фортепиано. Музыка этого финала, как известно, интонационно очень близка венгерским и румынским танцевальным мелодиям¹. Бела Барток обратил на это внимание Сигети; он раскрыл ему национальные корни многих бетховенских произведений, убеждая скрипача, что исполнители должны подчеркивать эти характерные черты музыки великого композитора.

Сигети вспоминает об их совместной игре: «Какой разительный контраст по сравнению с обычными тягостными и педантичными репетициями! Само собой возникает чувство правиль-

¹ Бетховен, проживший много лет в Вене, хорошо знал музыку венгров и других народов, населявших тогдашнюю Австро-Венгерскую империю. Есть основания полагать, что великий композитор заимствовал у Яноша Бигари — известного венгерского скрипача, руководителя цыганской капеллы — венгерские темы, введенные им в увертюру «Король Стефан».

ности интерпретации, чувство уверенности. Мне отчетливо помнится, что острые синкопы в базах — в коде последней части бетховенской сонаты ор. 30 № 3 — звучали как народная, пронизанная воздухом музыка, которую не удастся донести до слушателей в бесчисленных изнеженных трактовках (помню, когда мы репетировали эту часть, Барток говорил об использовании Бетховеном эффектов волынок в Пасторальной симфонии)»¹.

Навсегда запомнил Сигети художественно-исполнительские принципы своего друга, его эстетические заветы стали для него путеводными. Это и помогло ему так глубоко проникнуть в музыкальный мир Бартока, раскрыть самую сущность его подлинно национального искусства.

Но и Барток несомненно испытал на себе влияние своего младшего современника и товарища. Ему Барток обязан близким знакомством с классической скрипичной литературой, знанием многих «секретов» скрипичного искусства, выразительных и технических возможностей инструмента. Во время их совместных репетиций, неоднократных дружеских бесед Сигети детально

¹ И. Сигети. «Работая с Бартоком...» А вот что пишет об этом сам Барток: «Известно, как много повлияла народная музыка на венских классиков. Главная тема первой части Пасторальной симфонии Бетховена представляет собой югославскую танцевальную мелодию, которую композитор, вероятно, услышал в исполнении волынистов, возможно даже на западе Венгрии. *Ostinato* в начале части, где восемь раз повторяется один такт, указывает, во всяком случае, на влияние волынки». (*Bartók, sa vie et son oeuvre*. P. 153).

показывал Бартоку самые разнообразные скрипичные приемы — комбинации двойных нот и флажолетов, пиццикато, глиссандо, смычковые виртуозные штрихи и многое другое. Барток со вниманием и большим интересом слушал эти живые «уроки», принесшие ему впоследствии как композитору неоценимую практическую пользу¹.

Сигети — исполнитель и пропагандист произведений Бартока — зачастую сталкивался с ледяной стеной непонимания, косности и даже враждебности по отношению к творчеству своего великого соотечественника. Это воинствующее невежество (причинявшее Бартоку так много страданий) имело подчас свои глубокие социальные и политические корни. В 1930 году Сигети приехал на гастроли в Германию и уже довольно явственно ощутил, как коричневая чума гитлеризма поражает страну. После исполнения Первой рапсодии Бартока, произведения истинно национального, венгерского по своему духу, в зале, как вспоминает Сигети, раздались свистки, шиканье, грубые выкрики в адрес этой, по определению идеологов нацизма, «дегенеративной» музыки...² Сигети мужественно переносил эту националистическую обструкцию, твердо уверенный в правоте своего дела — про-

¹ См. об этом подробнее в книге Сигети *«Zwischen den Saiten»*.

² Исполнение Сигети Скрипичной сонаты Равеля с ее знаменитым Блюзом в Вене (1932 год) вызвало ту же реакцию фашистских провокаторов: «Долой негритянскую музыку!» — орали они.

паганды музыки одного из величайших музыкантов нашего времени.

Свой Второй скрипичный концерт Барток посвятил впервые исполнявшему его (в Амстердаме, 23 апреля 1939 года) венгерскому скрипачу Золтану Секей. Вместе с тем его глубоко трогал интерес, проявленный Сигети к этому новому сочинению, и желание его сыграть Концерт публично. «Я поистине очень жалею, — писал Барток в письме Сигети 30 января 1944 года, — что не ты исполнил Скрипичный концерт (речь идет о первом исполнении Второго скрипичного концерта Бартока. — Я. С.). Ты, возможно, вспомнишь о фотокопии экземпляра [концерта], которую я тебе послал три года назад, когда клавир еще не был издан. Никто [тогда] не получил подобного экземпляра [...] Орманди¹ [...] хотел бы найти возможность [исполнить] с тобой [концерт] в Филадельфии»².

Барток очень хотел, чтобы Сигети играл и другое его скрипичное сочинение, написанное в 1944 году, за год до смерти, — Сонату для скрипки соло. Соната была посвящена знаменитому американскому скрипачу Иегуди Менухину, который, по существующему в некоторых странах обычаю, имел исключительное право (как редактор и первый исполнитель) на ее публич-

¹ Юджин Орманди — американский дирижер, по происхождению венгр; он начал свою музыкальную карьеру как скрипач. Впоследствии, однако, перешел на дирижерскую деятельность, став одним из крупнейших дирижеров мира (прим. автора).

² Bartók, sa vie et son oeuvre. P. 284.

ное исполнение в течение двух лет¹. Однако Барток был готов нарушить эту традицию, когда речь шла о возможности исполнения сонаты таким скрипачом, как Сигети. В одном из своих писем (от 14 октября 1944 года) к нему Барток писал: «Кажется, у меня есть копия (Сонаты для скрипки соло — Я. С.); я могу тебе ее прислать, если она тебя интересует» (стр. 252).

В своих воспоминаниях, беседах, письмах Сигети неоднократно подчеркивает свою приверженность идеям интернационализма, указывая, как сильно повлиял на него и в этом отношении Барток. Он цитирует слова, сказанные музыкальным критиком Виргилием Томсоном о Бартоке: «Он был всегда и прежде всего венгром, но в конечном итоге он стал подлинным гражданином мира и создал прекрасный международный музыкальный стиль» (стр. 308). Сигети с восторгом рассказывает об увлечении Бартока музыкой многих народов мира — европейских, азиатских, африканских, о великолепном знании им многих языков (в том числе словацкого, украинского, румынского, болгарского). «Мы, виртуозы, — отмечает Сигети, — сходим за лингвистов, если разбираемся (более или менее) в трех или четырех языках. Я считаю нужным сопоставить эту не вполне заслуженную репутацию с лингвистической страстью великого музыканта (Бартока. — Я. С.), одного из самых великих, для которого язык был не только спо-

¹ Соната для скрипки соло Бартока была впервые исполнена И. Менухиным в Нью-Йорке 26 ноября 1944 года.

собом общения, но и увлечением, средством, ободряющим душу, доставляющим интеллектуальное наслаждение»¹.

В последние, тяжелые годы жизни Бартока в США Сигети, в числе других ближайших его друзей, оказывал ему большую помощь. В 1943 году по инициативе Сигети и других товарищей Бартока Союз американских музыкантов предоставил больному композитору возможность лечиться и отдохнуть в санатории².

Дружба и сотрудничество Бартока и Сигети, их взаимовлияние далеко не ограничивались сферой чисто музыкальной или одними лишь соображениями национальной общности. Их сближало родство идеалов справедливости и гуманизма, твердой веры в грядущую победу сил прогресса, веры в торжество дружбы между народами. Этим идеалам служило и по сей час служит искусство обоих замечательных музыкантов.

¹ «Переводить словами, переводить музыкой». Машинопись неопубликованной статьи Й. Сигети, любезно предоставленной автору настоящей работы профессором Л. С. Гинзбургом. Вариант этой статьи (с тем же заголовком) вошел в качестве одной из глав в книгу Сигети «*Zwischen den Saiten*».

² См.: Б. Саболичи и Ф. Бониш. *Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях*. Будапешт, 1963.

СИГЕТИ И ПРОКОФЬЕВ

«Исполнял Сигети превосходно».

С. ПРОКОФЬЕВ

Сигети сыграл неоценимую роль в утверждении на концертной эстраде всех без исключения скрипичных произведений Сергея Прокофьева. Не будет преувеличением сказать, что, кроме Бартока — соотечественника и близкого друга выдающегося скрипача, Прокофьев был на протяжении многих лет и остался любимейшим его композитором.

С музыкой Прокофьева Сигети впервые познакомился в Варшаве (1920 год) в доме Юзефа Турчинского, польского пианиста, ученика Бузони и Падеревского. Турчинский показал Сигети рукопись сочинения молодого русского композитора; музыка эта, как вспоминает Сигети, поразила его «[...] смесью поэтической наивности и дикости [...]» (стр. 182). Имя этого молодого композитора было Сергей Прокофьев.

Известно, что первое скрипичное сочинение Прокофьева, глубоко новаторский Концерт ор. 19, вызвало целый поток противоречивых мнений слушателей, критиков, исполнителей... Несколько лет (с 1917 по 1923 год) Концерт находился в «портфеле» автора, ожидая своего

первого исполнителя. Некоторые видные скрипачи того времени (в том числе Ф. Крейслер и Бр. Губерман) отказались играть Концерт по причине, якобы, чрезмерной сложности его музыки, «неудобства» скрипичной партии. Познакомившись с ним, Крейслер заявил: «Это чрезвычайно интересно, и я охотно включу новую вещь в свою программу, но прежде всего мне необходимо пересмотреть и аранжировать скрипичную партию» (стр. 137).

Чсть первого публичного исполнения концерта (Париж, 18 октября 1923 года) принадлежит молодому в то время французскому скрипачу Марселю Дарье и русскому дирижеру Сергею Кусевицкому. Премьера прошла на достаточно высоком уровне. Следует отдать должное М. Дарье и С. Кусевицкому: они сумели с большой убедительностью и подлинным профессионализмом представить его разношерстной парижской публике, возбудить живой интерес к новой работе молодого русского композитора во Франции в годы, последовавшие за премьерой.

И все же распространение Первого скрипичного концерта Прокофьева в мировом или даже европейском масштабе оказалось для Дарье задачей непосильной. Хотя он и был блестящим виртуозом и весьма даровитым музыкантом, но (в то время, по крайней мере) у него не было большого опыта и навыков, необходимых скрипачу-концертанту. К тому же, выполняя обязанности концертмейстера симфонического оркестра, руководимого С. Кусевицким, Дарье практически не мог постоянно заниматься концертно-сольной деятельностью.

Для окончательного завоевания Концертом широкой аудитории понадобился музыкант с широким творческим кругозором, артист, обладающий большой художественной интуицией и темпераментом. Таким музыкантом оказался Йозеф Сигети.

Его заслуга заключается в том, что он первым из первых исполнителей концерта Прокофьева распознал глубокую его поэтичность, почувствовал подлинные красоты этой музыки, как бы скрытые за виртуозными («акробатическими», как некоторые называли их в ту пору) эффектами. Заслугой Сигети следует считать еще и то, что он удивительно чутко определил связь концерта с русскими по духу, народно-сказочными образами. Много лет спустя после знакомства с этим замечательным творением Прокофьева Сигети писал: «Ремарка к прелестной мелодии в начале Первого скрипичного концерта — *sognando* дала мне ключ к разгадке той мечтательной экспрессии, того настроения «маленького мальчика, внемлющего сказке», которыми насыщено произведение»¹.

Первое исполнение Сигети концерта ор. 19 Прокофьева стало поистине историческим в судьбе этого произведения. С. С. Прокофьев отмечает в своей «Автобиографии»: «Летом

¹ *Й. Сигети. Прокофьев, каким я его знал. В книге «Сергей Прокофьев». Статьи и материалы. Второе дополненное и переработанное издание. М., «Музыка», 1965. В этой статье автор справедливо говорит о связи многих сочинений Прокофьева («Гадкий утенок», «Любовь к трем апельсинам», «Сказки старой бабушки», «Петя и волк», «Золушка») с прекрасным миром детской сказочности.*

1924 года Сигети сыграл мой скрипичный концерт на фестивале новинок в Праге и затем объехал с ним главные города Европы»¹. Сигети пишет по этому же поводу: «После моего исполнения концерта — произведения по сей день уникального в творчестве композитора — на фестивале Международного общества современной музыки в Праге 1 июня 1924 года под управлением Фрица Райнера (большого почитателя новой музыки), я затем играл его во всей Европе»². Пражская премьера ознаменовала собой начало «триумфального шествия» концерта по крупнейшим эстрадам мира.

В нашей стране новый прокофьевский концерт был впервые сыгран Натаном Мильштейном 1 октября 1923 года в Москве³; однако это исполнение нельзя считать полноценным, поскольку концерт прозвучал в сопровождении фортепиано, а не оркестра (партию фортепиано исполнял Владимир Горовиц).

Не кому иному как Сигети выпала честь первого исполнения концерта в сопровождении оркестра в СССР: премьера эта состоялась в Ленинграде 8 октября 1924 года (дирижер — В. Бердяев)⁴. Вскоре — 14 октября 1924 года⁵ —

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Издание второе, дополненное. М., Музгиз, 1961, стр. 174. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно — Прокофьев. Материалы.

² Joseph Szigeti. *With Strings Attached*. P. 105.

³ Прокофьев. Материалы, стр. 559.

⁴ Прокофьев. Материалы, стр. 559.

⁵ Уточненная дата московской премьеры Первого концерта Прокофьева сообщается впервые по материалам ЦГАЛИ (см. фонд 1929, опись 1, ед. хранения 311).

Сигети сыграл концерт Прокофьева с огромным успехом в Москве (дирижер — А. Хессин). Сам он пишет в связи с этим: «Помню, как я впервые исполнил в Москве концерт для скрипки Прокофьева. Годы бегут, и теперь концерт стал классикой, но тогда вызывал споры, и я рад, что был в числе друзей и пропагандистов великого композитора»¹.

Рецензируя московскую премьеру Первого концерта Прокофьева, музыкальный критик Л. Сабанеев писал в «Известиях» от 22 октября 1924 года: «Исполнен был концерт блестяще, и в этом огромная художественная заслуга Сигети, одного из редко чутких к современности скрипачей [...] Успех Сигети был огромный».

Приводим список некоторых премьер Первого концерта Прокофьева с участием Сигети в различных городах:

- 1 июня 1924 г. — Прага (дир. — Ф. Райнер²)
- 8 октября 1924 г. — Ленинград (дир. — В. Бердяев)
- 14 октября 1924 г. — Москва (дир. — А. Хессин)
- 30 октября 1924 г. — Вена (дир. не установлен)
- ноябрь (число не установлено) 1924 г. — Лозанна (дир. — Э. Ансерме)
- 5 декабря 1924 г. — Берлин (дир. — Бруно Вальтер)

¹ Из высказываний членов жюри II Международного конкурса имени П. И. Чайковского в Москве. «Советская музыка», 1962, № 7, стр. 86.

² Фридьеш Райнер — известный дирижер. Убежденный пропагандист музыки Бартока, Прокофьева и других композиторов XX века.

январь (число не установлено) 1925 г.— Киев¹
(дир. не установлен)
18 января 1925 г.— Амстердам (дир.— В. Мен-
гельберг)
12 февраля 1925 г.— Варшава (дир. не установ-
лен)
2 и 6 февраля 1925 г.— Будапешт (дир.— М. Ко-
мор)
26 февраля 1925 г.— Лондон (дир. Э. Ансерме)

В начале 1925 года (точную дату пока не удалось установить) Сигети играл тот же концерт в Париже в присутствии автора. Сергей Сергеевич вспоминает по этому поводу: «Когда он (Сигети.— Я. С.) добрался до Парижа и я хотел прийти на репетицию, лицо Сигети вдруг омрачилось. «Видите ли, — сказал он, — я так люблю и знаю всю партитуру этого концерта, что даже делаю иногда указания дирижеру, как будто я автор. А тут вдруг появится лицо, которое на самом деле автор. Согласитесь, это мне неприятно». Я согласился и пришел прямо вече-

¹ Украинский журнал «Музыка» (1925, № 9—10) откликнулся на концерты Сигети в Киеве следующим образом: «Сигети — профессор Женевской консерватории, известный за границей скрипач [...] В Киеве он впервые выступал весною этого года. В октябре приехал вторично; дал 2 открытых концерта (2/X и 4/X) и 1 закрытый (для членов Партклуба «Большевик»). В этих выступлениях он показал себя не только прекрасным, глубоко культурным исполнителем с большой, законченной техникой, но и музыкантом, который не ограничивает свой репертуар старыми, подчас заигранными вещами [...], а включает в него и новую музыку: он исполнил (впервые в Киеве) два очень интересных произведения С. Прокофьева — Концерт для скрипки и Мелодию (посвященную Сигети)». Автор рецензии — Я. Юрмас.

ром на концерт. Исполнял Сигети превосходно»¹.

Пресса многих стран дала самую высокую оценку Сигети, подчеркивая не только мастерство артиста, но и смелость, убежденность, с которыми он пропагандировал новое, многими еще не признанное сочинение.

После исполнения концерта в Лозанне анонимный рецензент писал: «Звуковое богатство, какой-то необузданный порыв, естественное красноречие современной музыки Прокофьева [...] нашли весьма достойную интерпретацию под смычком господина Сигети, столь же мужественным, сколь и взволнованным»². Критик газеты «Pester Lloyd», рецензируя концерт своего соотечественника Й. Сигети, состоявшийся в Будапеште 6 февраля 1925 года, справедливо рассматривает инструментальное новаторство Прокофьева как новый этап развития скрипичного искусства, сравнить с которым можно революцию, совершенную за 100 лет до того великим Паганини³. О лондонской премьере также писали многие газеты: «Господин Сигети был признан всеми слушателями [...]» («Referee», 1/III, 1925). «Прокофьев, вероятно, был крайне благодарен этому прекрасному скрипачу — господину Сигети «за исполнение своего концерта [...]» («New Statesman», 7/III, 1925).

¹ Прокофьев. Материалы, стр. 174.

² «Gazette de Lausanne», 3/XI, 1924.

Здесь и далее приводятся материалы французской и другой иностранной прессы, на русском языке еще не публиковавшиеся. Они хранятся в ЦГАЛИ, фонд 1929. Переводы сделаны автором настоящей работы.

³ «Pester Lloyd», 7/II, 1925.

Будапештский корреспондент парижской газеты «Le Menestrel» Эмерик Водош сообщал после повторного исполнения концерта в венгерской столице: «[...] Исполнение господина Сигети [...] было блестящим и удивительным [...]»¹.

Вернемся, однако, к вопросу об исполнении Первого скрипичного концерта Прокофьева в нашей стране. Знакомство с материалами советской прессы середины 20-х годов лишний раз убеждает нас, как значителен был вклад Сигети в распространение этого произведения. По примеру замечательного венгерского скрипача концерт все чаще включали в свои программы и другие музыканты, что дало основание крупнейшему советскому музыковеду В. М. Беляеву писать в 1925 году, что концерт Прокофьева побил «[...] в текущем сезоне все рекорды популярности нового произведения в СССР за последние восемь лет»².

В последующие свои приезды в СССР (1925, 1927, 1928 годы) Сигети неизменно исполнял концерт Прокофьева в различных городах нашей страны. Советский музыковед Е. М. Браудо писал в газете «Правда» от 15 октября 1925 года [«Три концерта с оркестром — Моцарта, Бетховена и Прокофьева — исполнялись Сигети и в прошлом году. Но тогдашнее исполнение можно было бы назвать лишь репетицией к тому, что мы услышали вчера, и на основании прошлогоднего опыта мы, признаться, даже не ждали [...] такой гармонии звучания

¹ «Le Menestrel», 31/VII, 1925.

² «Современная музыка», 1925, № 11.

скрипки и оркестра, как в прокофьевском (концерте.— Я. С.). При крайнем богатстве мелодии и гармонии концерт Прокофьева производит впечатление совершенной простоты. Инструментован он для оркестра сочно, разнообразно, тонко, и, пожалуй, ни один из существующих современных скрипичных концертов с ним в этом отношении сравниться не может. Скерцо концерта — прямой потомок «Лысой горы» Мусоргского — было повторено Сигети [...]. Настроение в зале было торжественно-приподнятое чему нельзя не порадоваться»¹.

На исполнение концерта в Ленинграде откликнулся журнал «Жизнь искусства»: «[...] Мы должны быть очень признательны Сигети за знакомство со скрипичным концертом С. Прокофьева, которому, по-видимому, предстоит приобрести популярность в репертуаре виртуозов скрипки. В отчетном концерте новинка была встречена восторженно, вторую же часть концерта (скерцо) Сигети вынужден был по настойчивому требованию биссировать.

Новая композиция Прокофьева, где Сигети развернул во всем блеске свое мастерство, не порывает связи с линией творчества, наметившейся в более ранних и хорошо известных нам произведениях Прокофьева. В скрипичном концерте поражает все та же бьющая ключом здоровая струя молодости, задора и порывистой устремленности.

¹ *Евг. Браудо. Три концерта в исполнении Сигети. «Правда» от 15 октября 1925 года. В цитируемой статье содержится также высокая оценка мастерства дирижера А. Б. Хессина.*

Вместе с тем при всей необычности звучаний, остроте их и свежести, как проста эта композиция по мыслям и кристаллически чиста по контурам!»¹.

Во время четвертого турне по СССР Сигети играл сочинения Прокофьева (Первый концерт и Пять мелодий) в Москве, Ленинграде, Харькове², Киеве, Ростове-на-Дону, Саратове, Парижский журнал «Le Menestrel» (от 15/I 1926 г.) сообщал, что на протяжении двух недель Первый концерт Прокофьева прозвучал в Москве в исполнении Сигети четыре раза.

Часто концерт исполнялся в сопровождении прославленного советского коллектива — Персимфанса. В программе концерта этого оркестра, состоявшегося 16 апреля 1928 года в Москве, отмечалось: «Одной из исключительных побед Сигети в области новой музыки является его исполнение в 1924 году на Интернациональном конгрессе в Праге скрипичного концерта Прокофьева, исполняемого им сегодня в Персимфансе. Это исполнение доставило концерту Прокофьева мировое признание и ввело его в [...] скрипичный репертуар в качестве выдающегося произведения [...] скрипичной лите-

¹ «Жизнь искусства» (Ленинград) от 21 октября 1925 года. Подпись — С. — М.

² Как рассказывает Сигети, на харьковскую премьеру Первого концерта Прокофьева местная газета направила двух музыкальных критиков, придерживавшихся противоположных взглядов: одного — «академического» направления, другого — «прогрессивного». За тем статьи обоих (как и следовало ожидать, глубоко различные по своим оценкам) были помещены на одной и той же полосе газеты...

ратуры»¹. Возможно, что именно на этом вечере А. И. Хачатурян впервые познакомился с новым сочинением Прокофьева: «Вспоминаю, — пишет Арам Ильич, — ошеломляющее впечатление от прослушивания на репетициях, а затем вечером в Большом зале консерватории Первого скрипичного концерта Прокофьева, исполнявшегося Жозефом Сигети в сопровождении оркестра Персимфанса [...]»².

Со все возрастающей энергией и убежденностью продолжает Сигети пропаганду прокофьевского концерта также и перед аудиторией зарубежных стран. В том же 1928 году он повторяет его в Париже (с оркестром под управлением Ансерме). «Сигети не довольствуется одним лишь показом произведений, которые радовали наших отцов, дедов, прадедов, — писала парижская «*Semaine à Paris*». — Он включает в свои программы лучшие современные сочинения, в частности концерт Прокофьева, который он сыграет 28 декабря (1928 года. — Я. С.). Слишком много знаменитых виртуозов боятся преподнести публике новые произведения, тем более мы охотно признаем смелость некоторых из них»³.

На этот же концерт откликнулись и другие парижские газеты, в частности «*Courrier musical*». Отмечая, что «[...] Скерцо отличается дьявольской стремительностью, хотя, с музыкальной точки зрения, здесь больше мишуры,

¹ ЦГАЛИ, фонд 1929, оп. 1, ед. хр. 962.

² Прокофьев. Материалы, стр. 401.

³ «*Semaine à Paris*», 28/XII, 1928. Подпись — Carol Bérard.

нежели чистого золота», рецензент добавляет: «Все это с еще большей яркостью блестит, когда имя золотых дел мастера, которому поручено исполнять главную роль, — Жозеф Сигети. Этот крупный виртуоз и к тому же идеальный музыкант был поистине ослепителен и в высшей степени отважен»¹.

Впрочем, далеко не все газеты того времени были единогласны в оценке нового прокофьевского опуса и в одобрении выбора, сделанного скрипачом. Исполнителю приходилось (как в 20-е годы, так и впоследствии) отстаивать концерт от нападок невежественных критиков, всяческих «ретроградов» от искусства, на деле доказывать его жизнеспособность. Не обходилось и без «казусов», жертвой которых становился сам Сигети². В 20-е годы, после того как концерт Прокофьева впервые прозвучал (в исполнении того же скрипача) в США, в одной из газет появилась статья под заголовком «Шум скотного двора в Куинс-Холле». Рецензент «острил»: «То был музыкальный эквивалент пилки дров...» В связи с этим Сигети вспоминает о висевшей в рабочей комнате И. Стравинского обрамленной и пожелтевшей от времени газетной статье. В ней резко критиковались произведения Бетховена, Вебера и некоторых других великих композиторов XIX века.

¹ «*Courrier musical*», 15/1, 1929. Без подписи.

² Вспоминаются нападки, которым подвергался А. Бродский — первый исполнитель Скрипичного концерта Чайковского, — и глубокая благодарность, которую сохранил навсегда к этому замечательному скрипачу великий русский композитор.

Статья была подписана Л. Шпором — композитором, стоявшим значительно ниже критикуемых им корифеев мировой музыки, открывших новые пути ее развития. «Как часто,— восклицает Сигети, хотелось и мне обрамить некоторые статьи и повесить их у себя на стене!» (стр. 233).

Не менее значительна роль записей Сигети в пропаганде концерта, как и других прокофьевских скрипичных произведений. Он был первым скрипачом, наигравшим Концерт ор. 19 на граммофонные пластинки (в сопровождении Лондонского филармонического оркестра под управлением Томаса Бичема). Запись была осуществлена в 1936 году вследствие настойчивой инициативы Сигети и его ходатайства перед представителями фирмы «Columbia». Когда Сигети обратился с предложением наиграть концерт на пластинки, представитель фирмы, впервые услышавший имя Прокофьева, раздраженно переспросил: «Что это за композитор? Назовите, пожалуйста, его имя по буквам!»¹. Недовольство хозяев «Columbia» усугубилось еще и оттого, что, как считал своим долгом предупредить их Сигети, выпуск пластинок с записью концерта едва ли принесет им большую прибыль. Последовали «торги», закончившиеся победой Сигети — победой его настойчивости и принципиальности. «В те годы,— вспоминает он, — приходилось нередко прошибать стены» (стр. 147). (Как рассказывал маститый скрипач автору этих строк, он тогда, да и впослед-

¹ *Szigeti plays Prokofieff's work. «Daily Worker» (USA), 19/XI, 1944.*

ствии, шел не только на моральные, но и часто на весьма чувствительные материальные издержки. Ведь буржуазная публика издавна любит встречать в концертах имена своих «старых знакомых»... Завидя на афише новое имя, она отказывается от посещения. От этого существенно страдала касса и, следовательно, «финансы» самого Сигети. Надо было обладать его бескорыстием, чтобы в условиях жестокой конкуренции, царившей в концертных предприятиях, продолжать начатое им дело вопреки многочисленным и разнохарактерным препятствиям.)

Появление пластинок с записью концерта Прокофьева также вызвало отклики прессы: «[...] Нужна скрипка Сигети, чтобы одолеть его (концерта Прокофьева.— Я. С.) головокружительные кривые: к концу доходишь буквально задыхаясь...»¹. «Концерт в ре мажоре Прокофьева [...] весьма убедительно исполнен господином Сигети и Лондонским филармоническим оркестром [...]»² Критик газеты «*Courrier de Genève*» писал: «[...] Вне всяких упреков находится концерт в ре мажоре Прокофьева, записанный в исполнении Жозефа Сигети и Лондонского филармонического оркестра под управлением Томаса Бичема. Смычок Сигети делает чудеса»³.

¹ «*Liberté*» (Paris), 6/II, 1936. Подпись — G. F.

² «*Courrier de Vevey*», 24/I, 1936. Подпись — Claude Aveline.

³ «*Courrier de Genève*», 26/I, 1936. Подпись — E. D.

Выдающийся скрипач, преданный друг Прокофьева, Сигети и в последующие годы остается верен своим художественным принципам и идеалам: наряду с лучшими образцами классической и современной музыки, он продолжает исполнять сочинения своего любимого автора—Прокофьева.

Со своей стороны великий советский композитор высоко ценил замечательное искусство Сигети. Это выразилось, в частности, в посвящении ему одной из Мелодий ор. 35 bis (Пятой. Первая, Третья и Четвертая посвящены П. Коханскому, Вторая — Ц. Ганзен). Издавна Прокофьев увлекался игрой Сигети, никогда не упускал случая послушать его в концерте. В дневнике Сигети (запись от 2 октября 1937 года) мы читаем: «На концерте (данном артистом в Москве.— Я. С.) присутствовал профессор Шмидт, герой Арктики, и Прокофьев»¹. Из цитированной выше статьи американской газеты мы узнаем, что Прокофьев прислал в США рукописный экземпляр только что законченного варианта для скрипки сонаты ор. 94² с просьбой, чтобы ее исполнил Сигети.

Последний вспоминает о неоднократных его встречах с великим композитором и, в частности, об их совместном путешествии через Атлантический океан (очевидно в начале 30-х годов),

¹ Цит. по журналу «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 85.

² Скрипичный вариант Флейтовой сонаты ор. 94 осуществлен Прокофьевым совместно с Д. Ф. Ойстрахом.

во время которого Прокофьев знакомил его со Вторым скрипичным концертом, находившимся тогда в стадии написания: «[...] Он наигрывал и напевал мне свой Второй скрипичный концерт в надежде, что я займусь и им, как это было с ре-мажорным [...]»¹.

В одном из писем, относящемся к 1945 году, Сигети пишет Прокофьеву: «[...] Я намерен возобновить работу над Вашей сонатой (Второй скрипичной.— Я. С.), которая, уверяю Вас, доставляет мне радость всякий раз, когда я ее играю: радость и мне и публике!»². Сообщая, что Вторая соната им была за последнее время играна во многих городах США — Нью-Йорке, Бостоне, Чикаго, Сан-Франциско, Лос-Анжелосе³, Окленде,— Сигети рассказывает в этом же письме о своем намерении включить ре-мажорную сонату в программу всего следующего сезона и о желании вновь наиграть ее на граммофонные пластинки, поскольку первый вариант записи этого произведения его не

¹ И. Сигети. Прокофьев, каким я его знал.

² Здесь и далее цитируется неопубликованное письмо Сигети к Прокофьеву от 25 мая 1945 года. Оригинал (на английском языке) хранится в ЦГАЛИ, фонд 1929, оп. 1, ед. хр. 689.

³ О концерте, упоминаемом Сигети в этом письме, можно судить по рецензии газеты «Los Angeles Examiner» от 9 апреля 1945 года: «Соната Прокофьева, даже с первого прослушивания, оказалась произведением богатым идеями, объединенными с большим мастерством. По интересу материала и блеску исполнения этот концерт был самым лучшим скрипичным вечером сезона. Один лишь Сигети, как нам кажется, обладает способностью и желанием дать такой концерт». Подпись Waterson Green.

удовлетворил. Сигети пишет: «Концерт в ре мажоре (Прокофьева.— Я. С.) тоже пользовался успехом в последние два сезона; я играл его с Филадельфийским оркестром три раза на родине этого коллектива и по одному разу в Нью-Йорке, Вашингтоне и Балтиморе. Играл концерт также и с Нью-Йоркским филармоническим оркестром три раза в марте прошлого года (т. е. 1944-го.— Я. С.) и в Лос-Анжелосе в прошлом сезоне. Он также включен на конец следующего месяца в программу Голливудского концерта в помощь русской войне (Великой Отечественной войны.— Я. С.) [...] В следующем сезоне я надеюсь сыграть концерт несколько раз с Гольшманом¹ в Сен-Луисе [...] «В конце письма Сигети спрашивает: «Верны ли слухи, что Вы работаете над новой скрипичной сонатой? Пожалуйста, сообщите мне об этом столь важном для меня вопросе!».

Как известно, «слухи» эти оказались верными: в 1946 году Прокофьев закончил свою (начатую в 1938 году) Первую скрипичную сонату ор. 80, посвященную Д. Ф. Ойстраху². Сигети вскоре включил и это выдающееся прокофьевское творение в свой репертуар, причем играл он его (как и Вторую сонату) по рукописи, посланной ему автором. Позднее была осуществлена и запись Первой сонаты в исполнении Сигети (в двух вариантах — с пианистами

¹ Владимир Гольшман — известный американский дирижер (Я. С.).

² Первая скрипичная соната ор. 80. Прокофьева завершена после скрипичного варианта Второй сонаты ор. 94.

И. Левиным и Л. Хамбро). Тонкий знаток и интерпретатор прокофьевской музыки, Сигети справедливо назвал Первую скрипичную сонату «эпической поэмой», обладающей «величием Мусоргского»¹.

Исполнение Сигети других прокофьевских вещей — Пяти мелодий ор. 35 bis (с пианистом К. Буссотти), сонаты для скрипки соло ор. 115 — также записано на пластинки и магнитную ленту.

Следует добавить, что Сигети — едва ли не первый скрипач, дававший камерные концерты, целиком посвященные музыке Прокофьева. Так, программа вечера, состоявшегося 4 мая 1960 года в США (пианист Артур Балзам), была составлена следующим образом:

1. Прокофьев — Соната ор. 80
2. Прокофьев — Соната ор. 94 bis
3. Прокофьев — Соната для скрипки соло ор. 115
4. Прокофьев — Пять мелодий ор. 35 bis

Как уже упоминалось, Сигети вновь приезжал в СССР в 1962 и 1966 годах в качестве члена жюри Международного конкурса музыкантов-исполнителей имени Чайковского. В беседе с представителями советской печати маэстро рассказал о своем участии в документальном фильме, снятом для телевизионных программ. Он наиграл для этого фильма наиболее любимые свои произведения — Баха, Брамса, Прокофьева...²

Имя Йожефа Сигети должно занять одно из

¹ См.: Сигети. Прокофьев, каким я его знал.

² См. журнал «Советская музыка», 1962, № 7, стр. 86.

первых мест среди выдающихся пропагандистов творчества Сергея Прокофьева. Замечательный скрипач искренне полюбил сочинения Прокофьева и с неугомонным энтузиазмом распространял их еще в ту пору, когда художественная ценность этой подлинно новаторской музыки многими ставилась под сомнение.

НАШ ДРУГ — СИГЕТИ

«Мне приятно, что я был одним из первых иностранных артистов, который встречался с аудиторией, рожденной в годы революции».

П. СИГЕТИ

Мы уже упоминали о давней и глубокой привязанности Сигети к нашей стране, к ее отзывчивой аудитории, к представителям ее передовой культуры. Упоминали и о том, что он был одним из первых иностранцев, отважившихся приехать в «страну большевиков», о которой враждебная пропаганда создавала самые злонамеренные и чудовищные небылицы. «Друзья» Сигети старались отговорить его от столь «рискованной» затеи, «заботливо» предупреждали его, что ему придется голодать, терпеть всяческие бедствия: «сделайте себе прививки против заразных болезней», «составьте завешание перед отъездом из Швейцарии, где вы находитесь в полной безопасности» и т. д. и т. п.¹ И все же он поехал.

Значение этого акта гражданской мужественности трудно переоценить. Замечательный музыкант задолго до того, как М. Горький произ-

¹ П. Сигети. Воспоминания и раздумья. «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 82.

нес свое знаменитое «С кем вы, «мастера культуры»?», четко и недвусмысленно ответил на этот вопрос.

Сигети сумел разобраться в событиях, сумел понять самую сущность и смысл подчас сложных и противоречивых явлений, связанных с рождением и становлением молодой Советской республики. Он дал этим явлениям правильную оценку, как это подобает передовому мыслящему художнику. «Поездки в Советскую Россию, — писал он впоследствии, — оставили у меня неизгладимое воспоминание о достижениях русского народа [...]»¹ И далее: «Дух импровизации, умение найти выход из любого положения, придавали острый интерес всему, что бы здесь ни предпринималось. Почти все было «первым», все начиналось с ничего. Быть свидетелем начала всех начал!... От этого мурашки пробегали по телу, тебя словно обжигало свежим воздухом, как от холодной снежной погоды, которую я застал здесь...»².

Зорким и чутким глазом наблюдал он за всем происходящим. Его внимание привлекало многое — и процессы перевоспитания беспризорных детей, и первые шаги советской кинематографии, и праздничные демонстрации на Красной площади, и борьба советских людей за индустриализацию... Днепрострой — тогдашний гигант советской промышленности — он называет «потрясающим техническим свершением»³.

Но, разумеется, особый интерес Сигети про-

¹ Там же стр. 80.

² Там же, стр. 82.

³ Там же, стр. 83.

являл к культурной жизни Советской страны. Он сблизился и навсегда подружился со многими деятелями советской культуры, чей самоотверженный труд и скромность вызывали у него чувство искренней симпатии и восхищения. Он подробно пишет об А. В. Луначарском, первом комиссаре Просвещения, об его широкой эрудиции, об его обаятельном облике, о советских музыкантах П. А. Ламме, С. Е. Фейнберге... Он был «вхож» в дома многих советских людей, радушно принимавших его у себя как «своего» человека. Приезжая, например, в Тбилиси, он посещал гостеприимный дом Феркельманов — своеобразный художественный салон на берегу Куры¹.

Сигети понимает сколь трудны, но и необходимы предпринятые тогда Советским правительством шаги к установлению культурных, в частности музыкальных, контактов с зарубежными капиталистическими странами... «[...] Стремление обходиться во всем своими силами, гордость русских людей каждым своим новым шагом, сделанным по пути к самостоятельности, были понятны в этой обширной стране, окруженной стеной враждебности и нежелания сотрудничать с ней. Но характерно, что невзирая на эту тенденцию, советское правительство не считало страну достаточно «самодовлеющей» в отношении исполнителей — виртуозов и дирижеров. Оно шло на весьма ощутимые жертвы, расходуя дефицитную валюту, чтобы

¹ См. об этом: П. Коган. *Вместе с музыкантами*. М., «Музыка», 1964, стр. 100—101.

обеспечить молодому поколению музыкантов — для которого довоенные герои концертной эстрады, как Никиш, Бузони, Иосиф Гофман, Изаи, Крейслер, Казальс, Менгельберг, были только именами — ту зарядку, какой неизменно являются иностранные артисты после долгого периода изоляции»¹.

Во время своих посещений Советского Союза Сигети прослушал многих одаренных молодых музыкантов. А впоследствии, будучи членом жюри Международного конкурса скрипачей имени Изаи (в 1937 году), он лишний раз убедился в том, что причины успехов советской скрипичной школы кроются в системе музыкального образования, в большой поддержке, которую оказывает молодым талантам советское правительство. Он сочувственно цитирует К. Флеша (тоже члена жюри этого конкурса), который писал: [...] В то время, как другие правительства дали своим кандидатам лишь добрые пожелания, у советской группы была такая поддержка, будто дело шло об Олимпийских играх. Москва обеспечила своих сынов и дочерей прекрасными инструментами и послала их в Брюссель с аккомпаниаторами задолго до открытия соревнования для того, чтобы они могли привыкнуть к местным условиям. Получивший вторую премию — русский (Р. Однопосов.— Я. С.), не приехавший из СССР, играл в Венском оперном оркестре за день до отъезда в Брюссель...» (стр. 99).

Новая советская аудитория... Сигети позна-

¹ И. Сигети. Воспоминания и раздумья. «Советская музыка», 1958, № 12, стр. 82—83.

комился с ней и горячо ее полюбил. «[...] Я обнаружил слушателей такой чуткости, такой быстроты нервных реакций, каких я больше нигде не встречал [...]»¹. Он приурочил проведение многих премьер к гастролям в нашей стране, зная, как отзывчиво принимают советские слушатели исполнение музыкальных новинок. В числе других новых сочинений он впервые в СССР сыграл Вторую сонату Русселя (о которой мы ранее упоминали), композитора, до того у нас не известного. Успех был так велик, что пришлось повторить финал. Вспоминая об этом Сигети отмечает большое влечение советской публики к новой, незнакомой музыке, интерес, как он пишет, более искренний и непосредственный, нежели на Западе (стр. 216).

Советские слушатели старшего поколения по сей день хранят в памяти впечатление о незабываемых первых гастролях Сигети в СССР. Крупнейший советский скрипач-педагог А. И. Ямпольский писал в те дни: «Концерты Жозефа Сигети, как всегда, интересны, содержательны по программе и бесспорно являются крупным событием в музыкальной жизни этого года»². Д. Ф. Ойстрах вспоминает: «Сигети первый из зарубежных артистов показал в своем искусстве какие-то новые черты: смелость в решении творческих задач, полет фантазии, романтическую одухотворенность и искренность передачи, свежесть красок, тонкость стиля»³.

¹ Там же, стр. 83.

² «Известия», 1937, 5 октября.

³ Цит. по книге И. Ямпольского «Давид Ойстрах», стр. 22.

Известный советский пианист Я. И. Мильштейн, вспоминая о концертной жизни нашей страны в 20-х годах и о наиболее ярких выступлениях выдающихся артистов, называет в числе других имя Сигети и его «одухотворенное, тонкое мастерство»¹.

Посетив недавно Советский Союз, маэстро убедился, что его помнят и по-прежнему любят. «Благодарность этой (советской. — Я. С.) публички, — пишет он, — вновь ожила передо мной, когда, в 1962 году, по приглашению Шостаковича и Ойстраха, я принял участие в работе жюри конкурса имени Чайковского. Ожило множество воспоминаний концертов 20-х годов! Ко мне приходили музыканты с фотографиями, которые я тогда подарил им, ожили подробности оркестровых репетиций, сольных и сонатных вечеров с Эгоном Петри и Артуром Шнабелем. Давид Ойстрах, который, во время моего выступления в Одессе, был еще учеником консерватории, вспоминал о своих тогдашних впечатлениях...» (стр. 208 — 209).

Как истинный друг, Сигети радовался успехам советского народа, расцвету советской культуры, образования. «В вашей стране много перемен, — отмечал он. — В двадцатые годы трудно было даже найти подходящий рояль для концерта, а играть приходилось в нетопленных, полутемных помещениях. Теперь у вас прекрасные, великолепные рояли и новый отряд заме-

¹ Я. Мильштейн. Прокофьев играет в Москве. «Советская музыка», 1962, № 8, стр. 48. Автор статьи, однако, считает, что еще большее значение имели в те годы выступления С. Прокофьева.

чательных музыкантов, воспитанных за эти годы. Во всем этом я вижу живой ход истории, которая делалась на моих глазах»¹.

Свидетельством большого уважения, которое было завоевано замечательным скрипачом у советской музыкальной общественности, может служить следующее письмо, приводимое нами целиком:

Господину Ж. Сигети

Дорогой Маэстро!

Дирекция Ленинградской Государственной консерватории имеет честь обратиться к Вам со следующим предложением:

Консерватория, со времени мировой войны, лишена одного из лучших своих артистов и педагогов в лице профессора по классу скрипки господина Леопольда Ауэра, уехавшего за границу.

Его влияние на протяжении долгих лет профессорской деятельности в России было очень большим, не только в Консерватории, но, в одинаковой степени, во всем русском музыкальном мире. Как педагог он создал самостоятельную скрипичную школу, известную ныне во всем мире, и блестящие воспитанники которой пожинают лавры во всех странах земного шара. Как виртуоз-скрипач господин Ауэр, своими концертами в Ленинграде и во всей России, немало способствовал повышению художественного уровня страны и вызвал интерес к скрипичному

¹ На конкурсе им. П. И. Чайковского. «Советская музыка», 1952, № 7, стр. 86.

искусству. Наконец, как большой артист, своей личностью он оказал плодотворное влияние на музыкантов, которые, с его помощью, стремились к совершенствованию.

Ленинградская Государственная консерватория крайне заинтересована иметь в числе своих преподавателей артиста такого же достоинства, и даже более высокого, педагога и одновременно исполнителя, который помог бы нам разрешить проблему повышения музыкальной культуры в стране, обновленной Революцией.

Вот почему, в создавшемся трудном положении, Консерватория, высоко оценивая Ваш авторитет всемирно известного артиста, обращается к Вам, дорогой Маэстро, дабы узнать, не согласитесь ли Вы оказать нам честь и занять пост профессора высшего класса игры на скрипке.

В случае, если это предложение в принципе подходит Вам, Консерватория просит Вас сообщить в наиболее короткий срок практические условия, материальные и академические, которые Вы сочтете для себя приемлемыми в случае переезда на жительство в Ленинград. Для того, чтобы Ваше пребывание в нашей стране было по возможности наиболее удобным с материальной точки зрения, Консерватория облегчила бы организацию Ваших ежегодных концертов в Ленинграде, Москве и других городах Союза и ждет по этому поводу сообщения о Ваших пожеланиях.

Это приглашение имеет предварительный характер, поскольку Ленинградская Консерватория, как государственное учреждение, находится в ведении Комиссариата Народного Об-

разования. Мы представим ему, при Вашем согласии, подробные условия Вашей будущей работы в Консерватории.

В надежде получить от Вас ответ по возможности скорее, примите, сударь и дорогой Маэстро, выражение нашего самого высокого почтения.

Директор Ленинградской консерватории

Профессор А. Глазунов

Заместитель директора, инспектор классов

Профессор А. Оссовский

Секретарь администрации

А. Александров

26 января 1928 г.¹

Сигети был вынужден отказаться от этого лестного и в высшей степени почетного предложения, поскольку считал себя слишком молодым, чтобы занять столь ответственный пост.

Йожеф Сигети — один из крупнейших современных музыкантов. Артист-труженик, достигший 75-летнего возраста, неутомим. Он пишет статьи, исследовательские труды, дает уроки («музыкальная педагогика — у меня в крови»), проводит многочисленные беседы и семинары с музыкантами разных поколений («мое любимое занятие — общаться с людьми»). Он не растается со скрипкой («ежедневно играю по 20 минут...») и мечтает еще сыграть концерт Бетховена («каждая встреча с этим концертом — премьера»), сонаты и партиты Баха, новые сочинения современных авторов...

¹ «Zwischen den Saiten», стр. 214.

СПИСОК ПЕРЕЛОЖЕНИЙ,
ОБРАБОТОК, РЕДАКЦИЙ
И ДРУГИХ РАБОТ И. СИГЕТИ

- И. С. Бах — Ариозо из концерта № 5 для клавира (переложение)
И. С. Бах — Концерт ре минор (восстановление и редакция, осуществленные совместно с И. Далем)
Рамо — Паспье из оперы «Кастор и Поллукс» (свободная обработка)
Тартини — Концерт ре минор (свободная обработка и самостоятельная каденция)
Моцарт — Концерт № 3 соль мажор (редакция и самостоятельная каденция)
Бетховен — Концерт (редакция партии скрипки)
Брамс — Концерт (редакция партии скрипки)
Паганини — Каприс № 2 (свободная обработка)
Вебер — Русская песня и Рондо из сонаты № 3 (обработка)
Лало — Утренняя серенада из оперы «Король города Из» (переложение)
Скрябин — Этюд ор. 8 в терциях (переложение)
Эльгар — Серенада (переложение)
Эльгар — «Прощание» (переложение)
Ли — «Снег» (переложение)
де Фалья — «Танец мельника» (переложение)
Барток — Венгерские народные мелодии (переложение)
Прокофьев — Концерт ор. 19 (редакция партии скрипки)
Прокофьев — Вторая соната ор. 94 bis (редакция партии скрипки)
Кодай — Интермеццо из оперы «Хари Янош» (свободная обработка)
Уорлок — Сюита (переложение)

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ЗАПИСАННЫХ
НА ГРАММОФОННЫЕ ПЛАСТИНКИ
В ИСПОЛНЕНИИ И. СИГЕТИ¹

И. С. БАХ

Концерт соль минор (с оркестром «Columbia», дирижер Дж. Селл)	«Columbia» ² , ML 4891
Концерт ре минор (с оркестром фестиваля в Праде, дирижер П. Казальс)	Col., ML 4352
Концерт № 1 ре минор (с оркестром «New Friends of Music», дирижер Ф. Штидри)	Col., MM 418
Концерт ре минор для двух скрипок (с К. Флешем, дирижер В. Гер)	Col., MX 90
Шесть сонат и партит для скрипки соло	«Vanguard» — Amadeo», BGS 627—8—9
Ариозо на струнах соль и ре (дирижер В. Гер)	Col., X 103 Engl. Col., LX 711
Бранденбургский концерт № 5 ре мажор (с оркестром фестиваля в Праде, дирижер П. Казальс)	Col., ML 4346

Б. БАРТОК

«Контрасты» для кларнета, скрипки и фортепиано (с Б. Гудменом и Б. Бартоком)	Col., MX 178 Col., ML 2213
--	-------------------------------

¹ Список неполный.

² В дальнейшем сокращено — Col.

Вторая соната для скрипки и фортепиано (с Б. Бартоком)
То же (с Р. Богасом)

«Vanguard» —
VRS — 1131 (готовится к выпуску фирмой — «Mercury»)

Портрет ор. 5, № 1
(с Лондонским филармоническим оркестром, дирижер К. Ламберт)

Col., ML 2213

Рапсодия № 1 (с Б. Бартоком)

Col., 11401 — D

Венгерские народные мелодии (с Б. Бартоком)

Col., 7247 — M

Румынские танцы (с Б. Бартоком)

Col., 17089 — D

Л. БЕТХОВЕН

Десять сонат для скрипки и фортепиано (с К. Аррау)

«Vanguard» — VRS
1109/12

Соната ля мажор ор. 47
«Крейцера» (с Б. Бартоком)

«Vanguard» —
VRS — 1130

Концерт ре мажор ор. 61
(с Британским симфоническим оркестром, дирижер Бруно Вальтер)

Col., M 177

А. БЕРГ

Концерт для скрипки с оркестром (с оркестром NBC, дирижер Д. Митропулос)

(некоммерческая запись)

Э. БЛОХ

Концерт для скрипки с оркестром (с оркестром Парижской консерватории, дирижер Ш. Мюнш)

Col., MM 380
Col., ML 4679

Сюита «Баал шем» (с А. Фолдесом)

Col., MX 188
Col., ML 4679

И. БРАМС

Концерт ре мажор ор. 77

(с оркестром «Halle», дирижер Х. Харт)

Col., M 117

То же (с Филадельфийским оркестром, дирижер Ю. Орманди)

Col., M 603

Соната № 1 для скрипки и фортепиано (с М. Хоршовским)

Col., 5266

Соната № 2 для скрипки и фортепиано (с М. Хоршовским)

«Merc.»,
MMAIII29

Соната № 3 для скрипки и фортепиано (с Э. Петри)

COL., M 324

Трио для фортепиано, скрипки и валторны ор. 40 (с М. Хоршовским и Дж. Баррусом)

«Merc.»,
MMAIII29

Фортепианное трио ор. 87 (с М. Хесс и П. Казальсом)

«Philips», AL 01294

Фортепианный квартет ор. 60 (с М. Хесс, П. Тортелье и М. Кейтаймсом)

Col., 4712

Венгерский танец № 5 (с А. Фолдесом)

Col., M 513
Col., A 1887

Ф. БУЗОНИ

Концерт для скрипки с оркестром (с Нью-Йоркским «The Little Orchestre society» дирижер Т. Шерман)

Col., ML 5224

Соната № 2 для скрипки и фортепиано (с М. Хоршовским) Col., ML 5224

К. М. ВЕБЕР

Русская песня и Рондо из сонаты № 3 (с Н. Магаловым) Col., 68922 — D

А. ВЕБЕРН

Четыре пьесы (готовится к выпуску)

Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ

Соната № 4 для скрипки и фортепиано (с К. Буссотти) Col., ML 4891

А. ДВОРЖАК

Славянский танец № 10 (с К. Рурзайцем) Engl. Col., L 1963

К. ДЕБЮССИ

Соната для скрипки и фортепиано (с Б. Бартоком) «Vanguard» — VRS — 1130

То же (с А. Фолдесом) Col., MX 242

«Лунный свет» (с А. Фолдесом) Col., MX 242

Менуэт (с К. Рурзайцем) Engl. Col., L 2037

Г. КАУЭЛЛ

- | | |
|--|---------------|
| Соната для скрипки и форте-пиано (с К. Буссотти) | Col., ML 4841 |
| «How old is song»
(с Г. Кауэллом) | Col., ML 4841 |

Э. КОДАЙ

- | | |
|---|---------------|
| Интермеццо из оперы «Хари Янош» (с А. Фолдесом) | Col., 17340—D |
|---|---------------|

А. КОРЕЛЛИ

- | | |
|--|----------------------------|
| Вариации «La Folia»
(с А. Фолдесом) | Col., MX 202
Col., 4338 |
|--|----------------------------|

Ф. КРЕЙСЛЕР

- | | |
|---|--------------------|
| Сицилиана и ригодон в стиле Франкёра (с К. Рурзайцем) | Engl. Col. L 1788 |
| Китайский тамбурин (с К. Рурзайцем) | Engl. Col., L 2037 |
| Вальсы «Муки любви» и «Радость любви» (с М. Пирани) | Engl. Col., L 2037 |

В. А. МОЦАРТ

- | | |
|--|-----------------------------|
| Концерт № 4 для скрипки с оркестром (с Лондонским филармоническим оркестром, дирижер Т. Бичем) | Col., MM224
Col., ML4533 |
| Дивертисмент си-бемоль мажор (с группой нью-йоркских му- | Col., MM322 |

- зыкантов, концертмейстер
М. Гоберман)
- Соната ми минор для скрипки и фортепиано (с Н. Магаловым) Col., 69005 — D
- Соната ми-бемоль мажор для скрипки и фортепиано (с Дж. Селл) Col., ML 5005
- Соната си-бемоль мажор для скрипки и фортепиано (с Дж. Селл) Col., ML 5005

Ф. МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДИ

- Концерт для скрипки с оркестром ор. 64 (с Лондонским филармоническим оркестром, дирижер Т. Бичем) Col., MM 190
Col., ML 2217

М. МУСОРГСКИЙ

- Гопак (с А. Фолдесом) Col., 17311 — D

А. ОНЕГГЕР

- Соната № 1 для скрипки и фортепиано (с Р. Богасом) (готовится к выпуску)

Н. ПАГАНИНИ

- Каприччо № 2 Engl. Col., LX 435
- Каприччо № 9 Engl. Col., LX 265
- Каприччо № 24 (с. К. Рурзайцем) Engl. Col., D 1581

С. ПРОКОФЬЕВ

Концерт № 1 для скрипки с оркестром (с Лондонским филармоническим оркестром, дирижер Т. Бичем)	Col., MM 244 Col., ML 4533
Пять мелодий ор. 35 bis (с К. Буссотти)	Col., ML 5178
Соната № 1 для скрипки и фортепиано (с И. Левиным)	Col., ML 4257 Col., MM 875
Соната № 2 для скрипки и фортепиано (с Л. Хамбро)	Col., MM 620
Соната для скрипки соло	Col., ML 5178

М. РАВЕЛЬ

Соната для скрипки и фортепиано (с К. Буссотти)	Col., ML 5178
Пьеса в форме хабанеры (с Н. Магаловым)	Col., 68922 — D

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

«Полет шмеля» (с Н. Магаловым)	Col., 7304 M
--------------------------------	--------------

А. СКРЯБИН

Этюд в терциях (с Н. Магаловым)	Col., 68922 — D
---------------------------------	-----------------

И. СТРАВИНСКИЙ

Концертный дуэт для скрипки и фортепиано (с И. Стравин- ским)	Col., ML 2122 Col., MM 922
Пастораль для скрипки и фор- тепиано (с Н. Магаловым)	Col., 7304 M
Пастораль для скрипки и 4-х духовых инструментов (дири- жер И. Стравинский)	Col., MX 188
Русский танец из «Петрушки» (с Н. Магаловым)	Engl. Col., LB 38
Русская девичья песня (с И. Стравинским)	Col., ML 4398

Дж. ТАРТИНИ

Концерт ре минор для скрипки с оркестром (дирижер В. Гер)	Col., X 103
Соната соль мажор для скрип- ки и фортепиано (с. К. Бус- сотти)	Col., ML 4891

П. ХИНДЕМИТ

Соната ми мажор для скрипки и фортепиано (с К. Буссот- ти)	Col., ML 5178
--	---------------

Е. ХУБАЙ

«Чардаш-сцена» № 3 (с Н. Магаловым)	Col., M 513
«Зефир» (с К. Рурзайцем)	Engl. Col., L 1788

Э. ШАБРИЕ

Скерцо-вальс (с Н. Магаловым) Col., MM 190

К. ШИМАНОВСКИЙ

«Фонтан Аретузы» (с Н. Магаловым) Col., 7304 M

Ф. ШУБЕРТ

Сонатина ре мажор для скрипки и фортепиано ор. 137, № 1 (с А. Фолдесом) Col., MX 238

Рондо ре мажор для скрипки и фортепиано ор. 53 (с Н. Магаловым) Col., MX 238

Интродукция и блестящее рондо для скрипки и фортепиано си минор ор. 70 (с К. Буссотти) Col., ML 4642

Фантазия до мажор для скрипки и фортепиано ор. 159 (с И. Левиным) Col., MM 952

Дуэт для скрипки и фортепиано ля мажор ор. 162 (с М. Хесс) Phil. S — 06624 R

Э. ЭЛЬГАР

Серенада для скрипки и фортепиано до минор ор. 20 (с Н. Магаловым) Engl. Col. LB 14

«Прощание» для скрипки и фортепиано (с Н. Магаловым) Engl. Col., LB 14

БИБЛИОГРАФИЯ

на русском языке:

- Сигети Й. Воспоминания и раздумья. «Советская музыка», 1958, № 12.
- Сигети Й. Работая с Бартоком... «Советская музыка», 1964, № 7.
- Сигети Й. Заметки скрипача. [Предисловие к его книге «A Violinists Notebook»]. Публикация и вступительная статья Л. Гинзбурга. «Советская музыка», 1965, № 10.
- Сигети Й. Прокофьев, каким я его знал. В книге «Сергей Прокофьев».
- Статьи и материалы. Второе дополненное и переработанное издание. «Музыка», М., 1965.
- На конкурсе имени П. И. Чайковского. [Втором.] Говорят председатели, члены жюри, гости конкурса. [Высказывания Й. Сигети.] «Советская музыка». 1962, № 7.

*

- Браудо Евг. Три концерта в исполнении Сигети. «Правда», 1925, 15 октября.
- Гримих К. Концерт Й. Сигети. «Музыка и революция», 1928, № 5—6 (29—30).
- Ямпольский А. Концерты Жозефа Сигети. «Известия», 1937, 5 октября.

СОДЕРЖАНИЕ:

От автора	3
Жизненный путь	6
Черты облика и стиля	22
Концерт Бетховена	57
Рыцарь современной музыки	65
Сигети и Барток	77
Сигети и Прокофьев	87
Наш друг — Сигети	106
Список переложений, обработок, редакций и других работ Й. Сигети	115
Список произведений, записанных на граммофонные пластинки в исполнении Й. Сигети	116
Библиография	125

Индекс 9—1—2

СОРОКЕР ЯКОВ ЛЬВОВИЧ

ЙОЖЕФ СИГЕТИ

Редактор Е. М н а ц а к а н о в а Художник В. А н т и п о в

Художественный редактор Ю. З е л е н к о в

Технический редактор Н. К о р у н о в а Корректор С. С т о ц к а я

Подп. к печ. 30/X 1968 г. А11051. Форм. бум. 70×90¹/₃₂

Печ. л. 4,0. (Условные 4,68). Уч.-изд. л. 4,6 (вкл. накладку).

Тираж 7700 экз. Изд. № 5301. Т. п. 1968 г. № 754. Зак. 1018.

Цена 28 к. Бумага № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

К Н И Г И

Данилевич Л. Творчество Пуччини. Монография
Еолян И. Григорий Егиазарян. Монографический очерк
Кочен В. Театр и симфония. Исследование
Мишельштейн Я. К. Н. Игумнов. Монография

Музыка и современность. Сборник статей. Вып. 6 и 7

Нестьев И. Бела Барток. Монография (Серия «Классики мировой музыкальной культуры»)

Римский-Корсаков Н. Письма. (Полное собрание сочинений. Том VII)

Чайковский П. Письма (Полное собрание сочинений. Том XII)

Шуман Р. Письма (1817—1840 гг.)

Эррио Э. Л. Бетховен. Монография

Вышедшие из печати издания можно приобрести в магазинах, распространяющих музыкальную литературу. На книги по музыке, готовящиеся к выпуску, эти магазины принимают предварительные заказы.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»