Грохотов Сергей Владимирович

s.grokhotov@mail.ru

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Sergey V. Grokhotov

s.grokhotov@mail.ru

Ph. D., Professor of the History and Theory of Performing Art Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Аннотация

«Несокрушимый триумфатор». Карл Таузиг в воспоминаниях Вильгельма фон Ленца

Первая публикация на русском языке главы из книги Вильгельма фон Ленца *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (Берлин, 1872). Она посвящена Карлу Таузигу (1841–1871), одному из самых выдающихся фортепианных виртуозов XIX века, любимому ученику Листа, чье историческое значение в современных трудах о фортепианном искусстве недооценивается. Вступительная статья содержит биографические сведения об обоих —Таузиге и Ленце (1809–1883), русском музыкальном критике, авторе известных книг о Бетховене.

Ключевые слова: Карл Таузиг, Вильгельм фон Ленц, история фортепианного искусства

Abstract

"Infaillibler Triumphator". Carl Tausig in the Recollections by Wilhelm von Lenz

The first Russian publication of the chapter from: *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (Berlin, 1872) by Wilhelm von Lenz. It is devoted to Carl Tausig (1841–71) — one of the most prominent 19th century piano virtuosos, Liszts favorite apprentice, whose historical significance is still neglected in modern publications on piano playing. The introducing article contains biographical information on both — Carl Tausig and Wilhelm von Lenz (1809–83), Russian music critic, author of the notorious Beethoven studies.

Keywords: Carl Tausig, Wilhelm von Lenz, history of pianism

Сергей Грохотов

«НЕСОКРУШИМЫЙ ТРИУМФАТОР»
КАРЛ ТАУЗИГ В ВОСПОМИНАНИЯХ ВИЛЬГЕЛЬМА ФОН ЛЕНЦА

В истории исполнительского искусства фигура Карла Таузига поныне остается загадочной. Артист промелькнул как комета, оставив после себя славу одного из величайших пианистов, когда-либо живших — он неизменно упоминается в одном ряду с Листом и Антоном Рубинштейном. Смерть настигла Таузига в 29 лет, когда артистические карьеры нередко только начинаются, и трудно представить себе, как сложились бы судьбы фортепианного искусства, проживи он дольше. (Попробуем только вообразить наш сегодняшний «пианистический ландшафт», если бы, к примеру, Игумнов покинул этот мир в 1904 году, Нейгауз — в 1917, Горовиц — в 1932, Рихтер — в 1945...)

Размышляя об особенностях искусства Таузига, каким оно предстает в мемуарах (в том числе и в публикуемом очерке), нельзя не обратить внимание на черты, далеко опережавшие свое время и в полной мере проявившиеся в творчестве артистов первой половины — середины XX столетия — Левина, Рахманинова, Гилельса, Рихтера и др. Черты эти — точность в прочтении авторского текста, идеальное совершенство пианистического воплощения, строгая продуманность исполнительской концепции, покоряющая ритмическая устойчивость мощных нарастаний — в эпоху романтических «безумств», когда жил Таузиг, они воспринимались как необычные, новаторские.

Поскольку в публикуемых воспоминаниях не нашел отражения жизненный путь артиста, представляется уместным вкратце осветить его. Тем более, что парадоксальным образом Таузигу посвящено очень мало публикаций — лишь статьи в энциклопедиях, отрывки из книг о Листе, Вагнере, Брамсе и две малодоступных диссертация на английском — [2], [3][1].

[1] Список использованной литературы см. после перевода, на с. 33.

Карл Таузиг (Carl или Karol Tausig) родился в Варшаве 4 ноября 1841 года в семье пианиста и фортепианного педагога, автора виртуозных пьес Алоиса Таузига (Aloys Tausig, 1820–1885), в прошлом ученика Сигизмунда Тальберга. У него будущий виртуоз получил первоначальное музыкальное образование. В июле 1855 года в 13-летнем возрасте он был представлен отцом Листу в Веймаре. Встреча эта произошла при забавных обстоятельствах. Известно, что Лист с сомнением относился к вундеркиндам и отказывался их слушать. Таузиг-старший прибег к хитрости... В тот вечер Лист с друзьями и учениками проводили время в беседах за бутылкой вина. Отец усадил сына за рояль в соседней комнате. Исполнение мальчиком As-dur'ного Полонеза Шопена поразило не только Листа, но и всех гостей, о чем свидетельствовал присутствовавший в тот момент Ханс фон Бюлов [1, *547*]. Хотя Лист поначалу заявил, что столь органично сформировавшийся талант не нуждается в наставнике, после настойчивых уговоров он согласился заниматься с юным Таузигом и даже поселил его у себя дома. Тот прожил у Листа около двух лет, нередко сопровождая наставника в поездках. За это время им был пройден огромный репертуар, написан ряд фортепианных пьес и создано несколько транскрипций, в том числе шести симфонических поэм Листа, симфоний «Данте» и «Фауст».

В январе 1858 года Таузиг дебютировал в Берлине в одном из симфонических концертов под руководством Бюлова, затем в Вене. Восхищаясь виртуозностью исполнителя, критика одновременно порицала его «цыганскую необузданность» и «листианскую эксцентричность» — свойства, вполне органичные для 16-летнего артиста, переживавшего период «бури и натиска».

Летом того же года по рекомендации Листа Таузиг поехал в Цюрих к Вагнеру. Несмотря на то, что юноша поглощал все печенье и сыр, имевшиеся в доме, доводил хозяина непрерывной игрой на рояле и курением крепчайших сигар, творец «Тристана» отнесся к нему благосклонно. Тот, в свою очередь, на всю жизнь сделался пылким вагнерианцем. В дальнейшем Таузиг давал концерты в пользу первого Байрейтского фестиваля и даже незадолго до смерти организовал и возглавил Байрейтский Попечительский совет. На протяжении своей короткой жизни он создал множество транскрипций произведений Вагнера и постоянно их исполнял.

После нескольких концертных турне по немецким городам в 1859–1860 годах Таузиг поселился на некоторое время в Дрездене, а в 1862 году перебрался в Вену, где по примеру Бюлова продирижировал серией оркестровых концертов, в которых исполнялась новейшая музыка — в том числе Листа, Вагнера и его собственная. В то же время уничтожающая критика Ганслика в адрес Таузига-пианиста сподвигла последнего прекратить на время публичные выступления и пересмотреть свои подходы к фортепианной игре. Собственный новаторский исполнительский стиль начал формироваться именно в эти годы. Тогда же Таузиг погрузился в изучение иностранных языков и философии в Венском университете.

В австрийской столице тесные дружеские узы связали его с Брамсом. Исследователи отмечают влияние таузиговского пианизма на созданные тогда Вариации на тему Паганини ор. 35 — Таузиг, наряду с автором, был первым исполнителем этого произведения. Известно также совместное выступление обоих музыкантов с брамсовской Сонатой для двух фортепиано.

Летом 1864 года Таузиг в компании Брамса и Корнелиуса побывал в Пресбурге (ныне Братислава), там разыгрался его бурный роман местной пианисткой Серафиной фон Врабеи (Szerafina von Vrabely, 1840–1931). Осенью молодые поженились (свидетелем на свадьбе был Брамс) и переехали в Берлин, давали там совместные концерты, однако вскоре брак распался.

На протяжении первой половины 1860-х годов вышеописанный оригинальный стиль игры Таузига окончательно сформировался. В его обширном репертуаре особенно выделялась музыка Шопена, которой он нередко посвящал монографические концерты (в те времена это было необычным). Слава музыканта росла — он получил должность придворного пианиста при прусском дворе. В 1866 году вместе с пианистом и музыкальным писателем Людвигом Элертом (Ludwig Ehlert, 1825–1884) он открыл в Берлине Высшую школу фортепианной игры. Авторитет Таузига привлек к нему талантливых молодых музыкантов, хотя преподавание его было в высшей степени суровым и авторитарным. Среди выдающихся учеников Таузига — Рафаэль Йошеффи, Генрих Барт, Александр Михаловский, Софи Ментер и Вера Тиманова. Бесценными педагогическими памятниками стали «Ежедневные упражнения» Таузига, опубликованные после его смерти, и составленный им популярнейший сборник избранных этюдов Клементи.

Композиторское наследие музыканта состоит почти исключительно из чрезвычайно искусно выполненных концертных обработок музыки разных эпох и стилей. В этом смысле он является прямым предшественником Леопольда Годовского. Оригинальных сочинений сравнительно немного — 2 концертных этюда, 10 прелюдий и несколько небольших программных пьес. Одно из самых известных ныне его фортепианных произведений, созданная в 19-летнем возрасте грандиозная Симфоническая баллада для фортепиано «Корабль-призрак» ор. 1 (по одноименной поэме Морица фон Штрахвица), в оригинале была написана для оркестра, так что это тоже транскрипция. Многое написанное Таузигом остается неизданным или считается утерянным. Значительную часть музыки, сочиненной им в юности, он позднее, снедаемый депрессией, уничтожил сам. Даже все доступные ему печатные экземпляры «Корабля-призрака» были им тогда выкуплены и сожжены.

В последние годы Таузиг переживал тяжелый душевный кризис — подобные настроения то и дело овладевают сознанием выдающихся творцов, в том числе музыкантов-виртуозов (вспомним В. Горовица, неоднократно прекращавшего концертную деятельность). Автор публикуемых воспоминаний ниже подробно пишет об этом... На то же указывает ученица Таузига Эми Фэй (Amy Fay, 1844–1928): «Это был странный характер — совершенный

мизантроп. Никто близко не знал его. Последний период своей жизни он провел в строгом уединении, предаваясь глубокой меланхолии... Он был переутомлен, а его нервная система была совершенно расстроена еще задолго до болезни. Он говорил, что сама мысль о публичных выступлениях ему невыносима: объявив в прессе о четырех своих концертах, он отменил их под предлогом нездоровья. Он думал поехать в Италию и провести там зиму. Но доехав до Неаполя, он сказал себе: «Нет, ты здесь не останешься» — и повернул обратно в Берлин. Похоже, он сам не знал, чего он хочет; его странный дух был стеснен, измучен, враждебен миру» [4, *155*].

После триумфальных гастролей в России весной 1870 года Таузиг по приглашению Листа выступил в Веймаре с оркестром под его управлением на торжественном фестивале по случаю 100-летия со дня рожденья Бетховена. Осенью он закрыл свою школу в Берлине. Но концерты продолжались. Неожиданная болезнь настигла артиста в Лейпциге на гастролях. Был диагностирован тиф. Лечение оказалось бесполезным — спустя несколько дней, 17 июля 1871 года Таузиг скончался в клинике Св. Иакова. Тело было упокоено в Берлине. Во время похорон разразилась гроза, и Траурный марш из «Героической» симфонии Бетховена прозвучал тогда в сопровождении блеска молний и ударов грома...

Остается рассказать коротко об авторе публикуемых мемуаров. Он принадлежит к когорте тех просвещенных и фанатично увлеченных музыкой дилетантов, усилиями которых во многом творилась музыкальная жизнь Европы в XIX веке. Они задавали тон в прессе, были критиками, меценатами, наперсниками великих музыкантов. Порой именно они стояли у истоков изучения творчества композиторов (в России таким был, к примеру, нижегородский помещик Александр Улыбышев, автор первой в мире развернутой монографии о Моцарте). К числу подобных музыкальных энтузиастов принадлежал и Кристиан Вильгельм фон Ленц (Christian Wilhelm von Lenz, 1808–1883). Наделенный незаурядными музыкальными и литературными способностями, чрезвычайно общительным и живым характером, он был знаком и поддерживал дружеские отношения едва ли не со всеми великими музыкантами своего времени...

Сын рижского адвоката, Августа Вильгельма фон Ленца, он после окончания в 1827 году местной гимназии уехал в Женеву изучать иностранные языки. По дороге туда во Франкфурте-на-Майне юноша свел знакомство с учеником Бетховена Фердинандом Рисом, который увлек его на всю жизнь творчеством своего великого наставника. В Женеве Ленц, помимо языков изучал также музыкальную теорию. Осенью 1828 года он направился в Париж, где познакомился с Листом и брал у него уроки фортепианной игры. Весной 1829 года в Лондоне он встречался с Мендельсоном и Мошелесом. Осенью того же года по возвращении в Ригу, он по настоянию отца был определен на юридический факультет Дерптского университета. Занятия музыкой, между тем, продолжались.

В 1831 году Ленц направился в Москву изучать русский язык и российское право. Случайное знакомство ввело его в круги русской аристократии. В доме генерала фон Витте он познакомился с английским арфистом и композитором Элиасом Пэришем Элварсом (Elias Parish Alvars, 1808–1849). С ним в мае 1832 года Ленц совершил поездку в Константинополь, которая нашла отражение в опубликованных позднее заметках «Tagebuch eines Livländers» (Wien, 1850)

Зиму 1832–1833 Ленц провел в Вене, изучая материалы о Бетховене, а весной 1833 года вернулся в Петербург, где высокопоставленные друзья выхлопотали ему пост чиновника по особым поручениям при Министерстве иностранных дел — этот пост, предполагавший зарубежные поездки, позволял Ленцу сочетать выполнение служебных обязанностей со своими музыкальными пристрастиями и изысканиями. Будучи же в Петербурге, он имел возможность общаться со всеми великими музыкантами, посещавшими столицу. Об этих встречах он опубликовал циклы статей в газетах «St.-Petersburgische Zeitung» (1878) и «Neue Berliner Musikzeitung» (1870–1875).

В 1842 году Ленц снова посетил Вену и другие европейские города, собирая материалы для книги о Бетховене, а затем пять месяцев провел в Париже, где брал уроки фортепианной игры у Шопена. По возвращении на родину он занялся обработкой бетховенских материалов. Однако летом 1845 года последовала новая поездка в Париж. Там Ленц познакомился с Берлиозом и тоже брал у него уроки. После путешествия по Испании через Гибралтар и Рим он вернулся в Петербург. Там в 1852 году вышла на французском языке его двухтомная монография «Бетховен и его три стиля...» («Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivis de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anectodique de l'œuvre de Beethoven»). Однако больше он ценил написанный на немецком пятитомный труд «Beethoven. Eine Kunststudie» (Bd. 1–2, Kassel, 1855; Bd. 3–5, Hamburg, 1860).

С 1868 года, выйдя в отставку в чине действительного статского советника, Ленц полностью отдался музыкальной журналистике. Умер он 19 января 1883 года в Петербурге.

Воспоминания о Карле Таузиге публикуются по изданию: [5] с небольшими сокращениями (там, где Ленц рекламирует свои книги о Бетховене, а также вступает в полемику с другими авторами; в этих местах сделаны купюры, отмеченные квадратными скобками). Курсив в тексте принадлежит автору, постраничные сноски, если не указано иное, — переводчику. Переводчиком добавлены также нотные примеры.

Кристиан Вильгельм фон Ленц

ВЕЛИКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ВИРТУОЗЫ СОВРЕМЕННОСТИ ПО ВПЕЧАТЛЕНИЯМ ОТ ЛИЧНОГО ЗНАКОМСТВА.

КАРЛ ТАУЗИГ

Редко бывает, чтобы смерть пробудила такое всеобщее участие, как это случилось с кончиной *Карла Таузига*, настигшей его, равно как и Шопена, исполненным артистических сил, на вершинах творческого расцвета.

Люди, далекие от музыки, никогда не слышавшие его игру, но лишь слышавшие о нем, скорбели об утрате, которая затронула всех — и тех, кто чтил в нем артиста, и уважавших его как человека. В Петербурге, где Таузиг концертировал лишь однажды, все говорили об ужасной смерти в Лейпциге, как об уходе близкого, родного по духу человека. Насколько острее это должно было восприниматься в Германии!

Вот каким единодушным было отношение к Таузигу! Даже среди завистников — к сожалению, таковые встречаются и среди нас, музыкантов — чиркаем ли мы пером по бумаге, играем ли на струнных, фортепиано или духовых. Лишь ударники[2] (литавристы) неповинны в таком грехе, и то не в Вене, где они — суть пианисты-виртуозы.

Есть люди, которые при первом своем появлении навсегда располагают к себе — к числу таких *редких* людей принадлежал и *Таузиг*.

Намерение послушать *Таузига* привело меня поздней осенью 1868 года в *твердыню европейского благоразумия* — Берлин. Я приехал туда из Дрездена — этой искусной коробки для бабочек, где, словно в чемоданчике

[2] Здесь у Ленца игра слов: Schläger — исполнитель на ударных инструментах. Примечания к публикации, за исключением имеющих пометку «*примеч. автора*», принадлежат переводчику.

хирурга, можно найти всё что угодно — за исключением *масштаба*. В Дрездене на меня нахлынули разрозненные мысли о величии создателя «Фрейшютца» в области театральной и фортепианной музыки. Эти размышления сопровождали меня и во время поездки по железной дороге, так что я напрочь позабыл о мерах предосторожности против дующего над жнивьем осеннего ветра. Я почувствовал себя плохо уже на подъезде к Берлину, где цепочки фонарей после саксонских ночей показались мне праздничной иллюминацией в честь приезда какой-нибудь принцессы. В Берлине сразу стал ощутим *масштаб*. Мой друг-меломан, генерал-интендант г-н фон Хюльзен[3] устроил по моей просьбе представление «Фрейшютца», оперы с которой я прожил, не расставаясь 40 лет. Господин фон Хюльзен, видимо, принял во внимание мою небольшую полемику по поводу исполнения этого манифеста немецкого духа, когда заявил: «А ведь у нас во «Фрейшютце» нет даже четвертого тромбона». *Туба* при исполнении Вебера в Дрездене показалась мне ни к селу, ни к городу — каким-то *анти*-веберовским актом. Это была вовсе не «Tuba, mirum spargens sonum», как в Реквиеме Моцарта, с его *идеальным* а не *реальным* использованием духовых[4].

Волею судьбы я оказался в ложе господина генерала-интенданта, любезно им предоставленной, задолго до начала представления. Я приподнял зеленую занавеску и набрасывал ответное письмо в Дрезден, где мои оппоненты все никак не могли успокоиться. В полутьме оркестровой ямы подо мной виднелись лишь две фигуры — альтист и кларнетист. Альтист говорил своему товарищу, показывая на меня, спрятанного за занавеской: «Осторожно! Задержись как следует на доминанте в увертюре, как там предписано; ведь *он* уже там». Вот *это – масштаб*! Учитывать, что из уст авторитета может прозвучать правда.

Но случилось так, что я все-таки заболел и был вынужден безвылазно оставаться в гостиничном номере. Я написал Таузигу, с которым не был знаком лично, сколь сожалею, что не могу его посетить. Через несколько часов передо мной стоял молодой человек чуть ниже среднего роста. Он любезно и просто сказал: «Я — Таузиг. Поскольку вы не могли прийти ко мне, я пришел к вам. Я буду приходить ежедневно, а если получится, то дважды; вы из листовского дома, я тоже, значит мы товарищи; можете на меня положиться в Берлине». Не таков был прием у Шопена[5]. Но тут был Берлин, а не Париж!

---

[3] Бото фон Хюльзен (Botho von Hülsen, 1815–1886) — генерал-интендант берлинских королевских театров (с 1851). С 1866 год стоял также во главе театров Висбадена, Ганновера и Касселя.

[4] Ср. Signale für die musikalische Welt, 1868. Nr. 37–39, где музыкальная совесть заставила меня поднять шпагу в защиту Вебера (*примеч. автора*).

[5] «Шопен не предложил мне сесть, я стоял перед ним, как перед знатным господином. “Что Вам угодно? Вы ученик Листа? Артист?” — “Друг Листа. Я бы хотел иметь счастье познакомиться под вашим руководством с вашими мазурками, кои почитаю за прекрасную литературу; некоторые из них я уже прошел с Листом...” Я почувствовал, что попал впросак, но было поздно... “Ах вот оно что! — сказал Шопен растягивая сло-

Это была немецкая сердечность, а не формальная вежливость. Между тем, Таузиг для Берлина был тем же, кем Шопен для Парижа.

«Вам нужен инструмент? — спросил он. — У меня есть очень хорошие».

Вскоре я смог навестить Таузига в его квартире на Таубенштрассе. Когда я пришел, его не было дома. Я сказал служанке, что подожду господина, и прошел *sicut meus est mos*[6] прямо к книжным шкафам в первой комнате. На изящных переплетах в первом ряду я прочитал имена великих немецких философов. Это не столько поразило, сколько приятно удивило меня. Я долго оставался один, брал книги одну за другой и дошел до Шопенгауэра, когда Таузиг положил мне руку на плечо со словами: «Хорошие книги, не правда ли? Мои любимые. Они не просто стоят в шкафу, но многие прочитаны. А здесь внизу моя пища (Naturalien — так он в шутку называл историков природы Naturhistoriker). Но и Ваша книга стоит тут. Не верите? — вот она».

«Вы ее читали? Только честно!»

Он замешкался с ответом, доверчиво посмотрел мне в глаза и промолвил: «Я читал издание на французском. Оно произвело тогда фурор у Листа».

«Оно никуда не годится, — ответил я. — прочтите немецкое, но для *вас* будет интересен лишь последний том, разбор последних произведений, например, Сонаты A-dur op. 101, о которой *Хольц*[7] и другие сообщили мне из Вены новые сведения».

«Там говорится об A-dur'ной? Она моя любимица! Решено! Я прочитаю ее сегодня же». Он взял книгу и положил ее на стол в салоне.

Мы вошли в соседнюю комнату, где стояло фортепиано. На нем лежали открытые ноты Сонаты-фантазии cis-moll. «Это забыла ученица», — сказал Таузиг.

«А вы знаете, что ее можно играть только в комнате, занавешенной черным полотном?»

«Нет, не слышал ничего подобного!»

«*Хольц* написал мне об этом, а он-то знает. Бетховен признался ему, что сымпровизировал Adagio в комнате, занавешенной черной тканью *у гроба* усопшего друга».

«Прекрасно, — усмехнулся Таузиг в своем характерном юмористическом духе, — если ученица станет меня мучить сонатой, я спрошу ее: А вы занавешивали комнату черной-пречерной тканью? Ведь иначе никак нельзя!»[8][...]

ва, но подчеркнуто вежливо, — тогда зачем Вам я? Будьте добры, сыграйте мне то, что вы изучали с Листом, у меня есть еще несколько минут...”» [5, *34*].

[6] «По своему обыкновению» (лат.) — цитата из 9-й сатиры Горация.

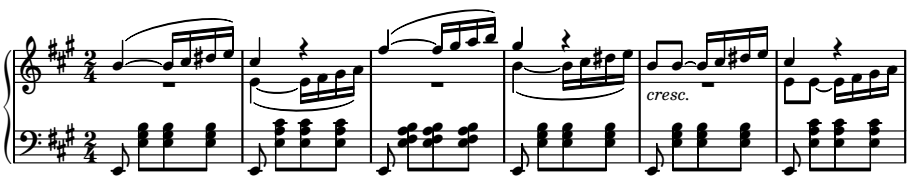
[7] Карл Хольц (Karl Holz, 1798–1858) — австрийский скрипач, играл партию второй скрипки в квартете Шуппанцига. С 1825 года был секретарем Бетховена.

[8] Юмор, это благословенное артистическое свойство, отличает немцев от представителей романских народов. Об этом специфическом различии газета «Times» высказалась так: «У французов нет юмора. Та жалкая убогая вещь, которую они называют шуткой, — это жидкий, кислый, голубоватый кларет, по сравнению с полным, богатым, благоухающим портвейном — напитком, любимым англичанами» (*примеч. автора*).

В тот первый мой приход дело не дошло до фортепианных поединков — я сделал это умышленно. «Ну, вот мы и познакомились, — сказал Таузиг. — Приходите каждый день. Если вы услышите фортепианные громыхания, — то это ученики. Идите в мой кабинет — там стоит лучший инструмент, и вдобавок ноты, газеты и лучшие, на мой взгляд, берлинские сигары. Если и там до вас донесется гром, начните играть сами. Я сам так и поступаю, потому что у меня и другие люди дают уроки. У меня *коллективные* занятия. Да! Но долго я этого не выдержу. Еще лет пять, и я уйду в университет, буду отдыхать; я хочу изучать философию и естественную историю и жить по возможности без фортепиано. Вы составите мне компанию? Что вы думаете о Гейдельберге? Вообще где сейчас работают крупные философы? Берлин утомителен, вы не находите? Но я люблю Берлин, я очень люблю его. Но еще лет пять *коллективных занятий*, и я скажу: "Йоханна ушла, и больше никогда не вернется"»[9]. Вот каким он был. Как это отличалось от железных рамок парижского света!

Во время моего второго визита Таузиг сыграл мне A-dur'ную сонату ор. 101 так, как мне никогда не доводилось слышать ранее. Первая часть показалась идиллией, финал с фугой в его исполнении стал для меня открытием.

«Вторую тему (в Финале) перед вступлением фуги вы как бы распределяете между двумя духовыми инструментами. Мне слышались гобои», — сказал я.



«Как я рад! Действительно, таков был мой замысел. Я никому не говорил об этом».

«Об этом говорят нюанс и туше», — ответил я.

Он, казалось, был обрадован.

«Первую часть можно исполнять quasi-гитара», — заметил я.

«Две гитары, четыре, если вам угодно!» Он сыграл часть так, что послышались гитары. «Но наше legato все-таки лучше. Останемся в рамках большого стиля, Бетховену не свойственна жанровая манерность».

«А сейчас я сыграю вам As-dur'ный Полонез Шопена. Это мой конек!»

Никогда не слышал я эту чрезвычайно трудную пьесу исполненной с такой законченностью, с таким легким преодолением, полнейшим исчезновением всех технических сложностей. Трио с нисходящими скользящими

[9] «Johanna ging und nimmer kehrt sie wieder» — Таузиг цитирует строчку из трагедии Шиллера «Орлеанская дева».

октавами в левой руке повергло меня в изумление, от коего я буквально потерял дар речи.

«Довольно! — воскликнул я. — Как вам удается штурмовать эти октавы так полнозвучно, в таком стремительном темпе, шептать на pianissimo, греметь на fortissimo?»

«Я же говорил, что это мой конек. Смотрите, рука у меня маленькая, и я вдобавок ее собираю. У меня в левой руке, так сказать, естественный перепад от первого пальца к пятому (meine Linke hat, so zu sagen, einen natürlichen Absturz vom Daumen zum fünften Finger). Потому я так естественно «качусь» по четырем ступеням (*e*, *dis*, *cis*, *h*), это подобно игре природы (он улыбнулся): я могу играть так *сколь угодно долго*, ничуть не напрягаясь. Это написано для меня! Если вы будете исполнять эти четыре звука *обеими* руками, у вас все равно не получится так сильно».

Мы попробовали соревноваться.

«Смотрите-ка, хорошо, очень хорошо. Но не так сильно, как у меня. И через несколько тактов вы устали, и октавы ослабели. Мне кажется, в этих октавах никто не сможет мне подражать, но немногие это понимают! Это топот копыт легкой польской кавалерии!

Всякий раз художественно самый значительный момент для меня — вступление главной темы — опьяненные победой поляки, увлекающие в танце своих прекрасных дам».

«За всю жизнь я слышал *три* гаммы — Таузига в этом Полонезе, Листа в Скерцо из ор. 106 и Гензельта в a-moll'ном Этюде Шопена. Это потоки Амазонки, заливающие все вокруг, они неподражаемы!»

Таузиг ответил: «С Листом никто из смертных не может равняться, он живет один на своей вершине».

«А вы играете Вебера?» — спросил я.

«Без особой охоты. Я не очень ценю свое внутреннее «я», а ведь это нужно для исполнения Вебера, не правда ли? Я играю для искусства и думаю, что если буду его достоин, то и человек будет доволен! Впрочем, *Концерштюк* я частенько играл, но это не моя вещь, не то что, к примеру, Es-dur'ный концерт Бетховена — мой коронный номер. С ним я дебютирую в Петербурге. Мне написали *"филармонические"* — кстати, кто они такие? Я сыграю в их концерте и потом дам собственный».

«*"Филармонические*", как вы выразились, это общество, старое общество петербургских музыкантов, дающее концерты дважды в год в пользу своих вдов и сирот в Зале Дворянского собрания — это лучшее место в городе».

«Я приеду, это *решено*. Я должен увидеть Петербург».

«Вы много играете Бетховена?»

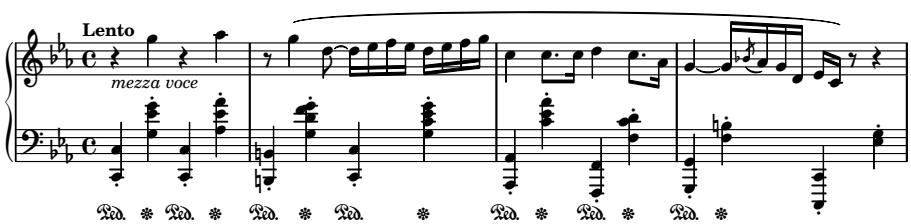
«Не чаще, чем мне хочется пойти в церковь (Таузиг лукаво улыбнулся), то есть так, как бывает обычно, — умеренно. Его читают, много читают и перечитывают. Всегда *современный* Бетховен живет в оркестре.

Касательно Вебера, у меня есть идеи по поводу *«Приглашения»*. Я обработаю его для виртуозного исполнения — мы это еще обсудим. Но у меня то

и дело нам будут мешать — надо встретиться во время моих деловых поездок по городу — я вполне могу выкроить свободный час, если вы меня подождете. У нас тут есть подходящие заведения».

Я предложил «Maison dorée» на Унтер-ден-Линден. Там мы встретились и могли говорить без помех. Меня удивила скромность великого артиста, его любознательность — он расспрашивал меня о Шопене, познакомиться с которым у него не было возможности, но чьи произведения он исполнял как никто. Тут я рассказал Таузигу, разумеется в самом доверительном тоне, об исполнении Шопеном знаменитого целомудренного ноктюрна Es-dur op. 9 №2.

«Это интересно, — заметил Таузиг, — я сам проиграю, пожалуй, аккомпанемент обеими руками. Тут *уж точно* подошла бы *гитара*». Но более всего его интересовало, сколь придирчив и щепетилен был Шопен в четырех первых тактах знаменитого c-moll'ного ноктюрна (op. 48 №1, Lento), столь простых с виду. Там во втором такте (4-я четверть) есть фигура шестнадцатыми *d*, *es*, *f*, *g*. Задачей было связать эту *g* с нотой *c* в третьем такте.



Шопен никак не был удовлетворен этим местом. Он сказал мне: «Поскольку вы *можете* это сделать, то вы *должны* это сделать». Наконец, это мне удалось, но спустя долгое время: то нота *g* была слишком короткой, а *c* вступала слишком рано, то наоборот. «В этом должна быть заложена интенция», — говорил он. Столь же трудным было снятие ноты *c* перед восьмой паузой в группе шестнадцатых *es*, *c* в четвертом такте: нота *c* была то слишком длинной, то слишком короткой. Я нашел выход в том, что стал *«причесывать»* ноту *c* большим пальцем, то есть скользил по клавише почти до самой кромки и лишь тогда отрывал палец от нее. Это наконец его удовлетворило! Но это было ничто по сравнению с тем, как он сам исполнял перечисленные места.

«Я его вполне понимаю, — заметил Таузиг. — *так оно и есть*».

Шопен хотел, чтобы на ходе от *g* к *c* был *вопрос*, а на *c* — *ответ*.

«Я так это себе и представлял, — ответил Таузиг.

Столь же мало Шопен был удовлетворен четвертями *g*, *as* в первом такте c-moll'ного ноктюрна. Они должны были выделяться, поскольку это тема, но оказывались то слишком сильными, то слишком слабыми.

Шопен играл исключительно на «Плейеле» — инструменте с легкой клавиатурой, лучше приспособленном к нюансировке, чем более полнозвучные.

Через несколько дней Таузиг сыграл мне оба ноктюрна в высшей степени законченно — в точности так, как сам Шопен. Довольный своим исполнением он сказал: «Вот с *ним* мне надо было бы познакомиться». Пожалуй никто из великих виртуозов не относился к композитору столь проникновенно и бережно, как Таузиг к Шопену.

Однажды Таузиг явился ко мне рано утром: «Супруга министра госпожа баронесса Швайниц приглашает вас к себе на суаре. Она моя лучшая ученица, но не просто ученица, а артистка и очаровательнейшая особа. Вы найдете там соответствующее общество. Баронесса сожалеет, что барон не нанес вам визит лично».

«У меня вовсе нет претензий, и я не слишком ценю такие фомальности», — ответил я.

«Тогда сегодня вечером ровно в 8 я буду у вас и мы поедем в комендатуру[10]».

Когда мы с парадной лестницы переходили в большой полуосвещенный зал, отделанный алебастром, я сказал: «У нас в Петербурге есть подобные залы. Но их мало».

«Я часто здесь играл, — ответил Таузиг. — Мы давали здесь благотворительные концерты под эгидой баронессы».

Таузиг подошел к боковой богато позолоченной двери из красного дерева и открыл ее. Перед нами была анфилада из трех ярко освещенных салонов. В первом нас самым радушным образом приветствовала баронесса. Общество состояло из нескольких выдающихся артистов круга Таузига и баронессы, австрийского посланника графа Вимпфельна с супругой, русского военного поверенного графа Кутузова и хозяина дома, министра двора фон Швайница.

Таузиг не преувеличивал. Баронесса играла как законченная артистка — Шумана и трудную блестящую пьесу Таузига, чья манера вести себя в обществе мне особенно понравилась. Казалось, что он вообще не присутствовал, но между тем, он был повсюду, был отправной точкой для оживленной беседы. Этот вечер живет в моих воспоминаниях как выдающийся, в равной степени проникнутый высоким духом и вкусом; память о нем освящена для меня смертью великого артиста, любезно открывшего для меня двери этого дома! Если в высшем обществе Петербурга заходит речь о Берлине, всегда говорят о строгом этикете. Здесь же один из самых фешенебельных домов Берлина оказался отрытым для чужака, чьей единственной заслугой было знакомство с Таузигом.

Когда мы на извозчике ехали домой, Таузиг сказал: «Сегодня вы доставили мне исключительное удовольствие: вы *сидели* за инструментом в точности как *Он*!»

[10] Имеется в виду дворец на Унтер-ден-Линден, так называемая «Старая комендатура» (Alte Kommandatur).

«Вы же не думаете, что я хотел подражать Листу?» — я был несколько задет. Что, собственно говоря, имел в виду Таузиг?

«Вы меня не поняли. А если серьезно, то тут речь идет не о подражании, а о лишь мне понятном принципиальном родстве — о том, *как* вы сидели, довольно далеко от инструмента. Обращаясь с роялем, вы совсем не думали об этом; но это было словно *Его* воплощение, и, скажу вам, лишь о *Нем* думал я целый вечер».

Пожалуй, никто из мастеров не был столь глубоко почитаем своим учеником, как Лист — Таузигом! У него было такое верное любящее сердце! Такая благородная натура никогда не должна была бы омрачаться жизненными невзгодами. Человеческое начало в Таузиге стояло на той же высоте, что и артистическое. Но, казалось, мрачные отсветы рано упали на эту жизнь, и он хотел укрыться от них в своем искусстве. Потому в его виртуозности человек отступал в тень перед артистом, иными словами его искусство представало в целом объективным. Он считал чисто человеческой обязанностью то, что другие почитали божественным даром. С глубочайшей серьезностью, а не для того, чтобы блистать в обществе, приступил Таузиг к изучению философии. Он был чужд всего показного, не стремился к овациям — они были ему безразличны, в чем я мог убедиться во время его петербургских триумфов. Им владела меланхолия, какая-то погруженность в свои размышления, что производило впечатление рассеянности. Это свое общее меланхолическое настроение он тщательно прятал, однако оно было вполне различимо, и его юмористическая манера общения была бегством от черного призрака, горациевской «*atra cura*»[11].

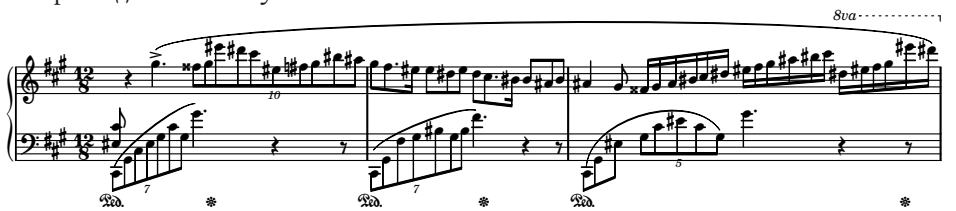
Ключ к его творческой сущности открылся для меня через *Баркаролу Шопена*. «Вы знаете *Баркаролу*?» — спросил меня Таузиг. — «Нет!» — «Я сыграю вам ее в воскресенье. Приходите только до того часа, когда в этот день собираются обычно мои друзья — господа Давидзон, К. Ф. Вейтцман, Клайдердач. Пусть это останется между нами — есть вещи за которые нельзя приниматься иначе как вдвоем. Я сыграю вам моего героя — я люблю эту пьесу, но редко за нее берусь».

В тот же день я внимательно прочитал *Баркаролу* в нотном магазине. Пьеса мне совсем не понравилась — длинная, в стиле ноктюрна, вычурная тональность (Fis-dur) и модуляции, на едва намеченном фундаменте целая башня фигураций, этакая витрина величайших технических трудностей — ну, последнее — это для Таузига!

Как же я ошибался! Таузиг так объяснял мне эту пьесу, которую он в порядке исключения играл по нотам: «Тут речь идет о паре, о любовной сцене в затерянной гондоле, это, можно сказать, обобщенный символ любовного свидания. Терции и сексты — дуализм двух нот (персонажей) — проходит через всю пьесу. Тут все двухголосно, парно. В этой модуляции в Cis-dur

[11] Лат. «черная забота». Цитата из III оды Горация: «Post equitem sedet atra cura». («Позади всадника сидит черная забота»).

(обозначенной dolce sfogato) мне чудятся поцелуй и объятие! — это первое, что приходит в голову.



После трех тактов вступления появляется в басу эта слегка покачивающаяся тема, она, однако, оказывается лишь аккомпанементом, объединяющим всю ткань пьесы, и *на* нем покоится кантилена двух голосов — этот долгий нежный разговор влюбленных. Начиная с цепочки двойных трелей, трудно рассказать словами дальнейшее развитие этой истории — это уж моя задача пианиста. Будьте любезны, переверните мне страницы. Слушайте!»

Редко доводилось мне слышать на рояле что-то столь нежное, субъективное, каждая нота словно говорила. Таузиг-артист играл Таузига-человека — и как интересны были оба!

Как же это трудно, какое глубокое субъективное проникновение нужно для того, чтобы придать столько интереса, движения, действия довольно изнурительному однообразному ритму (12/8) на протяжении девяти страниц, а ведь я пожалел, что пьеса не продолжалась еще дольше!

Тут Таузиг был живым воплощением Шопена — он играл, как Шопен, он чувствовал, как Шопен, он был самим Шопеном за фортепиано.

Я без околичностей сказал ему об этом. В моих словах он почувствовал силу убеждения. В принципе в подобных ситуациях он бывал очень осторожен, даже недоверчив, ибо никогда не был *вполне* радостно и безоблачно настроен.

В то время Таузиг давал в Берлине «шопеновские» концерты, посвященные исключительно его произведениям. Это был, мне кажется, первый такой случай, за исключением вышеупомянутых ежегодных «интимных» концертов[12] самого Шопена. Сколь же неблагодарно бывают восприняты начинания такого рода! Сколь же признательны должны мы быть Таузигу, взявшемуся за такую инициативу в отношении Шопена, чье значение как фортепианного композитора долгое время недооценивалось!

Еще одна глубокая, совершенно выдающаяся трактовка Таузига — Баллады Шопена f-moll. Это произведение ставит перед пианистом три задачи: понимание программы в *целом* (ибо в основе произведений Шопена программы, осмысление тех или иных жизненных ситуаций); верная передача каждой из тем *в отдельности*; преодоление бесчисленных трудностей, порожденных сложными интригующими фигурациями, запутанными гармоническими модуляциями, сложных ходами.

[12] Ленц рассказывает о них в своих воспоминаниях: [5, *34*].

Таузиг решал эти задачи играючи, в полной мере воплощая смысл и значение произведения.

Баллада (Andante con moto, 6/8) начинается в тональности минорной доминанты. В 7-м такте происходит остановка в C-dur на фермате.

Легкость, с которой он исполнял эти семь тактов, Таузиг пояснил так: «Пьеса еще не началась». Строгое проведение главной темы — благородно-выразительное, чуждое всякой сентиментальности (которая тут напрашивается) — сразу придавало музыке черты «большого стиля».

Важное требование, предъявляемое виртуозу-инструменталисту, это умение *дышать*, что в свою очередь позволяет дышать слушателю, а также лучше понимать исполняемое. Под всем этим я разумею верно выбранные членения, цезуры, ритм и пульсацию, ни в коем случае не мертвенную. Легкие задержки в важных местах (*взять дыхание* — так называл это остроумный Таузиг) невозможно передать в записи — нет условных знаков[13] для столь минимальных значений.

Если персик лишить цвета и аромата, если смахнуть пыльцу с крыльев мотылька, то что останется? То же и у Шопена. Цвет и аромат его Баллада получает благодаря исполнению Таузига.

Он подошел к первому пассажу, или, иначе говоря, к мотиву, спрятанному среди цветов и листьев, — фигурированному проведению главной темы, ее полифонизированному варианту. Мелодическая ниточка приводит к хорально изложенной второй теме, которая неожиданно и даже может быть чересчур сильно модулирует. Саму эту «ниточку» Таузиг превращал в *doppio movimento*, а именно в двух-четвертные такты; однако таким образом возникали секстоли, и тем естественнее вступала хоральная часть. Затем *a Tempo* следует раздел, в котором звучит спрятанная главная тема.

Как все становилось ясным в таузиговском исполнении! Трудности были ему неведомы; самые сложные и интригующие места он передавал как будто они были легкими, я бы сказал — легче легких!

Меня приводили в восхищение короткие трели в левой руке, звучавшие столь непринужденно, словно их играл второй исполнитель, парящая легкость в Каденции (с ремаркой *dolcissimo*). Она взмывает в высокий регистр и останавливается на гармонии A-dur так же, как во вступлении происходила остановка на C-dur'ной гармонии. После того, как тема проходит еще раз в варьированной форме, начинается «толчея» коды, до предела насыщенной фигурациями. Она требует от артиста выучки, мощной мужской силы, одним словом, «крепкого фортепианного здоровья».

Таузиг побеждал эти обусловленные программой ужасающие трудности без всякого напряжения, играючи. Коде предшествует череда арфо-подобных аккордов и остановка, как в тихой гавани, на доминантовой фермате, корреспондирующая с ранее появлявшимися ферматами. Затем

[13] Мейербер говорил: «Разве можно давать точные письменные предписания женщинам? Они принесут несчастье, если выпустить их из такта». См.: Berliner Bekanntschaften. In: Neue Berliner Musik-Zeitung. 1871, Nr. 37 (*примеч. автора*).

разражается шабаш триольных терций. Восемнадцатистраничная пьеса заканчивается высшей бравурой.

Левая рука Таузига была «второй правой». Казалось, он вовсе не замечал трудности! Антон Рубинштейн называл его непогрешимым, Лист описывал его пальцы как *железные*, Серов много лет говорил мне, когда речь заходила о пианистах: «Слушать *Таузига*, послушайте *Таузига*!»

В первую очередь Таузига отличало то, что он никогда не играл ради эффекта, а лишь ради самого произведения, ему была присуща объективность, непонятная широкой публике. Последняя хочет судить о спрятанных в музыке трудностях и опасностях по жестам и ужимкам исполнителя. Широкая публика считает: что легко преодолевается, то не представляет трудности, и дома сын или дочка смогут сыграть так же! Но именно абсолютное внешнее спокойствие и непоколебимость были венцом его виртуозности.

Он мог бы сказать словами то, что слышалось мне в его игре: «Я не *камерный* исполнитель, я исполнитель для *больших залов*. Лишь в них я могу полностью раскрыться». Эксцентричные жесты, побочные движения, действительно, могут произвести впечатление на широкую публику, однако являются злом — элементом, враждебным искусству. Таузиг, играя, был словно отлит из бронзы, и его трактовки были тоже подобны статуям. Его исполнения восхитили бы Шопена, который сам играл *легко*, но уступал ему в силе и уверенности при преодолении трудностей.

В Берлине я попрощался с искусством артиста, прослушав Фантазию Листа на темы из «Дон-Жуана» — высшее испытание для первоклассного виртуоза. Таузиг сказал мне при этом с благородной скромностью: «Я *долго* не мог овладеть этой пьесой; лишь после того, как я заново погрузился в Баха и поздние сонаты Бетховена, это мне удалось. Вы не будете упрекать меня за Фантазию «Дон-Жуан»? Но для себя самого я решил: я в ней стою не *над* трудностями но пребываю среди них; лишь *Он* стоит над ними, лишь *Он*! В этом тайна производимого *Им* впечатления. В своей французской книге вы назвали его «*Паганини* фортепиано». Так оно и есть, и это понравилось ему. Но этого слишком мало. В Листе олицетворено безусловное господство над всей областью музыкального искусства — он вообще композитор по призванию, во всех формах. Из этого великого целого родится и виртуоз. Поэтому его уровня не достигает никакой Паганини, который остается лишь в области виртуозности!»

Действительно, если понимать под задачами, которые Лист поставил перед фортепианной техникой, достижение *одухотворенной* техники, *нового* круга идей, как тропу, проложенную от Баха через Бетховена к нашему времени, то к сочинениям Листа следует относиться как последнему выражению всех фортепианных возможностей!

Можно сравнить фортепианных виртуозов с частями света или странами. *Лист*, *Шопен*, *Гензельт* — это части света; *Таузиг*, *Рубинштейн*, *Бюлов* — страны.

Тальберг был лишь *корректный джентельмен-наездник*, оседлавший фортепиано в 40-е годы, но кажется, что с тех пор прошло столетие! Сколь бы хорошо наездник ни сидел в седле, он должен время от времени спешиваться. *Тальберг* скакал непрерывно. Это называлось фантазией, например на *«Моисея»*. Тальберг музицировал как трубач в дрезденском Музее Кауфмана[14] — механически, а не душой. Тальберг представлял собой хорошо отструганное и отполированное фортепиано. Кто удовлетворится в наши времена хотя бы нотой Тальберга? Лишь *один* плод тальберговских ночных бдений организован музыкально, и то лишь в начале «*бега рысью*» — его Второй каприс (Es-dur), тема которого очаровательно «взнуздана» и к концу бесконечного «*performance*» (как англичане называют музыкальное исполнение) встречается с *барьерами* и преодолевает их скачками через две октавы.

Тальберг сказал, что берется играть с *Листом параллельно*, но Лист должен будет сидеть за ширмой — с тем, чтобы его нельзя было *видеть*. Именно тогда Тальберг был впервые низвергнут, ибо душу нельзя спрятать за ширмой! «О нет, с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаешь, — Не я!» — мог бы сказать ему Лист[15].

Тальберг был законченным светским человеком за фортепиано, с холеным большим пальцем правой руки, которым он исполнял мелодии и тем снискал себе славу. Что касается перенесения аккомпанемента в средний регистр и исполнения его той же рукой, что и мелодии, то это не находка Тальберга — этот прием впервые применил Бетховен[16] (Первый концерт op. 15, Largo, опубликован в 1801 году), затем Вебер (Соната d-moll, Andante; Концерт Es-dur, Rondo; «Приглашение к танцу»).

Часто высказывается мнение, что Шопен и Лист завершили развитие фортепианной музыки. Каждое время вносит свои исправления, это касается и виртуозности, и Таузиг — лучшее тому подтверждение.

[...]

Таузиг умел находить разное в фортепианном Бетховене. Очаровательными фортепианными красками передавал он A-dur'ную Сонату op. 101; оркестрально — Сонату f-moll op. 57, эту могучую оркестровую фантазию, названную когда-то *«Аппассионатой»* (как будто не все бетховенские сонаты — *«аппассионаты»*!) Краски *помпейских* эмалей чудились в речитативах Сонаты As-dur op. 110. Последняя Соната op. 111 кажется колоссом.

Нет ничего важнее для виртуоза, чем верное понимание композитора, чью музыку он интерпретирует. В этом отношении Таузигу помогали его

[14] Имеется в виду музыкальный автомат в виде трубача, построенный в 1810–1812 годах дрезденским механиком и инструментальным мастером Фридрихом Кауфманом (ныне хранится в Немецком музее в Мюнхене).

[15] Ленц цитирует крылатое выражение из «Фауста» Гёте: «Du gleichst dem geist den du begreifst, nicht mir!»

[16] Я, кажется, указал на это впервые. См.: Beethoven. Eine Kunststudie. Bd. 3, S. 152 (*примеч. автора*).

высокое общее образование и замечательно тонкий вкус, сформированный его научными занятиями.

В этом (кто бы что ни говорил) решающем отношении Таузиг занимал исключительное место (великого маэстро Листа, как мерило масштаба, раз и навсегда объявим исключением).

Прежде чем рассказать о нашей следующей встрече с Таузигом в Петербурге, еще одно воспоминание о нем в Берлине поздней осенью 1868 года — встрече, ставшей для меня незабываемой благодаря великодушной любезности артиста.

Однажды, когда мы были одни, Таузиг усадил меня за фортепиано и сказал: «Вот, сыграйте отсюда верхний голос. Вещь, возможно, еще вам не знакома». Это были короткие, но значительные пьесы Шумана в четыре руки.

«Ого! Как вы сыграли, совсем как *Он*!»

Я посмотрел на него в замешательстве: с одной стороны я не мог себе представить, что Таузиг надо мной подтрунивает, с другой я попал в смешное положение.

«Я говорю это совершенно серьезно, — добавил Таузиг, — это было в *Его* духе и стиле, повторяю, совсем как Он!»

«Но тут нечего играть, достаточно только понимать»

«Это одно и то же — *этому* не учат учениц. Но что меня действительно поразило, так это ваши пешие скитания по Швейцарии»[17]. Таким юмористом Таузиг был еще в 1868 году; в 1870 в Петербурге все это кануло в прошлое.

Через несколько дней я явился к Таузигу с двумя нотными сборниками. «Ах, — воскликнул он, — вот и пришло отмщение за прошлый экзамен; но, должен сказать, это был совсем маленький экзамен. А в чем теперь должен экзаменоваться я?»

«Посмотрите, *Sonates progressives et agréables*». Таузиг простодушно рассмеялся и спросил: «И зачем *нам* это?» «Доставить себе удовольствие, — таков был мой ответ. — В них спрятаны маленькие оперы Вебера. Играйте *бас* и внимательно слушайте. Оригинал написан для фортепиано и скрипки, а это переложение Черни, как мне сказал издатель Кранц в Гамбурге, которого я навестил ради этого издания. Соната 1, точнее Сонатина, F-dur, Allegro “Перед воротами. Весна”; Larghetto, “Рассказ бабушки у камина”, B-dur; Рондо, Amabile, F-dur “Почтовый рожок”. Это не написано в нотах, я это сыграю», — предупредил я осторожно.

«Начнем с “Камина”, — промолвил Таузиг, — да, это действительно очень интересно».

«Кажется, вам эта музыка хорошо знакома».

«Двадцатилетнее верное супружество»

«И до сих пор влюблены? Ну, пойдемте к “Воротам”», — продолжал шутить Таузиг.

«Тоже очень интересно», — признался он.

[17] Ленц в юности путешествовал по Швейцарии.

«Но Amabile, “почтовая история” — это ерунда!»

«А маленький 8-тактовый минорный фрагмент?»

«Да, тут снова виден мастер».

«Соната 2, Moderato, Carattere Espagnuolo, G-Dur, “Немец в Севилье”; Adagio, c-moll “Из утерянной оперы: покинутая Дидона”; Рондо G-dur, Air polonaise, “В деревне. Троица”»

«Эта Испания, похоже, располагается где-то в Германии»

«По-моему в точности так же, как в “Дон-Жуане”»

«Вы считаете? Гм-гм... Пожалуй... Адажио интересное; Рондо очаровательно; модуляция после буквы “B” в субдоминанту (C-dur) прелестна, так что Рондо еще раз. Как оно сокращено под конец — ого!»

«Соната 3, Air Russe, d-moll, “Правда о России, неизвестная в Германии” (как простодушно посмотрел на меня при этом Таузиг!); мажор очарователен, посмотрите, я надписал тут “amoroso” (он дружески улыбнулся); Рондо, Presto 6/8, D-dur, “Танец эльфов”, неописуемо прекрасное!»

«Тогда сразу “эльфов”», — оживился Таузиг. — Да! Смотрите-ка — это действительно серьезно! Рондо очень красиво, а как оно coupirt в конце! Так что Рондо еще раз!» — решительно заявил он.

«Обратите внимание на цветочные венки, начиная с 13-го такта! Еще одно “совращение Гюона”[18], но пожалуйста, сыграйте верхнюю партию, ведь я так убого играю гаммы»

«Тут есть одна в басу, она важнее, тут ведь вступает весь оркестр; не обижайтесь, но я останусь внизу».

Мы сыграли Рондо трижды. Оно не длинное, всего 84 такта, но сколько в нем всего!

«Поместье, не отягощенное долгами, и вдобавок с эльфами!»

«Может хватит? Или играем дальше?»

«Да, скорее продолжим!» — заторопился Таузиг.

«Итак, Соната 4, Es-dur. “Воскресенье, *игра в кегли, подсолнухи на* кегельбане”. Что там за действующие лица, становится ясно в 9-м и последующих тактах. Rondo vivace — слабо освещенный сад, но...»

«Но как же он мил!» — добавил Таузиг.

«Соната 5, A-dur, “*B meampe*”. Andante con moto, тема из оперы “Сильвана”[19], 4/4».

«Ну, что? Поехали?»

«Сейчас! Вы знаете что это за тема? Она наверняка нравилась Веберу, он написал на нее вариации B-dur для солирующего кларнета с довольно развитой фортепианной партией, op. 33. А эти — в A-dur под опусом 10. Кларнетовых вариаций больше. Какой из двух вариантов лучше?»

«Из-за этого, наверное, идет война городов, — подхватил Таузиг. — Но обычно позднейшее произведение более совершенное».

[18] Ленц намекает персонажа из оперы Вебера «Оберон».

[19] «Сильвана» — опера К. М. Вебера (1810).

«Да, но в нашем ор. 10 есть эта дьявольская маршевая вариация, которую мог сочинить лишь законченный мастер. Финальная сицилиана тоже восхитительна!»

«Эта Пятая соната слишком хороша! Знаете, у меня появилась *идея*! Из этих вещиц можно составить Фантазию на темы Вебера для салонного исполнения — я когда-нибудь ее напишу». (Эта мысль не должна потеряться втуне, нужно только любить Вебера; Рубинштейн его любит!).

«Шестая сонатка неважная: заключительный полонез слабый, но тут есть милое виолончельное соло. Или это по-вашему фагот?»

«По-моему *корнет*, — сказал Таузиг, — такая скерцозная тут музыка»

...Так мы жили. Так было каждый день! Увы, только шесть недель!

Прошло два года. Известие о том, что Таузиг приезжает во время пасхального концертного сезона, вызвало волнение в сплоченной группе петербургских меломанов. Это был март 1870 года. Я сразу направился к Таузигу в гостиницу «Демут», где он остановился. Он приветствовал меня самым дружеским образом, но внешне я нашел его переменившимся. Словно облако омрачало его черты, он не был больше веселым.

«Я вижу, вы не обижаетесь на меня за то, что я не пришел к вам. Я не делаю визитов, я выхожу из отеля только для того, чтобы выступить в концерте, когда там уже все готово, и мне надо только сесть за инструмент».

Он протянул мне сигары.

«Вот, *те самые*! — добавил он с горькой усмешкой.

Я тотчас заговорил о каких-то пустяках, мне казалось, что по-другому нельзя, хотя я и не мог сформулировать, почему. Видимо, ему это понравилось, ибо он встал со словами: «Я должен сыграть вам ваше “Приглашение”. Он сыграл лишь пассаж, в котором в его обработке добавился голос в противоположном движении. Я был потрясен этой, так сказать, *свободно* летящей в пространстве виртуозностью, причем на том материале, который мне был столь хорошо знаком.

«Я могу и быстрее, если хотите», — сказал он. Он сыграл двойной пассаж еще тише в сказочном темпе Prestissimo, улыбнулся и встал.

Такое поведение выглядело неестественным, *чудны́м*, как говаривал майстер Крейслер-Гофман. Артист казался опечаленным. Между тем, по моей просьбе он сыграл всю пьесу со своими арабесками. «Приглашение», одно из самых популярных произведений фортепианного репертуара, было написано около 50 лет назад, но как же оно молодо! Мне оно кажется одной из самых значительных и эффектных пьес в форме рондо, какие только существуют. Это глубоко сердечное, хотя и весьма блестящее и вдохновенное, сочинение живет в своей оригинальной форме в интимной атмосфере семейного или салонного музицирования. Если же оно должно появиться перед несколькими тысячами слушателей, то естественно облечь его в современный бальный концертный наряд, выходящий далеко за рамки веберовского фортепиано. Именно так Таузиг поступил с «Приглашением» в своей обработке. Мелодию, столь красноречиво обозначенную у Вебера

словом «*wiegend*» («покачиваясь»), сопровождение к которой помещено у Вебера в средний регистр, Таузиг саму переносит в середину клавиатуры. Кажется, что это мужской голос — любовное признание танцора своей партнерше, в то время как у Вебера эта очаровательная кантилена как бы *в целом* характеризует *все* происходящее.

Высшим художественным достижением Таузига в его обработке «Приглашения» мне показался минорный эпизод, который он исполнял, как появление какого-то *мужлана*.

Я сказал ему об этом. «Как мило, — промолвил он в ответ, — что вам это показалось уместным, после того как вы всю жизнь представляли все по-другому. Вы напишете об этом?»

«Обязательно! Я напишу о вашей обработке «Приглашения» то, что сейчас сказал. Что касается моих собственных взглядов, то они касаются веберовского оригинального текста».

Он улыбнулся, как в прежние времена: «Да! Это чертовски сложно! Посмотрите, вот тут, где противосложение в пассаже затрагивает минор, паркет в танцевальном зале должен оставаться зеркально чистым и гладким.

Я часто думал о вас, когда сочинял эту обработку, сегодня вечером я сыграю ее еще лучше — на публике у меня вырастают крылья. Вы увидите. А теперь прощайте, и пожалуйста *никогда больше не приходите*, ибо я стал невыносимым человеком». Это были остатки его прежнего доброго берлинского юмора.

В концерты и в оперу я, *если возможно*, прихожу всегда довольно рано. Мне нравится разглядывать длинные шеи контрабасов, видеть как духовики роются в своих футлярах, как настраивают трубы и литавры, как обсуждают что-то скрипачи. Столько мыслей приходит в голову... Есть что-то величественное в оркестре как таковом. Это народ, *демос*, от которого все исходит и к которому все возвращается, это *обобщающее понятие*, оркестр — это своего рода *церковь инструментального начала*.

Столь многочисленных представителей культурного населения нельзя собирать за *скудным столом*, это должен быть *«симпосион»*!

В тот раз нам предстояло услышать Es-dur'ный концерт Бетховена — достойное пиршество!

Обстоятельства моих поездок по городу (а в больших городах люди ездят постоянно) позволили мне прийти за час до начала. Полуосвещенные огромные пространства петербургского Дворянского собрания, казалось, были похожи на какие-то гробницы. Полуосвещенным был и сам зал, полностью заполненный публикой. Я не видел такого лет сорок! Я поспешил в артистическую, чтобы рассказать об этом Таузигу, но его там не было, он появлялся всякий раз перед самым началом концерта.

Этот с 40-х годов существующий зал для официальных дворянских собраний один из самых красивых, если не красивейший в Европе. По бокам располагаются по двенадцать зеркально-гладких белых коринфских колонн, позади которых скрывается второй этаж (галерея). С передней

и задней стороны колонны образуют три портала, через которые можно по нескольким ступенькам спуститься в зал. Между колонн висят 28 люстр, а над пространством зала восемь *колоссальных*. Если акустика при таких обстоятельствах не может быть отличной, то она во всяком случае хороша. Зал одновременно используется как концертный, бальный и церемониальный. Подиум для оркестра в него вкатывают при необходимости.

На этом подиуме появлялись звезды всей музыкальной Европы — *Франц Лист*! Здесь выступали великие певицы — *Паста, Виардо, Зонтаг* (графиня Росси), скрипачи — *Вьетан, Эрнст, Сивори, Уле-Буль*. Здесь пел *Рубини*!

Все главные события государственной и музыкальной жизни Петербурга происходили тут, направляемые обоими графами Виельгорскими — их вкусом, верным пониманием, художественным превосходством; они воздействовали морально, а не принуждением, и тем более глубоко. Ибо эти меценаты и артисты, беспримерные в истории музыкальной Европы, никогда не занимали никаких официальных музыкальных постов. Люди притягивались к ним органически, по свободному выбору.

А. Рубинштейн, одни из представителей тех славных музыкальных времен, сказал мне как-то:

«Отныне все стало свободным, доступным».

«Dat *vincla* libertas», — добавлю я от себя.

В любом случае, прежде всего само общество должно подняться до *того* культурного уровня, который позволяет внутренне признать гегемонию, выдающихся личностей.

На концертах Таузига заняты были все кресла — даже *царская* ложа и расположенная напротив ложа дипломатического корпуса; свободный балкон был заставлен стульями, а на галерее между капителями теснились людские толпы. Проходы между окнами и колоннами были заполнены рядами стоящей публики, последний из которых разместился стоя на подоконниках.

Так ждали Таузига!

Между тем, выступление артиста было скромным по доходности, и входные билеты тоже дешевыми (хотя по немецким меркам все равно дорогими): от 1 рубля (на галерее) до 2, 3, и 5 рублей за нумерованные места. Уже к утру дня концерта секретарь Таузига продал билетов на 3000 рублей. Доход был вдвое больше, и этот ажиотаж сохранялся на протяжении всех трех концертов. То же происходило и в *Москве*, где все билеты были распроданы еще до того, как артист приехал. Потому он не мог отказаться дать еще один концерт после своего возвращения из Москвы в Петербург.

Таузиг появился на сцене за инструментом, привезенным с собой из Берлина. Его приветствовали бурей оваций, которые обычно достаются артисту в исключительных случаях, словно он после долгого отсутствия вернулся на родину.

И зазвучал Es-dur'ный концерт...

Я сразу заметил, что артист выступает лишь для того, чтобы служить своему повелителю — искусству в одном из его благороднейших созданий.

Словно устрашающими ударами булавы он отвечал на оркестровый натиск. Это был его ответ на жестокости жизни, ранившие его *артистическую* душу.

Таузиг играл концерт наизусть, как и всегда на публике. Исполненный огненного опьянения, он казался рапсодом бессмертного творца.

Пассажи взрывались как фейерверк! Никогда я не слышал столь пламенного и одновременно столь мужественного Рондо. Как оно обрушивалось в зал! В нежной второй теме Таузиг, казалось, говорил: «Всё это меня больше не касается! *Все прошло*! *Прошло*!»

Словно электрические искры, звучали скачки в букве С (в момент модуляции). «*Вот* он я!» — слышалось в этом месте, полном утонченнейшей и деликатнейшей элегантности. Мне вспомнились его слова, сказанные в Берлине: «*Этот* концерт — мой *конек*!»

Исполнению Таузига прекрасно (лучше, чем удалось мне[20]) соответствует то описание, которое было опубликовано в прессе по случаю торжеств к столетию Бетховена в *Бонне* («Kölnische Zeitung», 1871): «Этот концерт — воистину рыцарская музыкальная поэма. Но для того, чтобы предстать в своих роскошных стальных латах, нужен исполнитель-рыцарь, а не тот, кто, сняв доспехи, вышагивает при дворе в шелковом камзоле и мягких туфлях с острыми носами».

Таким музыкантом-рыцарем был в Петербурге Таузиг, которому, увы, едва не довелось занять это почетное место в Бонне! *Там* он играл бы *pro Germania*!»[21]

Сольные выступления Таузига в Петербурге охватывали весь фортепианный репертуар: от *Баха* и *Скарлатти* до *Моцарта* и *Бетховена*, от *Фильда* через *Вебера* до *Шопена*, *Шумана* и *Листа*. *Все* стили были равно близки Таузигу, он мог соответствовать особенностям самых разных натур.

Каковы же были качества безвременно ушедшего от нас артиста? Попробуем подытожить...

Его власть над всеми музыкальными средствами была столь велика, что само это свободное владение «материей» само по себе становилось поэзией.

Его дарование при передаче музыки строгого стиля (фуга, имитационный стиль) был единственным в своем роде. Таузиг играл фуги и все что с ними связано с очарованием, присущим исполнению самой деликатной музыки галантного стиля, или другими словами: чистота его голосоведения, тонкая нюансированность туше делали эти жанры популярными, всем понятными. В фуге исполнитель встречается с «*буквами*», в которых

[20] Ср. Beethoven, eine Kunststudie. 4. Theil. S. 159f.; там целая маленькая монография, но все равно не так точно [...] (*примеч. автора*).

[21] Таузиг умер до начала Бетховенских торжеств в Бонне, которые состоялись в августе 1871 года.

заключен *дух искусства*, а не *человека*, художественная *субъективность* (а точнее *субъектность*) в прямом смысле слова. Если для Таузига *в целом* художник был важнее человека, художественная необходимость — важнее жизни как таковой, то фугу можно назвать его истинной *духовной родиной*.

В сочинениях Листа Таузиг владел всем новейшим арсеналом фортепианных средств.

Таузиг был законченным служителем шопеновской музы.

При этом всегда и везде Таузиг был одним из самых выдающихся виртуозов, когда-либо живших, *несокрушимым триумфатором* за роялем.

Have, anima pia! Te! Amicissimum sodalem —

moriturus salutat![22]

[22] «Слава тебе, о блаженная душа! Тебя, благосклонного собрата *приветствует обреченный смерти». (Лат.) Ленц перефразирует тут известное латинское изречение.*

Использованная литература

1. *Bülow H. v.* Carl Tausig // Signale für die musikalische Welt. Jg. 29 (1871). Nr. 35. S. 545–553.
2. *Dowdy J. L.* Carl Tausig: His Life and Works (1841–1871). University of California, Davis, 1984.
3. *Draghi G.* Carl Tausig's transcription of Franz Liszt's "A Faust Symphony", a critical edition of an unpublished manuscript (Doctor of Musical Arts). University of Miami, Florida, USA, 2007.
4. *Fay A*. Music Study in Germany: from the Home Correspondence. 9th Ed. Chicago: McClurg & co., 1886. 352 p.
5. *Lenz W. von*. Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt. — Chopin — Tausig — Henselt. Berlin: E. Bock, 1872. 112 S.