

**Василиса БОЙКОВА**

## ЗИГФРИД ПАЛЬМ: ЗНАМЕНИТЫЙ ВИОЛОНЧЕЛИСТ О НОВОЙ МУЗЫКЕ

*Вся моя жизнь — виолончель  
и Новая музыка одновременно*

Зигфрид Пальм

Не будет преувеличением сказать, что Зигфрид Пальм (1927–2005) — виолончелист, который вывел современную исполнительскую технику на новый уровень. Его знаменитое высказывание: «Неисполнимых партитур не существует», — относится к Сонате для виолончели соло Б. А. Циммермана, от исполнения которой в свое время отказались многие признанные солисты, в том числе и его педагог Энрико Майнади; по существу же, это наилучшая характеристика З. Пальма как исполнителя.

Такие технически сложные произведения, как виолончельная соната Циммермана, сегодня стали классикой Новой музыки. То, что раньше считалось почти неисполнимым, теперь признано «стандартом» технических сложностей для данного репертуара, относящимся не только к виолончели, но и к струнным инструментам вообще. «Canto di speranza», «Intercommunicatione» Б. А. Циммермана, «Nomos Alpha» Я. Ксенакиса — именно эти произведения (написанные, кстати, специально для З. Пальма) стояли у истоков поиска нового звучания, качественно новых выразительных средств, а следовательно, и новых технических приемов.

Это был уникальный опыт сотрудничества композиторов-авангардистов с выдающимся исполнителем. Давая безграничную волю своей фантазии, реализуя запредельные идеи, композитор может положить на пульт исполнителя все что угодно, ни в отношении технических сложностей, ни в плане идеи произведения не соотносясь ни с чем, кроме своего собственного замысла — в осуществлении его исполнитель будет совершенно точен, и притом проявит себя еще и очень тонким музыкантом. Чистейший, кристальный пример лаборатории Новой музыки: стоит ли удивляться, что именно благодаря тако-

---

*Бойкова Василиса Петровна* — аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

му сотрудничеству происходили открытия, которые становились событиями истории музыкального авангарда.

Зигфрид Пальм родился в 25 апреля 1927 г. в немецком городке Бармен (земля Северный Рейн-Вестфалия)<sup>1</sup>. Первые уроки игры на виолончели он получил от своего отца — виолончелиста оркестра Вупперталя<sup>2</sup>. Зигфрид никогда не посещал музыкально-образовательных заведений, его школой стали частные занятия на виолончели. Воспитание было довольно суровым. «Если ты хочешь стать солистом, я тебя должен мучить, пока кровь не выступит на пальцах. Иначе вообще не стоило и начинать», — говорил отец [10, 12]. Юноша с благодарностью воспринял суровую отцовскую школу и всю жизнь считал, что именно так — жестоко, но справедливо — следует обращаться с молодым поколением, учитывая конкуренцию в современном исполнительском мире.

По 6–7 часов занятий в день под чутким руководством своего первого учителя; вскоре к этому прибавилась работа в городском оркестре, куда отец устроил Зигфрида. Школу он почти не посещал. Мало того, будущей звезде Новой музыки пришлось забыть и о том, чтобы гулять и резвиться с друзьями: «Если ты решил пойти по пути музыканта — ни в каких танцах ты не нуждаешься, и в велосипеде тоже» [10, 24]. Обычно день начинался в восемь утра в школе, по возвращении следовало заниматься с полвторого до полседьмого. После чего надо было бежать в театр — играть спектакль. Нередко утренняя учеба заменялась репетициями. Трудовой день часто составлял шестнадцать часов.

В 1943 году шестнадцатилетнего Зигфрида приняли в штат оркестра, что спасло его от призыва в гитлеровскую армию, куда забрали поголовно всех его сверстников и многих коллег из оркестра. Отцу — члену национал-социалистической партии, занимавшему пост администратора городского оркестра, удалось спасти тогда некоторое количество музыкантов, в том числе и сына, от фронта и смерти.

В качестве солиста Зигфрид разъезжал по Германии и странам-союзницам — Испании, Румынии. Периодически он был обязан играть в лазаретах: «И я старался делать это самым профессиональным образом, потому как знал, от чего меня спасала тогда виолончель» [10, 20].

После войны началась новая глава биографии Пальма. В 1945 году музыкант устроился в симфонический оркестр Любека под управлением Фритца Лемана, в 1947 году поступил, выдержав серьезный конкурс, в оркестр Северо-германского радио в Гамбурге (Norddeutscher Rundfunk Sinfonieorchester Hamburg) на место помощника концертмейстера, а позже выступал уже и как солист. На протяжении пятнадцати лет, связанных с гамбургским оркестром (1947–1962), Пальму довелось сотрудничать с лучшими дирижерами Европы: Винфридом Циллигом, Францем Росбаундом и многими другими, приглашенными, что было неопценной школой для молодого исполнителя. С 1962 по 1977 г. Пальм — концертмейстер и солист в кёльнском оркестре Западногерманского радио (Westdeutscher Rundfunk Sinfonieorchester Köln).

<sup>1</sup> Вскоре после рождения будущего музыканта Бармен стал частью крупного промышленного центра — Вупперталя.

<sup>2</sup> Отец Пальма также носил имя Зигфрид. Это имя передавалось в семье, с той поры, как дед З. Пальма, валторнист городского оркестра, постановил дать наследнику имя в честь своего любимого соло — лейтмотива рога Зигфрида.

Наряду с постоянной работой в оркестрах, З. Пальм являлся виолончелистом знаменитого квартета Бернхарда Хамана<sup>3</sup>; музыканты квартета были признаны во всей Европе лучшими исполнителями камерной музыки нововенцев. В 1956 г. образовался дуэт З. Пальма с Алоизом Контарским, а в 1967 г. Пальм сменил Г. Кассадо в знаменитом трио Хайнца Шрётера<sup>4</sup> [3].

Техническим совершенством в исполнении авангардного репертуара Пальм во многом был обязан Э. Майнарди, на летних мастер-классах которого в Зальцбурге и Люцерне он стажировался в течение четырех сезонов (1950–54): «Особенно я ему благодарен за технику правой руки» [6]. В течение этих сессий он не только усовершенствовал все необходимые для исполнения Новой музыки технические приемы, но и освоил «аналитический», по его словам, подход к произведению. З. Пальм полагал, что Э. Майнарди и Б. Хаман сыграли перво-степенную роль в его формировании как музыканта [10, 46].

Помимо исполнительской деятельности, Зигфрид Пальм был известен как педагог. С 1962 года он начинает преподавать на Дармштадских летних курсах. В том же году Пальм становится профессором Высшей школы музыки Кёльна, которую возглавляет с 1972 года. За пределами Германии музыкант находил время проводить мастер-классы в Королевской консерватории Стокгольма, в ряде колледжей в США, в Академии им. Сибелиуса в Хельсинки.

Будучи не только исполнителем, но и культурным деятелем, З. Пальм некоторое время занимал пост генерального директора Немецкой оперы в Западном Берлине. В 1982–1988 гг. он также возглавлял Международное общество Новой музыки<sup>5</sup>.

Но наиболее яркий след Пальм оставил все же как ярчайший исполнитель и пропагандист Новой музыки. Как явствует из публикуемых ниже высказываний знаменитого виолончелиста, взгляды Пальма на музыку прошлого и настоящего говорят о его приверженности радикальной модернистской эстетике. Он считал, что из музыки прошлого исполняться должны лишь величайшие шедевры. В его представлении судьба произведения в некотором роде аналогична судьбе музыканта-исполнителя: в музыке выживает сильнейший, а те, кто не выдержал конкуренции, не достойны ни сочувствия, ни внимания. Произведения он уподобляет живым организмам, которые пробивают себе дорогу в жизнь, иногда сразу, иногда сквозь препятствия: у каждого своя судьба, а наиболее достойные потом уже развиваются сами, надолго прославляя своего творца. Нет смысла доставать из архивов творения прошлых столетий: «Существует достаточно современной музыки, которая должна исполняться» [10, 82]<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Namann-Quartett был основан в Гамбурге, в составе Б. Хамана, Фритца Кёнзена, Фритца Ланга и Зигфрида Пальма; последний входил в число его участников в период с 1950 до 1962 г.

<sup>4</sup> В состав Schröter-Trio первоначально входили Макс Росталь, Х. Шрётер и Гаспар Кассадо.

<sup>5</sup> Международное общество Новой музыки (Internationale Gesellschaft für Neue Musik, IGNM) было основано 11 августа 1922 года во время очередного фестиваля композиторов в Зальцбурге. В первоначальный состав входили Б. Барток, А. Берг, П. Хиндемит, А. Онеггер, З. Кодай, М. Равель, И. Стравинский в числе двадцати четырех композиторов со всего мира. По сей день это самое влиятельное общество, пропагандирующее Новую музыку (URL: <http://www.ignm.at/>; дата обращения — 17.08.10).

<sup>6</sup> В то же время, Пальм был уверен, что в своем творчестве не выходит за рамки традиционного виолончельного искусства. Так, на вопрос Тима Янофа, преследует ли современная

Но чтобы талантливые, жизнеспособные произведения сами завоевали себе право на существование, им надо дать шанс — то есть сыграть их хотя бы один раз. Долг исполнителя, по Пальму, — непременно дать произведениям возможность сразу увидеть свет, какими бы они ни были, — вне зависимости от отношения исполнителей к их эстетике и к их авторам, и даже в том случае, когда исполнение обречено на неуспех у слушателей.

Необычайно ценны практические замечания и наблюдения Пальма, который принимал самое непосредственное участие в опытах «лаборатории» Новой музыки. Соответственно, и к произведению он подходит скорее как к объекту художественного эксперимента. У продукта композиторского творчества есть некая «объективная» ценность, не зависящая от слушательского восприятия и от культурно-исторических обстоятельств. И исполнитель, вынося сочинение на сцену, выступает как бы в роли эксперта: он «устанавливает» ценность произведения, определяет его последующую судьбу. Одним из существенных факторов художественного эксперимента является публика: она может либо сразу признать новую музыку, либо сделать это спустя некоторый временной промежуток, либо отвергнуть плод неудавшегося эксперимента навсегда. Настоящий исполнитель всегда умнее и опытнее публики, он знает ее реакцию, может ее прогнозировать и воздействовать на нее; ему известны способы преподнести произведение так, чтобы оно непосредственно дошло до адресата в своем лучшем виде. Успех новой музыки у публики — его главная цель. А зависит этот успех не только от тонкостей интерпретации, но и от того, насколько исполнитель способен выстроить концерт в расчете на данную слушательскую аудиторию.

В связи с этим примечательны категории «юмора» (Humor) и «скучной музыки» (langweilige Musik) в понимании Пальма. «Юмор» для него — понятие, связанное не со смехом и весельем, а скорее с искрометностью идеи и с живостью и остротой ее воплощения, что напрямую соотносится с особым пониманием критериев честности и ответственности перед композитором, равно как и перед произведением из репертуара Новой музыки: «Я хочу, чтобы над композитором свершилось правосудие» [6]. «Это преступление — быть скучным или играть скучно на сцене» [10, 90].

Существует совсем немного печатных материалов, связанных с жизнью и творчеством Зигфрида Пальма: несколько содержательных англоязычных интервью, где за относительной немногословностью Пальма кроется прямо-таки афористически выраженная суть его взглядов на музыку [6; 8; 9]. Наиболее полный и значительный источник информации об этом исполнителе — вышедшая в 2005 году в издательстве «ConBrio Regensburg» книга со знаковым названием «Cariccio per Siegfried Palm» ([10]; одноименное произведение, написанное К. Пендерецким в 1968 году, Пальм с большим успехом исполнял на протяжении всей жизни).

---

музыка те же цели, что и произведения более раннего времени, такие, как сонаты Бетховена, он отвечает: «Конечно. Меняются вкусы и некоторые правила, но художественные задачи остаются теми же самыми. У нас по-прежнему есть форма, фразировка, “пункты назначения” в музыкальной структуре, развитие определенных мотивов, музыкальные фрагменты, звучности, настроения и так далее. Для меня нет различия между сочинением Бетховена и музыкой нашего времени. Скорее, дело в качестве музыки, в способности исполнителя понять новые правила и убедительно донести музыку до слушателей» [6].

Книга представляет собой «разговорный портрет» (Gesprächsportret) этого очень живого и непосредственного музыканта, составленный журналистом Михаэлем Шмидтом. В форме диалога в ней повествуется обо всей жизни Пальма. Фактически это полная биография выдающегося музыканта, отраженная в неформальной беседе: детство, отрочество, юность и самое главное — история творчества замечательного артиста. Фрагмент этого «портрета» кисти Михаэля Шмидта [10, 81–96] в нашем переводе на русский язык представлен в данной публикации. Все комментарии, приводимые в сносках, также принадлежат нам. Считаем своим приятным долгом поблагодарить издательство «ConBrio Regensburg» за разрешение на публикацию перевода.

## «CAPRICCIO PER SIEGFRIED PALM»

ФРАГМЕНТ ИНТЕРВЬЮ М. ШМИДТА С З. ПАЛЬМОМ

Перевод с немецкого и комментарии *Василисы Бойковой*

\* \* \*

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

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

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

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

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

Затем, конечно, Маурицио Кагель с его «Поединком» (*Match*; 1964) — эпохальной пьесой, которая так восхитительно написана для виолончели, что слов нет... грандиозно!

– для двух виолончелей...

– Да. Кагель хотел написать что-нибудь для меня, и вышло произведение для двух виолончелей и ударных. Изначально Кагель предназначал его для меня и виолончелиста из квартета Жаке Парренена (*Quatuor Parrenin*) — Пьера Пенассу<sup>1</sup>. Мы были с ним поразительно похожи: оба маленькие, полные, упитанные, жизнелюбивые, очень активные и живые — именно это сходство ему и требовалось. Сложность исполнения усугублялась тем, что совместные репетиции Париж-Кёльн были невозможны. Тогда Маурицио нашел местного коллегу, который был мне совершенной противоположностью — Клаус Шторк: худой, высокий и притом очень серьезный. Вся прелесть в том, что между собою спорили два таких разных виолончелиста, постоянно направляемых «арбитром», ударником Кристофом Каскемом. На протяжении всей пьесы (которая длится десять минут) не возникает ни единого тона, который бы сразу же не «оспаривался» оппонентом. Использовались не простые приемы, такие, как игра у подставки и т. п., а, например, прикосновение ногтем к струне или под струной. Или полуфлажолеты — там, где флажолеты невозможны. Это и ныне потрясающая пьеса.

– Это и есть выход за пределы возможного...

– Совершенно точно. Это произведение относилось к числу тех, которые были поняты только через пару лет: соната Пендерецкого, виолончельный концерт Лигети (премьера состоялась в Берлине в 1967 году) и *Nomos Alpha* Ксенакиса — один из самых больших вызовов в моей жизни. От композитора, между прочим, большой помощи не было. Он сказал только, что пьеса длится тринадцать минут, может исполняться только на виолончели, и на всем протяжении ее звучание

<sup>1</sup> Французский квартет Жаке Парренена был участником Дармштадских летних курсов Новой музыки и, в частности, 8 июля 1962 года исполнил на них «Книгу для квартета» П. Булеза — менее чем через год после того, как 9 сентября 1961 года это же произведение прозвучало в Дармштадте в исполнении другого квартета, под руководством Б. Хамана, в состав которого входил в то время и Пальм. Не исключено, что память о соперничестве двух коллективов и их представителей могла подсказать М. Кагелю мысль написать «Поединочок» (1964), оказавшийся в итоге, однако, соревнованием не международным, а внутренним. Визави Пальма и фактически его ровесник, Кл. Шторк (р. 1928) был признанным в Германии исполнителем на виолончели, обширный репертуар которого включал ряд пьес современных авторов.

никак не должно напоминать виолончель. Из этого должно было стать ясно, что мне делать. Что этот человек знал о чисто инструментальной технике, и откуда — уму непостижимо. К примеру, если играть ноту *a* в четвертой позиции на струне *D*, но не прижимать струну до конца, то будет звучать нота на октаву выше и при этом на треть тона ниже<sup>2</sup>. Я поинтересовался, откуда ему известны все эти вещи, на что он мне ответил: «Не забывайте, что я физик и математик, и только после этого музыкант. Я все это действительно знаю». Это эпохальное произведение, такимым я его нахожу.

— Там есть еще такое замечательное указание Ксенакиса, которое касается струны *C*...

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

— Совсем нет.

— Он является автором одного сборника: «Музыка-утешительница», — на редкость дурацкий заголовок [2]. Этот сборник содержит великолепные критические статьи про оперу, концерты, инструменталистов, про всё, что было до конца двадцатых годов, потом он умер<sup>3</sup>. Там он пишет кое-что про виолончель, что действительно прекрасно. «Странный инструмент виолончель, — пишет он. — Внизу отдает сентиментальщиной местечкового мужского хора, от с второй октавы начинается область натужного юмора».

И он был действительно прав. Ужасно визгливое звучание у этих жильных струн. С того момента как появились стальные струны, звук внезапно высвободился; вдруг стало все возможно. В Новой музыке совсем нечего делать с жильными струнами, но если вы сыграете концерт Дворжака на жильных струнах, это будет совершенно неподражаемо. И тут приходит Ксенакис со своим *Notos Alpha* и пишет: струна *C* должна быть жильная. И зачем? Потому что она должна быть октавой ниже настроена. Я подумал, что это глупость. То же можно

<sup>2</sup> В данном случае речь идет об одной из разновидностей натурального флажолета на виолончели: полуприжатая нота звучит на октаву выше (другой способ взятия натуральных флажолетов — полуприжатая нота звучит флажолетом на той же высоте, где и прижатая полностью); при этом все флажолеты отличаются естественным искажением тона. Помимо описанного Пальмом (и дающего существенное искажение высоты звука) флажолет, звучащий примерно на высоте  $a^1$ , можно взять непосредственно на струне *A* в аппликатуре звучащей ноты; при этом искажение будет меньшим. Пальм восхищается тем, что Ксенакис не просто знал о разных способах взятия флажолета, но и рассчитал степень отклонения звуковысотности.

<sup>3</sup> А. Беррше (1883–1940) — немецкий музыкальный критик, публиковавшийся в «Мюнхенской газете» (*Münchener Zeitung*); ученик М. Регера, горячий поклонник творчества Х. Пфизнера. Собрание его критических заметок и статей, посвященных творчеству немецких композиторов от эпохи барокко до современности, а также итальянской и французской музыке, впервые было издано после смерти автора, в 1942 г. Заглавие сборника отсылает читателя к знаменитому высказыванию Лютера, дающему теологическое обоснование музыкального искусства, а также, возможно, к музыке А. Брукнера: соответствующее имя носит четырехголосный мужской хор (1877) на слова А. Зойферта. По всей видимости, эти обстоятельства не были известны З. Пальму, неслестно отзывающемся о названии книги.

сделать и со стальной. Стал я ее настраивать ниже, спуская по тону, и это получалось проделывать вплоть до *e* контроктавы, звучащего едва различимо. А всё, что ниже: *es*, *d* — звучит уже как на бельевой веревке. Если же надеть жильную струну, тогда действительно будут различимы звуки вплоть до *c* контроктавы, расположенного октавой ниже.

— *Это все знал Ксенакис?*

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

— *А как обстоят дела с техническими сложностями произведения?*

— Под конец там указана гамма во встречном движении по третьетонам охватом более пяти с половиной октав<sup>4</sup>. Это настолько же хорошая идея, насколько неисполнимая, хотя тот французский виолончелист, этот молодой человек, о котором я говорил, мне и преподавал самый лучший урок, — так всегда бывает, когда приходит молодежь. Нет такого человека, который стометровку бежит быстрее, чем за десять секунд, но вдруг приходит некто и бежит за девять. И так, он с этим великолепно справился. Ксенакис имел представление о том, что это почти невозможно исполнить; он всегда с большим волнением слушал, насколько разные виолончелисты приближаются к его идеалу. Один приближался изрядно: около 85 процентов, — другой дотягивал до 52. Я, вероятно, доходил до 87 процентов, но выше никогда не поднимался. Впоследствии я записывался на *Deutsche Grammophon*; это произведение, кстати, было оцифровано и вышло на CD<sup>5</sup>. Там я прибегаю к хитрости, и самого себя синхронизировал на Playback; звучит великолепно, с первого раза очень чисто. Сегодня я могу об этом рассказать. Он сразу же это заметил и сказал: «Конечно, ты сделал Playback»; на что я ответил: «Я просто хотел чистую пластинку». А он мне: «Ты, может быть, и свинья, но звучит хорошо!» И хорошо. Знаете, что я сегодня своим ученикам советую? Для исполнения этой концовки, пусть она и длится меньше минуты, приведите приятеля и играйте на две виолончели, — как я и поступил на записи той пластинки. Ксенакис так сказал по этому поводу: «Это решение! — внезапно из-за кулис выходит еще один с виолончелью и играет это раздвоенное соотношение». Я должен был бы сделать так на премьере.

<sup>4</sup> Вследствие того, что две гаммы движутся навстречу друг другу, даже элементарный подбор аппликатуры в данном случае крайне затруднителен. Этот фрагмент до сих пор производит шокирующий эффект, как противоестественный для инструмента: такие звуковые сочетания в подобном тесситурном разрыве в исполнении на виолончели ухо просто не привыкло воспринимать.

<sup>5</sup> Данная запись выпущена фирмой *Deutsche Grammophon* под номером DG 471 573-2.

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

— Это отдельный вопрос. Многие журналисты спрашивают меня грубее: Вы вместе с композитором работали? Нет, никогда. Я и намеком не высказывал подобного желания, и композиторы об этом меня не просили. Они мне всегда готовое произведение на пульт выкладывали. А потом уже бывало, что Пендерецкий или Циммерман говорили: здесь ты вообще все по-другому должен сделать, это надо выучить. Я могу сказать совершенно честно: никогда себя со-творцом не ощущал. Хотя меня таковым нередко выставляли в прессе, но что с нее взять; это бессмысленно — она всегда берет верх. Итак, я всегда слыл со-творцом, но неизменно с улыбкой во взгляде.

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

— Единственный случай, когда нечто подобное произошло, был в начале моей работы в Кёльне. Борис Блахер позвонил мне и спросил: «Как у Вас с октавами? Охотно ли Вы их играете?». «Как упражнение — охотно, — ответил я. — Но если Вы думаете, что я их охотно играю на концерте, то Вы сильно ошибаетесь». Но это был единственный раз, когда меня нечто подобное спросили. Между прочим, был один замечательный момент, когда я получил партитуру Концерта Блахера. Я сидел вместе с Кристофом фон Донаньи (с которым мы работали над премьерой этого произведения в 1965 году) в столовой Западно-германского радио, пили кофе, и тут подошел портье: «Для Вас кое-что оставили». Это и была партитура. Донаньи пролистал ее и сказал: «Заканчивается тихо... Ты должен сыграть именно так». И это тихое окончание обеспечило триумф произведению<sup>6</sup>. Незабываемым был концерт в Королевском Альберт-холле. Там было шесть тысяч человек, а играть можно было *pianissimo* — такая там акустика.

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

— Когда я исполняю концерты Гайдна или Дворжака, или же сонаты Брамса или Бетховена, и мне что-то не удается, или звучит не так как положено, — публика говорит: это мы в лучшем варианте слышали, и притом в его же исполнении — сегодня явно не его вечер. Случись то же самое с произведением Новой музыки — никто не скажет: это Пальм; а будут говорить: ужасное произведение! Именно это я и объясняю своим ученикам: в Новой музыке вы отвечаете перед пьесой в гораздо большей степени. Когда в Брамсе что-то не получается, это замечает каждый, и это твоя вина. Когда это же случается в Новой музыке, 90 процентов публики говорит: это дрянная вещь. Ответственность перед музыкой в этом случае гораздо выше, хотя многие не желают этого замечать.

<sup>6</sup> Борис Блахер (1903–1975) — немецкий композитор и педагог, много сделавший для расширения Новой музыки. Его стиль складывался под влиянием Стравинского, Сати, Мийо, джаза. Значительная часть произведений после 1950 г. базируется на системе «вариабельных метров» (*variable metres*) — математически упорядоченных переменных метров (теория «вариабельных метров» изложена Блахером в Предисловии к циклу фортепианных пьес «Орнаменты»). Тогда же он обратился к додекафонии. Премьера Виолончельного концерта Блахера, написанного в 1964 году, состоялась 19 марта 1965 г. в Кёльне [4].

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

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

— Знаменитый «метод сэндвича»?

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

— А как обстоит дело с комментариями по ходу концерта?

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

— Но разве всякую современную музыку можно преподнести подобным образом?

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

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

— Вы затронули важную тему. Для меня разница между хорошей и плохой музыкой не сразу очевидна. Что вы называете: плохая пьеса? Плохо композиционно составлен финал Девятой симфонии Бетховена; для меня это плохая

композиция. И увертюра «Освящение дома» тоже. Ужасно жаль, но слушать это я больше не могу.

Очень сложно сказать, что хорошо, а что плохо. У всех свои критерии оценки. Лишь один критерий решающий: скучно или нет. Хуже всего скучная музыка. Тогда я лучше дома останусь. Есть превосходное выражение, которое я выучил в Берлине: «Скучать я могу и дома». Для этого мне не надо идти на концерт. Скучная музыка — худшее, что может произойти. От нее вам никуда не деться. Если у вас скучная книга — вы можете ее всегда захлопнуть. Если вы в музее и чувствуете, что это вас не слишком интересует, — вы можете пойти дальше. Но если вы слушаете музыку — вы вынуждены двенадцать минут сидеть, слушать, скучать, затем у вас начинается аллергия, и вы говорите: больше сюда никогда не приду.

— Ханс Клаус Метцгер<sup>7</sup> однажды сказал: *Плохая музыка — в своем роде убийство в рассрочку...*

— Скучная музыка!

— *Двенадцать минут жизни потрачено зря.*

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

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

— На этот вопрос мне сложно ответить. Я полагаю, тут дело не в этом. Единственное, что им было немного интересно, — моя персона. Все они писали специально для меня. Будь то Фелдман, с пьесой «Виолончель и оркестр» — лапидарное название...

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

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

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

— Да, это действует наверняка.

— *Очевидно, вехой здесь стал Концерт Лигети.*

— О да, его я играл более восьмидесяти раз, а премьера была даже запрещена полицейскими. Это было в марте 1967 года на радиостанции Западного Берлина. Спустя несколько недель после того, как я должен был с Берлинским филармоническим играть Пендерецкого. За четыре дня до премьеры Лигети пришло временное распоряжение суда о том, что премьера не может состояться. Почему? Потому что в договоре с филармонией каждый солист должен был дать подписку о том, что в течение полугода он не выступал в Берлине. Это я тоже знал, но думал — Боже мой, с такими двумя произведениями, как Пендерецкий и Лигети...

<sup>7</sup> Ханс Клаус Метцгер (1932–2009) — немецкий музыкальный критик и теоретик, последователь Т. Адорно, пропагандист метода сериализма в Новой музыке. Большую известность Метцгеру принесла серия музыковедческих трудов *Musik-Konzepte*, которую он издавал совместно с Р. Рином.

будь это Дворжак или Шуман, к примеру, это можно было бы понять. Но в случае двух сочинений, которые кроме меня никто не играл, я счел это несущественным. И художественный руководитель оркестра Вольфганг Штреземан таким образом выказал недовольство<sup>8</sup>. В день первого исполнения он сказал: «Ты этого играть не должен. Мы должны это вычеркнуть». И так продолжалось до обеда, пока не стало ясно, что премьеры может состояться. И среди тех, кто громче всего кричал в зале «браво», был Штреземан, мы с ним тогда очень подружились.

– Нашелся компромисс, чтобы все-таки разрешить премьеру?

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

– Лигети разговаривал с Вами об этом произведении?

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

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

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

Мне вспоминается еще одна замечательная история. Я играл концерт в Милане, в очень большом зале консерватории, который был полностью раскуплен, с Золтаном Пешко за дирижерским пультом. Оркестр был хорошо подготовлен, мы всё отрепетировали. Существенным моментом Концерта Лигети является то, что в самом начале надо собрать волю в кулак — иначе получится только шорох или даже ничего, или дрожащий смычок. Так я и сделал. Чувствовал себя очень свободно, положил смычок на струну и заиграл, точно выполняя указание: звук *ми* первой октавы появляется, понемногу нарастает... и вдруг раздается крик из зала: «*Piu forte, amico!*», — я остолбенел, оркестр смеялся до слез, и публика тоже. Так мы и смеялись, пока не успокоились. Стоило мне только поставить смычок, как кто-нибудь обязательно начинал смеяться. «*Piu forte, amico!*» Это незабываемо.

Виолончельный концерт Лигети сопровождал меня на протяжении всей жизни — с 1967 года и до сегодняшнего дня. Одно могу сказать совершенно точно: я играл эту вещь очень часто, но так хорошо, как это вышло на пластинке, которую мы записали специально для *Ligeti Project* лейбла *Teldec* — никогда<sup>9</sup>. Лигети там присутствовал. Ушло два дня. Он сказал: «Так хорошо вы еще никогда не играли». Но добавил, что каденция немного затянута. Почти двухминутная ка-

<sup>8</sup> Вольфганг Штреземан (1904–1988) — немецкий дирижер и композитор; сын известного политика, министра иностранных дел Веймарской республики, лауреата Нобелевской премии мира Густава Штреземана. С 1959 по 1978, а также с 1984 по 1986 годы занимал пост художественного руководителя (*Intendant*) Берлинского филармонического оркестра, главным дирижером которого в этот период был Г. фон Караян.

<sup>9</sup> Teldec 2564-69673-5 (5CD), Vol. 3.

денция — конечно, многовато для тринадцатиминутного произведения. Однако это было удачно и доставило истинное удовольствие.

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

— Да, вторая пьеса Келемана — *Drammatico*. Превосходная вещь, премьера которой состоялась в Штутгарте. Публика была восхищена. Это последняя вещь, последний виолончельный концерт, написанный специально для меня<sup>10</sup>.

— *Исанг Юн тоже для Вас что-то написал?*

— Да. Тоже есть одна очень-очень хорошая пластинка.

— *Как у Вас завязался контакт с этим композитором?*

— Мы основали в Гамбурге камерный ансамбль — «Гамбургский ансамбль солистов». Им дирижировал Франсис Травис, и он очень хорошо знал Юна. Через него мы и познакомились. Концерт Юна (который, кстати, тоже очень долгое время считался неиграбельным) интересен своей огромной каденцией, начинающейся предельно медленно, с низкого *до*. Как сказал мне Юн, речь идет о трагедии, связанной с его сыном: он попал в среду наркоманов, но все-таки сумел из нее выбраться. Я хорошо помню, как Юн переживал это. Я очень часто играл это произведение. Премьера была 1975 году в Руайяне (*Rouan*)<sup>11</sup>.

— *Вольфганг Рим Вы назвали одним из наиболее почитаемых современников. Он написал, среди прочего, «Монолог» для виолончели с оркестром...*

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

— *А вы пробовали его склонить к продолжению?*

— Да, конечно.

— *А где Вы познакомились?*

— В Дармштадте. Это было очень забавное знакомство, у нас сразу возникла сильная взаимная симпатия. Рим был абитуриентом: он ехал в Кёльн, желая учиться у Циммермана. Но Циммерман умер. И тогда он спросил: «А что, если к Штокхаузену?». «Да, очень хорошо», — ответил я ему. Карлхайнц к этому времени был преемником Циммермана в этой консерватории<sup>12</sup>. Рим представился Штокхаузену. Вернулся же он, этот большой ребенок в свои девятнадцать лет, совершенно отчаявшимся, ибо Штокхаузен его отверг. Рим сказал: «Я должен изменить весь свой профессиональный путь, в сравнении с тем, как я его себе изначально представлял. Штокхаузен меня не принял. Я недостаточно способный».

Тогда я в один подходящий момент позвонил Штокхаузену и сказал:

— Что с маленьким Римом?

— Рим, Рим... — ах да, Вольфганг Рим.

— Ты его не принял?

<sup>10</sup> Пьеса хорватского композитора-авангардиста Милко Келемана (р. 1924) для виолончели с оркестром *Drammatico* написана в 1991 г. Хронологически первая пьеса Келемана для виолончели с оркестром — *Changeant* (1968) — также входила в репертуар Пальма.

<sup>11</sup> Исанг Юн (1917–1995) — корейский композитор, работавший в Германии, ученик Б. Блахера; черты традиционной дальневосточной музыки и воззрения даосской философии преломились в его творчестве сквозь призму музыкальных техник западноевропейского авангарда. Об отношении Исанг Юна к виолончели и о его виолончельном концерте см.: [5, 29–31, 41–42].

<sup>12</sup> Штокхаузен преподавал в Высшей школе музыки Кёльна с 1971 по 1977 г.

— Да нет. Я просто увидел, что ничего более не могу ему преподать. Он пойдет по собственному пути один. По пути успеха. Если я его приму, он должен будет два года переписывать ноты и копировать. Тут-то молодому человеку и придет конец. Если ему угодно, он может обучаться теории и еще чему-нибудь в этом роде у сухого строгого учителя.

Этому он обучался потом у Рудольфа Петцольда и еще у кого-то в Высшей школе, и хорошо<sup>13</sup>. Но зато для того, чтобы он себе уяснил, что Карлхайнц ничего плохого не имел в виду, а лишь его достоинства, понадобилось время. Но в конце концов он это понял. То, что Штокхаузен разглядел эту одаренность, говорит в его пользу.

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

— С Ноно у нас не могло быть ничего общего. Его музыка мне не нравится. Ноно мне не нравится из-за его политической позиции. В особенности когда его жена Нурия дошла до того, что сшила себе вечернее платье из красного флага с изображением серпа и молота — все это происходило на моих глазах<sup>14</sup>. Безвкусица — дальше некуда.

С Хенце я очень дружил. Мы записали хорошую, как мне кажется, пластинку из «Оды западному ветру». Это было прекрасно. Я до сих пор помню, как в середине второй части Хенце внезапно остановил музыку и сказал: «Боже, почему мне суждено так сложно писать?» Мы очень симпатизировали друг другу. Это было чистое удовольствие.

Кейдж — феномен. Я перед ним преклоняюсь.

— *Одним из Ваших важнейших проектов недавнего времени стала программа «Лихорадка. Соло для двух голосов» с актером Мартином Райнке<sup>15</sup>. Эту программу Вы сами составили из собственных репертуарных «запасников», и из этого получилось нечто совершенно новое.*

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

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

— Да, я подобрал музыку: Прелюдию из ре-минорной Сюиты Баха, Сонату для виолончели соло Хиндемита. И очень много Новой музыки. Это было

<sup>13</sup> Р. Петцольд (1908–1991) — немецкий композитор и педагог, преподававший в Кёльнский Высшей школе музыки с 1946 по 1969 г. Воспоминания Пальма в этом месте содержат неточность: Рим у Петцольда не учился (и не мог учиться после смерти Циммермана (1970)). В реальности первым учителем композиции В. Рима был О. В. Вельте (Карлсруэ, 1968–1972). После краткого периода обучения у Штокхаузена в Кёльне (1972–73) молодой музыкант продолжил образование во Фрайбурге (1973–1976): как композитор — у Кл. Хубера (в Государственной высшей школе музыки), и как музыковед — в университете у Х. Х. Эггебрехта (сведения почерпнуты нами из базы данных ныне живущих композиторов, в основу которой положен принцип согласования информации, содержащейся в каждой из статей, с соответствующим музыкантом; см.: <http://www.composers21.com/compdocs/rihmw.htm>; в доступных нам печатных изданиях приводятся аналогичные, но менее подробные сведения: [1, 8–9; 5]).

<sup>14</sup> Нурия Ноно (р. 1932) — дочь А. Шенберга. Свадьба Луиджи и Нурии состоялась в 1955 г.; своей будущей супруге композитор посвятил «Песнь любви» для смешанного хора, арфы, виолончели и ударных на собственный текст (1954).

<sup>15</sup> Мартин Райнке (р. 1956) — немецкий драматический актер. С 1984 г. работал в театре Бремена, где исполнял главные роли. Принимал участие во многих театральных фестивалях Германии; среди прочих — Wiener Festwochen, Hersfeld Festspielen, на котором получил приз за роль Фауста в одноименном спектакле (в постановке Г. Кремера, 2007).

удовольствие особого рода. Премьеру мы исполнили в Кёльне, через день после того, как Райнке сыграл главную роль в «Смерти Дантона» в постановке Гюнтера Кремера<sup>16</sup>.

Мы оба уже были на сцене, когда снизу подошел к нам Кремер и со своим невероятным театральным чутьем сказал: «Нет, так не годится. Вы оба должны быть во фраках». Хорошо, достали еще один фрак. Мартин встал около меня, я сел — прямо на фоне декораций последней картины «Смерти Дантона» <...> Это был огромный успех, — именно то, что называется огромным успехом... В зале было, самое большее, сто человек. Но было здорово, и он исполнил свою роль просто великолепно.

— *Было ли в постановке место импровизации?*

— Нет. На репетициях мы всё очень точно определили.

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

— Да, у меня была партитура.

— *Что, собственно, привлекало Вас в этой работе?*

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

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

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

— *А не было ли у Вас чувства легкой досады, что вы никогда не были в роли композитора?*

— Нет, нет, никогда. Но этот тот вопрос, о котором мы уже говорили. Я не написал ни единой ноты. Никогда ничего не предлагал композиторам. Никогда никого не опекал и советов композиторам не давал. Никогда. Пусть даже никто из представителей прессы мне не хотел верить. Все говорили: это наверняка была совместная работа! Нет, я всегда только точно играл то, что мне на пульте было выложено.

С Лакенманом у меня вышел спор. Он сказал мне: «По тебе должно быть видно, будто ты совершенно не хочешь все это выполнять, что ты совсем не рад». Я ответил: «Тогда я насквозь фальшив. Мне игра на виолончели доставляет невероятное удовольствие». — «Нет. Так не пойдет. Ты должен страдать». — «Но я не могу страдать под музыку». — Таков был разговор. И тогда это сделал Вернер Таубе. Который всегда выглядел так, будто страдает. С тех пор, вне зависимости от политических позиций, которые я не разделял, больше я с Лакенманом не разговаривал. С ним я не сошелся. Слишком я позитивен и жизнерадостен, чтобы страдать: сидя за виолончелью я всегда улыбаюсь...

<sup>16</sup> Гюнтер Кремер (р. 1940) — немецкий театральный и оперный режиссер. На протяжении всей творческой биографии сотрудничает с ведущими оперными театрами Германии (Берлинская опера, Кёльнская опера), где его постановки пользуются большим успехом.

## Использованная литература

1. *Гайкович М. А.* Вольфганг Рим. Портрет композитора: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 36 с.
2. *Berrsche A.* Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken. München: Georg D. W. Callwey, 1949<sup>2</sup>. 789 S.
3. *Campbel M.* Siegfried Palm. Cellist and opera director // The Independent. 2 July, 2005. URL: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/siegfried-palm-497261.html> (дата обращения: 17.08.10).
4. *Häusler J.* Blacher, Boris // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. S. Sadie (ed.). 29 vol. Vol. III. L.: Macmillan, 2001. P. 659–662.
5. *Häusler J.* Rihm, Wolfgang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. S. Sadie (ed.). 29 vol. Vol. XXI. L.: Macmillan, 2001. P. 387–392.
6. *Janof T.* Conversation with Siegfried Palm URL: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/palm.htm> (дата обращения: 17.08.10).
7. *Jee Yeoun Ko* Isang Yun and his selected cello works. D.M.A., Louisiana State University, 2008. 52 p. URL: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04012008-223515/unrestricted/Dissertation\\_Final.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04012008-223515/unrestricted/Dissertation_Final.pdf) (дата обращения: 17.08.10)
8. *Palm S.* Wo steht das Violoncello heute? // Lück R. Werkstattgespräche mit Interpreten neuer Musik. Köln: Hans Gerig, 1971. S. 81–90.
9. *Pape W.* Bemerkungen zum heutigen Violoncellspiel. Ein Gespräch mit Siegfried Palm // Musik und Bildung VII (1975), H. 6. S. 296–299.
10. *Schmidt M.* Capriccio per Siegfried Palm. Regensburg: Conbrio, 2005. 199 S.