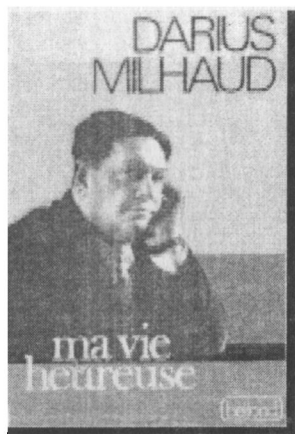


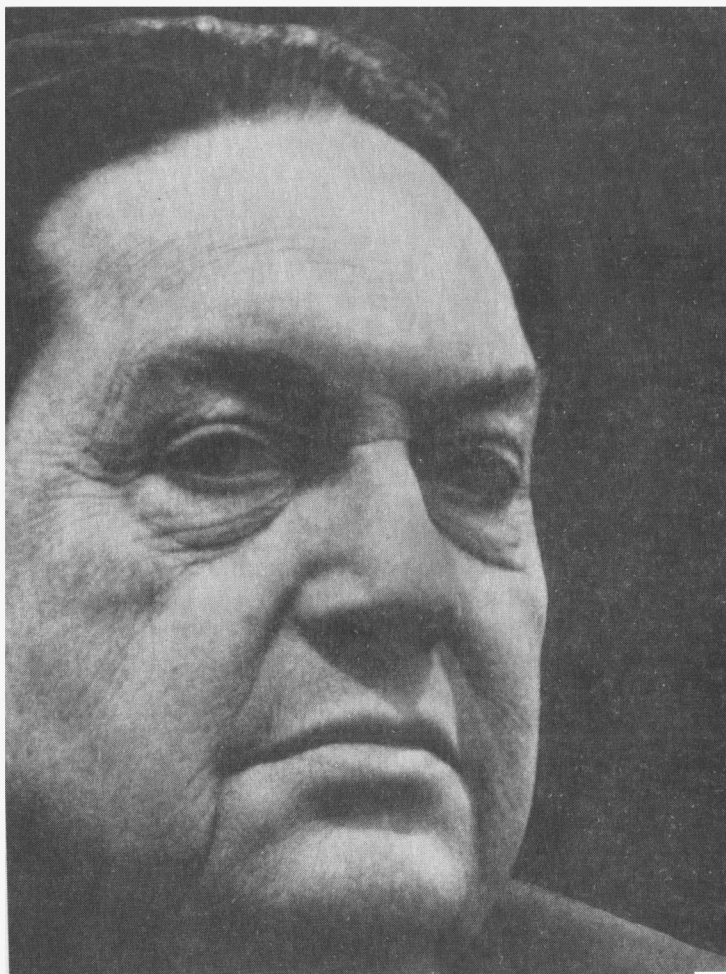
ДАРИУС МИЙО

*МОЯ
СЧАСТЛИВАЯ
ЖИЗНЬ*





Издание осуществлено
при финансовой поддержке спонсоров:
г-на **БАРРИ СМЕРИНА** (Barry Smerin)
и группы переводчиков
из руководимого им отдела
Agence Spatiale Européenne (Париж),
которым автор перевода выражает
свою глубокую признательность.



Polhaus

Дариус Мийо



Моя счастливая жизнь

Перевод с французского
Л. Кокоревой



Москва
Издательское объединение
«Композитор»
1999

ББК 85.313 (3) фр.
М 59-

Перевод с французского, комментарии,
вступительная статья и приложения
ЛЮДМИЛЫ КОКОРЕВОЙ

Консультанты перевода
Андрей Лишке (Франция)
Екатерина Литвиненко

Редактор И.Бобыкина

М 59 Мийо Д.

Моя счастливая жизнь. — М.: Композитор, 1998. — с.,
ил., портр.

ISBN 5-85285-196-5

Дариус Мийо — один из крупнейших французских композиторов XX в. Его книга мемуаров переведена на многие языки мира. В русском переводе появляется впервые. В ней композитор в непринужденной форме воспоминаний рассказывает о своей жизни, творческих исканиях, о друзьях, поэтах, композиторах, художниках. Переводчик — исследовательница творчества Д.Мийо, опубликовавшая монографию о композиторе.

М $\frac{4905000000}{082(02)-99}$ Без объявл.

ББК 85.313(3)

ISBN 5-85285-196-5

© Издательское объединение "Композитор", 1999 г.

От переводчика

Текст Мемуаров Дариуса Мийо переведен полностью, без купюр. Это оказалось возможным благодаря большой помощи вдовы композитора мадам Мадлен Мийо. Выражаю ей глубокую признательность за любезно предоставленные разъяснения, касающиеся многих малоизвестных имен композиторов, поэтов, художников, режиссеров, меценатов, друзей, а также различных географических названий, авторов пьес, названий театров, театральных трупп, художественных объединений, общественных организаций и т. п., которыми пестрит повествование Мийо. Все ее уточнения либо заключены в квадратные скобки, либо вынесены в постраничные сноски с указанием (*Прим. М. Мийо*). Немногочисленные авторские примечания помечены (*Прим. Д. Мийо*), остальные — выполнены переводчиком.

Книга проиллюстрирована фотографиями из архива мадам Мадлен Мийо и рисунками Г. Аусбурга, копии которых также любезно предоставила вдова композитора. Эти рисунки были опубликованы в книге: G. Ausburg. *La vie de Darius Milhaud en images*. — Paris, 1935.

Выражаю свою глубокую благодарность консультантам, оказавшим помощь в переводе с французского: доктору искусствоведения *Андрею Лишке* и *Екатерине Литвиненко*.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДАРИУСА МИЙО:

1. ETUDES, AVELIN (Les Horisonce de France,édit., 1927)
2. NOTES SUR ERIK SATIE (Les oeuvres nouvelles, Editions é de la maison française de New York, édit., 1946).
3. ENTRETIENS avec CLAUDE ROSTAND (Paris, Julliard, 1952)
4. CORRESPONDANCE PAUL CLAUDEL — DARIUS MILHAUD (Paris, Gallimard 1961).
5. NOTES SUR LA MUSIQUE . Essais et chroniques. Textes réunis et présentés par Jeremy Drake (Paris, Flammarion, 1982).
6. CORRESPONDANCE JEAN COCTEAU — DARIUS MILHAUD (Monpellier, 1992).

ЛИТЕРАТУРА О ДАРИУСЕ МИЙО:

1. DARIUS MILHAUD, Georges Beck (Paris, Heugel et Cie, édit., 1949)
2. DARIUS MILHAUD, Jean Roy (Paris, Seghers, édit., 1968)
3. DARIUS MILHAUD, Paul Collaer (Genève-Paris, Slatkine, 1982)
4. ДАРИУС МИЙО. Жизнь и творчество, Людмила Кокорева (М., 1986)
5. Mon ami DARIUS MILHAUD. Armand Lunel (Aix-en-Provence, Edisud, 1992)

ДАРИУС МИЙО И ЕГО ВРЕМЯ

1

Эта книга мемуаров принадлежит перу одного из крупнейших композиторов нашего времени, который вошел в историю как представитель творческой группы «Шести». Он стоял во главе мощного художественного движения за обновление французской музыки в период между двумя войнами. Его новаторское искусство естественно наталкивалось на сопротивление публики, не желавшей его понять. На страницах книги читатель найдет интересное описание скандалов, сопровождавших все премьеры молодого композитора.

Ныне, когда прошло более 100 лет со дня его рождения, он признан классиком современной французской музыки. Мемуары Мийо, переведенные на многие языки мира, на русском языке издаются впервые. Они представляют собой большой интерес как важный исторический документ: свидетельство жизни большого художника, его творческих поисков, зарождения важнейших произведений, их исполнения; в книге описана неустанная борьба композитора на его нелегком пути новатора.

Кроме того, через простые факты биографии автор раскрыл художественную жизнь Парижа на протяжении более чем полувека, духовную атмосферу, в которой выковывались новые принципы музыкального искусства, дал широкую панораму жизни целого поколения музыкантов, своих современников.

Первое издание мемуаров Мийо вышло в свет в 1949 году в Париже под названием *Заметки без музыки (Notes sans musique)*. Написаны они были в больнице Сан-Франциско и заканчивались 34-ой главой — периодом американской эмиграции. В 1962 году появилось второе, в 1973 году — третье, расширенное до 41 главы, издание¹.

¹ Именно в этом последнем варианте, появившемся за год до смерти Дариуса Мийо, книга предлагается русским читателям.

Книга снабжена почти полным списком сочинений (441 ор. из 443) и дискографией. Последнему изданию композитор дал симптоматичное название: *Моя счастливая жизнь*. Да, Мийо прожил действительно счастливую жизнь, наполненную радостью творчества в окружении любящих друзей, рядом с преданной женой Мадлен Мийо, талантливой драматической актрисой и режиссером, рядом с талантливым сыном, ставшим крупным художником. Эта жизнь была счастливой, потому что сам Мийо обладал великим даром любить людей, любить жизнь во всех ее проявлениях, преданно любить искусство и преданно ему служить. Кроме того он обладал еще замечательным даром — смотреть на мир добрыми глазами...

Заметим еще, что так назвал свою книгу человек на пороге смерти, который (как читатель узнает) много и очень тяжело болел, месяцами оставаясь в постели, и был прикован к креслу на колесиках большую часть своей жизни. Но физические страдания, выпавшие на долю композитора, не поколебали ни его веру, ни его оптимизм. В этом названии, можно сказать, сконцентрирована точка зрения Мийо на мир — точка зрения человека светлого и на редкость благородного. Мемуары интересны в историческом аспекте и очень поучительны в нравственном отношении.

Написаны они просто, как дневник, без всяких литературных претензий, легко, непринужденно, но искренне, правдиво, чистосердечно и благожелательно по отношению ко всем. Книга рассчитана и на широкий круг любителей искусства, и на музыкантов, и на композиторов. При этом автор не пытается посвятить читателя в свою творческую лабораторию, в свою «кухню», в ней нет никаких экскурсов в технологию сочинений.

Книга охватывает годы с 1892 до 1972—80 лет!... Через этот дневник проходит вереница портретов современников — друзей Мийо, с которыми его связывала творческая судьба, — знаменитых поэтов, писателей, драматургов, художников, исполнителей и конечно композиторов, причем композиторов многих стран. Поразительно, какой огромный круг друзей его окружал. Богато одаренная, щедрая натура Мийо привлекала к себе, притягивала. Мийо любили. Среди его друзей достаточно назвать И. Стравинского, А. Шёнберга, А. Берга, Альму Малер, А. Веберна, К. Вайля, П. Хиндемита, М. де Фалью, В. Рieti, А. Соре, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Ж. Орика, Э. Сати, П. Пикассо, П. Клоделя, Ж. Кокто, Ф. Жамма, Брака, Дерена, Дюфи, Ж. Батори и многих-многих других — всех не перечислить. Искусством хранить и ценить дружбу Мийо владел сполна. Один из немногих он оставался верным Сати до последних дней его жизни, несмотря на его очень нелегкий ха-

рактер. Дариус вместе с Мадлен преданно помогал ему уже тяжело больному в последние месяцы жизни. После смерти друга Мийо сделал все возможное для популяризации музыки Сати: позаботился об издании отдельных сочинений в Универсальном Венском издательстве, в США устроил выставку рукописей, которые покупал у Сати в годы молодости.

Очень поучительны его отношения с главным соавтором оперных сочинений великим поэтом Полем Клоделем. Он был намного старше Дариуса, человеком также весьма сложного нрава. Его многие побаивались. Легкость же характера Мийо, присущая ему чистосердечность, прямота в отношениях, искренность, душевность сделали этот контакт для поэта всегда желанным и радостным. Мийо же считал дружбу с Клоделем самым ценным в своей творческой жизни. Совместно с Клоделем Мийо создал около 30 сочинений. После смерти поэта дружеские связи Мийо поддерживал с детьми и внуками Клоделя. А после смерти Дариуса эти контакты продолжает вдова композитора Мадлен Мийо.

В книге предстанут перед нами также и портреты друзей Мийо по «Шестерке», с которыми до конца дней не прерывались дружеские связи. Загородное имение Мийо близ Экс-ан-Прованса всегда было открыто для всех друзей, подолгу гостивших там. Жан Кокто в письме к Мийо характеризует этот дом как «полный сердечности, материнской любви и дружбы»². Исключительно душевную атмосферу в доме родителей Дариуса в Эксе и в «Энкло» отмечают все, кто там бывал. Это действительно был дом дружбы, и друзья Мийо в переписке всегда передавали нежные приветы и поклоны его родителям — людям редкой доброты, принимавшим участие во всех делах своего сына.

Из неопубликованной переписки Стравинского и Мийо, хранящейся в библиотеке Фонда Захера в Базеле, автор этих строк узнала о самоотверженной помощи родителей Мийо детям Стравинского во время второй мировой войны. По просьбе Дариуса они каждый месяц высылали Федору — старшему сыну и Милене — младшей дочери Стравинского, которая лечилась в санатории, по 30000 франков. Только смерть матери Мийо в 1944 году (отец Дариуса умер еще раньше, в 1942 году) прервала эту ежемесячную помощь³.

Не случайно именно квартира Мийо на Бульваре Клиши №10 стала местом встреч друзей-единомышленников в начале 20-х го-

² Jean Cocteau—Darius Milhaud. Correspondance.— Montpellier, 1992.

³ См. Приложение: *Кокорева Л.* Стравинский — Мийо. Известные и неизвестные страницы дружбы.

дов. В сущности это был один из знаменитых художественных салонов, характерных для быта французской столицы (как, например, салон Малларме в начале века), где собирались поэты, художники, композиторы, артисты для музицирования, для чтения стихов, для показа новых сочинений и где в совместных беседах, как написал Мийо, рождались новые интересные идеи.

Книга пестрит многими именами — среди них известные и мало известные писатели, режиссеры, актеры, имена которых не вошли в энциклопедии, в словари, но сыгравшие определенную роль в жизни Мийо — он никого не забывает и расширяет наши представления о тех, кто участвовал в художественной жизни столицы Франции на протяжении более полувека. Но общался Мийо не только с художественной элитой. Хотя сам был из богатой буржуазной семьи, он умел ценить доброту и сердечность простых людей, с которыми его сталкивала судьба. В молодости он любил путешествовать в третьем классе, чтобы побыть среди крестьян. С благодарностью вспоминает композитор женщину из Нарбона, приютившую его с семьей на ночь в тяжелый момент жизни (бегства из оккупированной немцами Франции во время второй мировой войны). Он вспоминает машинистов сцены, которые с величайшим вниманием слушали его оперу, был полон благодарности одному электрику-осветителю сцены, сохранившему с 1930 года программку премьеры *Христофора Колумба*. И когда в Берлине в 1972 году была поставлена трилогия *Орестей*, он эту программку принес Мийо. На постановках и премьерах своих произведений композитор любил сидеть на галерке среди простых людей; ему была важна их реакция — как самая искренняя и непосредственная.

Вообще Мийо обладал замечательным даром легко входить в контакт с людьми любого сословия: он себя прекрасно чувствовал и в великосветском салоне среди титулованной знати, и среди художественной элиты Парижа, и на галерке в театре, и в вагоне третьего класса.

На страницах книги перед читателем предстанет ее автор как необыкновенно живой человек, никогда не замыкавшийся в своем творчестве, любивший полнокровную жизнь во всех ее проявлениях, восприимчивый ко всякого рода впечатлениям, дававшим импульс к творчеству. Вот почему композитор любил путешествия. Они стали неотъемлемой частью его жизни. Путешествовал он всегда — и в юности, и в глубокой старости, несмотря на свои больные ноги. С юных лет отправлялся с друзьями в далекие прогулки по окрестностям Экса, часто посещая усадьбу Сезанна, находившуюся неподалеку от усадьбы «Энкло». Путешествовал и

студентом консерватории. Ехал просто посмотреть страну или познакомиться с писателем, перед которым преклонялся, или с композитором, чье творчество его заинтересовало. Одна из глав мемуаров так и называется «Путешествия».

Именно Мийо оказался первым французским композитором, который стремился после революции попасть в Россию, собственными глазами увидеть, что делается в стране, и главное, ему интересно было познакомиться с молодыми советскими композиторами и советской публикой. Замечательные страницы книги посвящены этой поездке, посещениям спектаклей в Москве и Ленинграде, душевным контактам с русскими композиторами, с русской музыкальной молодежью.

Мийо ищет любой предлог, чтобы поехать куда-нибудь, где он еще не бывал. Музеи, картинные галереи, архитектура, сам город, пейзажи вокруг него — ко всему он восприимчив. Мийо — большой поклонник живописи. У него тонко развитый художественный вкус и чутье. Он любит и картины, и скульптуру, и предметы старины, бронзу, изделия из стекла. Всю жизнь из путешествий он привозит «стекло», собрав разнообразную коллекцию, до сих пор украшающую квартиру на бульваре Клиши. Он замечает все — краски, ландшафты, цвет горизонта, рельефы, рисунки пейзажа и все это весьма красочно описывает в мемуарах... Но более всего читателя поразит его реакция на звуки. «Этот человек жил, чтобы слушать мир», жил в мире окружающих его разнообразных звуков, остро реагируя на них, запоминая, вспоминая... В Мемуарах он описывает и звуки, окружавшие его с детства в доме в Эксе, в «Энкло» и где бы он потом ни бывал: звоны монастырей и церквей, крики торговцев, домашний утренний шум, радостные крики детей, понукания кучеров, пение птиц в саду весной, стрекот кузнечиков, шум тропического леса в Бразилии и т. д.

2

С творчеством Мийо в нашей стране познакомились еще в 1926 году во время его визита в Москву и Ленинград. Тогда Асафьев написал небольшую книжечку «Шесть» с весьма метким портретом Мийо. Но в 30—50-е годы, в эпоху «железного занавеса» сведения о нем и знание его музыки не расширились. О нем просто «забыли». В 60-х годах, когда вновь заговорили о «Шестерке», на первый план выступили Онеггер, написавший вполне реалистические «военные симфонии», и за ним Пуленк, создавший ре-

листическую оперу «Человеческий голос», покорившую нашу публику. Музыка этих двух композиторов более подходила к концепции «критического реализма», на который в 60—70-е годы все еще опиралась советская официальная эстетика. Новаторское искусство Мийо, наиболее смелое в ломке старых канонов, не вписывалось в эту систему взглядов. Мийо еще долго оставался в тени, его богатый художественный опыт не учитывался в книгах и статьях, посвященных общим проблемам музыкальной эстетики⁴. И сейчас положение не очень-то изменилось. А вместе с тем без творчества Мийо картина французской музыки после первой мировой войны и даже картина всей европейской музыки лишается полноты.

Несомненно, что Мийо выступил одним из лидеров в мощном художественном движении за обновление искусства в период между двумя войнами: *«Дариус был великим новатором, — скажет позднее Ж. Тайефер — Можно сказать, что именно он дал толчок современной французской музыке. Все шло от него, от его первых композиций»*⁵.

Гигантское, универсальное наследие Мийо, затронувшее все существующие (и даже несуществующие) жанры, несущее на себе печать яркой творческой личности, полно отразило едва ли не все течения, тенденции музыки XX века. Причем, Мийо был среди тех, кто самым активным образом участвовал в их формировании.

На редкость плодовитый композитор, он оставил огромное наследие и в виде эпистолярной, музыкально-критической литературы. Во Франции опубликованы его переписка с Полем Клоделем⁶, содержащая 299 писем (книга объемом в 350 страниц!), не менее ценная, хотя и не столь объемная переписка с Жаном Кокто⁷, «Беседы с Клодом Ростаном»⁸. Ждет издания переписка с Игорем Стравинским, включающая около 300 писем⁹. Сохранилось также огромное число опубликованных выступлений на музыкальных конгрессах, фестивалях, форумах, которые Мийо посещал с большой охотой. Одна из глав его мемуаров так и называ-

⁴ Только в 1986 г. вышла в свет монография, пролежавшая в издательстве 15 лет: Л. Кокорева. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. — М., 1986.

⁵ Talleferre J. «Humanité», juin, 1974.

⁶ Cahiers Paul Claudel, vol 3. Correspondance Paul Claudel — Darius Milhaud. — Paris, 1961.

⁷ Jean Cocteau — Darius Milhaud. Correspondance. — Montpellier, 1992.

⁸ Darius Milhaud. Entretiens avec Claude Rostand. — Paris, 1952.

⁹ См. в Приложении перевод с франц. трех писем И. Стравинского Д. Мийо.

ется «Конгрессы, фестивали...» Он был одним из самых пишущих музыкантов своего поколения и своего окружения, сотрудничал во многих литературно-художественных и музыкальных журналах и газетах не только французских, но и английских, немецких, американских, бельгийских. Большая часть статей собрана в интересной книге *Заметки о музыке*, выпущенной уже после смерти Мийо¹⁰. Вместе с книгой *Беседы с Клодом Ростаном и Этюдами* она дает представление об эстетических взглядах композитора, о его музыкальных вкусах и симпатиях, о творческих задачах и устремлениях. Эти очень интересные для русского читателя книги, к сожалению, еще не переведены на русский язык и не изданы.

Мийо в статьях постоянно утверждал, что у него нет никакой собственной «философии музыки». На самом деле анализ его творчества в совокупности с его высказываниями и суждениями о музыке показал, что этот «музыкальный Протей», «хамелеон с тысячей ликами», ошарашивающий слушателя (равно как и читателя) неожиданными парадоксальными художественными решениями (высказываниями), на самом деле обладал целостной и последовательной творческой концепцией. Важнейшие стержни ее:

— опора на чисто французские традиции широчайшего исторического диапазона, что проявилось в ярко выраженной национальной природе мышления;

— постимпрессионистская эстетика в ее многообразных проявлениях (фовизм, неоклассицизм, неофольклоризм и эстетика мюзик-холла).

Остро современное мироощущение пробудилось у Мийо с первых шагов его композиторской деятельности, заставив его сразу вступить на путь новых направлений, без оглядки назад, на импрессионизм, хотя его первые сочинения были написаны в самый расцвет творчества Дебюсси. Впрочем, это не мешало Мийо оставаться всегда поклонником его музыки.

3

Мийо родился 4 сентября 1892 года в Марселе. Все детство он провел в городе древнейшей культуры Экс-ан-Провансе. Летом его жизнь протекала в фамильном загородном имении «Энкло» в окружении пленительной природы Средиземноморья.

¹⁰ *Darius Milhaud. Notes sur la musique*. — Paris, 1982.

Две главы мемуаров Мийо посвящает своим провансальским корням и детству, проведенному в Провансе. Начинает он их часто цитируемыми словами: «*Я провансальский француз иудейской религии*». По словам Мийо, иудейская вера мало отразилась на его творчестве. А провансальским корням он придавал огромное значение. И действительно, средиземноморская сущность его искусства обнаруживается во многом:

— в темпераменте композитора, в светлом оптимистическом мироощущении, в открытости радостям мира вопреки драматизму эпохи, в которой он жил;

— в чувстве сопричастности к многовековой культуре латинского мира, в неподвластном моде интересе к античности, французскому и итальянскому средневековью и Ренессансу;

— в музыкальной поэтике сочинений, главным стержнем которых (особенно в жанрах инструментальной и оркестровой музыки) стал фольклорно-карнавальный мир образов, античные и южные, средиземноморские сюжеты;

— в преобладании сугубо мелодико-контрапунктического стиля, опирающегося на традиции профессиональной и народной музыки Прованса.

Через Прованс — глубокое восприятие «гения Бизе», который, по словам Мийо, «принес к нам дыхание Средиземноморья». *Арлезианка* Бизе стала отправной точкой в создании многочисленных оркестровых сюит. Прованс для Мийо сконцентрировался также в искусстве Сезанна. Любовь к нему осветила всю жизнь композитора. Провансальский художник оказал огромное влияние на общее интеллектуальное и художественное развитие музыканта, на формирование его эстетики и мировоззрения. Несомненно существует внутренняя связь между полотнами Сезанна и музыкой Мийо, и эта связь определяется провансальским аспектом их творчества. «*Невозможно представить себе образ отца из «Бедного матроса», чтобы не вспомнить при этом «Курильщика» или «Пьющего вино» Сезанна*» — это наблюдение Поля Коллара — автора первой монографии о Мийо, дополняют слова еще одного биографа композитора Ж.Руа: «*Линии и краски поют на полотнах Сезанна; и музыка этих картин вполне могла бы принадлежать Мийо*».

Совсем еще молодым осознав свое предназначение, Мийо всю свою творческую жизнь ощущал себя носителем древнейшей провансальской культуры и всегда стремился воплощать национальный идеал в творчестве. Он рано сформулировал то, как он представляет себе этот идеал:

«*Характерные черты французской музыки следует искать в определенной ясности, легкости, непринужденности стиля, в строгос-*

ти пропорций сочинений, в желании выражаться определенно, просто, лаконично»¹¹.

Эти слова содержат эстетическое кредо Мийо, определившее его позицию в собственном творчестве и его оценки музыки других композиторов, часто очень неожиданные и даже парадоксальные (о чем — ниже).

Редкий случай — годы ранней молодости, период формирования творчества был отмечен первыми художественными вершинами. *Хозфоры* (вторая часть трилогии *Орестя*, 1915), балет *Человек и его желание* (1918), музыка к драме Клоделя *Протей*, *Маленькие симфонии* (1917—1923) стали произведениями, где новаторские устремления Мийо проявились в полной мере. Эти опусы — свидетельство крутого поворота от импрессионизма к новой эстетике, которую в 1912 году провозгласил Стравинский в *Весне священной*, Барток в *Аллегро барбаро* и Прокофьев — в *Сарказмах*, в *Скифской сюите* — «эстетике монументальности, лапидарности, стихийной первозданности» (В. Каратыгин). Позднее к этим музыкальным явлениям стал применяться заимствованный из живописи термин *фовизм*. Можно сказать, что к нему Мийо пришел самостоятельно, не под влиянием Стравинского, ибо самые ранние сочинения Мийо, опубликованные до *Весны священной* (*Соната для скрипки и фортепиано* — 1911 год, *Первый струнный квартет* — 1912 год) были созданы уже в русле фовизма.

Эстетику молодого композитора характеризует и рано пробудившийся интерес к фольклору. С самого начала пути Мийо вырабатывает свое отношение к народному творчеству и собственные новаторские принципы его преломления. Впоследствии его метод окажется близким и методу Бартока — самого знаменитого представителя неофольклоризма, отчасти и методу Стравинского. При этом не только родной французский и провансальский, но также и афро-бразильский, негритянский, мексиканский фольклор входят в его искусство как неотъемлемая часть, что знаменовало зарождение важного для искусства XX века процесса взаимодействия и взаимовлияния европейской и внеевропейской музыки.

Начало 20-х годов. Бурная эпоха эпатазирующих выступлений «Шести» — время переоценки художественных ценностей. У Мийо фольклористические тенденции тесно переплетаются с мюзик-холльной эстетикой, в которой нашел выход антиромантический бунт не только Мийо, а целого поколения французских музыкан-

¹¹ *Darius Milhaud. «La Composition musicale» // Notes sur la musique.* — Paris, 1982. — P. 157. В дальнейшем для краткости этот сборник статей, составленный J. Drake, мы будем обозначать J.Dr.

тов против устоявшихся норм и канонов академического искусства. Произведения Мийо, в которых скрестились эти тенденции (*Бык на крыше*, *Сотворение мира*, *Бразильские танцы* и др.), не были просто данью моде и демонстрацией «эстетики «Шести»», как это часто интерпретируют в литературе. Популярность этих сочинений Мийо — свидетельство того, что в них воплощены существенные и для наших дней художественные идеи, иначе они были бы давно уже забыты. Идеи же эти связаны с воплощением «фольклорно-карнавального мира». Осознать это оказалось возможным благодаря глубоко разработанной русским философом и литературоведом Михаилом Бахтиным теории *смеховой культуры*. Вероятно, сам Мийо, не знакомый с подобным философским осмыслением целого культурологического пласта, не мог предположить, сколь концепционна эта часть его собственного наследия¹², популярности которой он даже несколько стыдился.

Активность Мийо и его позиция художника-новатора проявилась уже вполне отчетливо в начале 20-х годов не только в творчестве, но и в его многочисленных высказываниях о музыке на страницах парижских журналов и газет. Если перелистать эту хронику и сопоставить многие рецензии Мийо на концерты в журнале «*Le courrier musical*», то перед читателем предстанет вполне закономерная картина: музыкант приветствует все новое, свежее, самобытное, ярко национальное и, главное, независимое от влияния немецкого романтического искусства. Его привлекает творчество Бартока, Шимановского, Мануэля де Фальи. Восторженные отзывы вызывают все произведения Мусоргского, он для Мийо — «самый гениальный из русской пятерки». С большой симпатией он пишет о музыке Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского — не говоря уж о Стравинском, которого называет «величайшим композитором нашей эпохи». Мийо с энтузиазмом посещает все концерты Сергея Кусевицкого, все представления «Русских балетов» Дягилева (хотя его самого с Дягилевым связывают довольно сложные отношения. При всем своем чутье на новое, Дягилев музыку Мийо долго не принимал, можно сказать, не любил и всего один лишь раз удостоил Мийо заказом на создание для своей труппы балета. Им стал *Голубой экспресс*). Однако Мийо резко критично оценивает музыку Скрябина, в частности его *Поэму экстаза* — «произведение, сплетение лейттем которого напоминает вагнеров-

¹² Имеется в виду самые популярные сочинения Мийо: *Бык на крыше*, *Сотворение мира*, *Провансальская сюита*, *Скарамуш*, *Карнавал в Эксе*, *Бразильские танцы*, *Карнавал в Лондоне*, балеты *Салат* и *Голубой экспресс*.

кую мешанину, а тяжеловесная структура — диспропорциональна и нелогична»¹³. Но особенно яростными были нападки на самого Вагнера (лозунг «Долой Вагнера» принадлежал именно Мийо), а заодно и на других представителей немецкого романтизма — Шумана, Брамса, Р.Штрауса.

Но что крылось за этим неприятием? Непонимание художественной значимости творчества великих представителей австро-немецкого искусства? Разумеется, нет! Просто их давление на французскую культуру (как, впрочем, и на всю европейскую) было в начале века все еще очень сильным, и, по мнению Мийо, пагубным для естественного развития национальных школ. В одной из статей он приводит слова, сказанные о Вагнере Гуно: «Он, конечно, гений, но он пришел, чтобы погубить французскую музыку».

Вот пример суждений Мийо: «Немецкая часть программы была посвящена четырем важнейшим вагнеровским фрагментам: Вступлению к «Лоэнгрину», Чуду Св. Пятницы из «Парсифаля», Увертюре к «Мейстерзингерам». Публика была счастлива и слушала музыку, закрыв глаза<...>. Публика ведь обожает произведения, которые хорошо знает и часто слушает<...> Мне остается поздравить М-р Рене Батона за его энтузиазм и темпераментную манеру, с которой он дирижировал этими произведениями композитора, гений которого долго оказывал влияние на нашу музыку. Но для того, чтобы и я испытал подобный же энтузиазм, я родился слишком поздно»¹⁴.

Весьма резкий тон допускает Мийо и по отношению к Шуману, Брамсу, Малеру: Рейнскую симфонию Шумана он оценил как музыку, «эмоции которой весьма тривиальны, а оркестровка тяжела и безвкусна». Брамса и Малера он обвиняет в том, что они «запутались в нескончаемом развитии, что делает их симфонии риторическими диспутами на темы морали». Однако Мийо очень ценит Шуберта за простоту и мелодическое обаяние, Мендельсона — за «всегда присущее ему чувство меры».

Разумеется, негативную оценку немецкой романтической музыки нельзя считать справедливой, и позднее в отдельных высказываниях Мийо по-другому оценивал, в частности, Малера, многие его произведения он просто полюбил. Но главное, чтобы правильно отнестись к полемическому запалу статей Мийо, нужно иметь в виду ситуацию на концертной эстраде Парижа того времени. Сравнивая положение, к примеру, Шумана, одни и те же произведения которого (Рейнская симфония, Любовь поэта) зву-

¹³ Darius Milhaud. Concerts Koussevitzki // J.Dr.— P. 69.

¹⁴ Цит. по: J.Dr. L'Esthétique musicale de Milhaud.

чали по несколько раз в неделю, с Берлиозом, «незаслуженно забытым», Мийо совершенно целенаправленно борется за внимание французской публики и французских исполнителей к национальным сокровищам, он выступает против однообразия программ и концертной рутины, против подавления всего национального немецким.

Действительно, Франция бывает поразительно невнимательна к собственным музыкальным богатствам — прошлого и настоящего. «В своем отечестве пророков нет» — этот библейский афоризм как нельзя более соответствует печальной участи многих французских композиторов: Берлиоза, Бизе, Гуно... да и самого Мийо, к которому его отечество проявляло обидное равнодушие, в то время как в Германии, Италии, Бельгии, Испании, Португалии, в США и других странах его ценили гораздо больше. Поэтому понятен полемический запал, выпускаемый Мийо в защиту родного искусства, чем он привлекал внимание к незаслуженно забытым именам. Статья Мийо «Почему я люблю Гуно...» также отвечала этим задачам. Гуно посвящены в ней пылкие (может быть даже излишне пылкие) страницы: «К счастью, французское искусство, французская музыка, чтобы начать свое возрождение, может рассчитывать на Гуно»¹⁵.

Музыка Гуно соответствовала тому идеалу простоты, ясности, мелодической щедрости, к которому устремлен сам Мийо. «Достаточно вспомнить, — пишет он, — увертюру к «Фаусту», чтобы почувствовать значение этой музыки... А какие бесчисленные мелодические сокровища только не встретишь, пробегая глазами его партитуры! Здесь сконцентрированы качества, которые станут характерными для искусства Форе. Ясность, строгость оркестровки предвосхищают блестящую простоту последних произведений Равеля»¹⁶.

Итак, вся эстетика Мийо вытекает из требований ясности и простоты, что на определенном этапе смыкалось с его интересом к первобытному, «варварскому», первозданному. Это находилось в русле общей культурологической тенденции века, поднявшего на щит «эстетическую ценность примитива» (С.Аверинцев). Через примитив Мийо пришел к новому, современному в творчестве. Поэтому ему близко в музыке этого времени то, что рождается под знаком неопримитивизма, фовизма, несущих ощущение первозданной простоты. В одной из статей «Этюдов» о *Весне священной* Стравинского Мийо написал:

¹⁵ *Darius Milhaud. Pourquoi j'aime Gounod et Verdi (1942) // J.Dr., p. 211.*

¹⁶ Там же.

«В ней был заключен взрыв невиданной мощи, вызвавший внезапное и благородное пробуждение, торжество первозданной вновь обретенной силы<...> Мощный динамизм встряхнул и заставил нас задуматься...»¹⁷.

В других статьях Мийо приветствует Скифскую сюиту («Из всей известной мне музыки Прокофьева это произведение я люблю больше всего...»¹⁸), Семеро их как «страницы наиболее сильные и доходчивые», а также все, что выходит из под пера Стравинского.

В творчестве самого Мийо рядом с фовизмом отметим ранние проявления неоклассицизма, ставшего одной из ведущих тенденций века. Мийо бурно и шумно вошел в искусство, создав себе репутацию бунтаря, революционера, ниспровергателя традиций, и такая репутация сохранялась за ним до наших дней. На самом же деле связь с традицией присутствовала у Мийо всегда.

«... Когда говорят о новаторстве, революционности какого-либо музыканта, можно с уверенностью утверждать, что новые ценные элементы, введенные им в музыкальный обиход, опираются на прочную традицию, логическую связь с которой обычно трудно бывает обнаружить, — писал Мийо в начале 20-х годов. — Подчас приходится уходить в глубь истории, чтобы отыскать истоки какого-либо средства выразительности, захватывающего своим совершенством...»¹⁹.

Эти слова Мийо можно полностью отнести к его собственному творчеству. В инструментальной и оркестровой музыке он с самого начала обращается к давно забытым традициям XVII—XVIII веков, к жанровым принципам сюит и concerto grosso. В отличие от романтической симфонии, которая развивалась либо как инструментальная драма, основанная на фабульной драматургии, либо как программная симфоническая поэма, направленная на отражение внемузыкальных явлений, уже ранние *Маленькие симфонии* Мийо для различных камерных составов, а позднее и двенадцать «больших» симфоний, написанных в период с 1939 по 1963 год, представляют собой концепции чисто музыкальные, опирающиеся прежде всего на имманентные свойства музыкального развития. Как это было в ранних формах оркестровой (досимфонической) музыки, Мийо культивирует принцип одного аффекта внутри одной части, «игровые» принципы музицирования, характерную для concerto grosso жесткую графику полифонической фактуры, барочные формы и жанры: прелю-

¹⁷ Цит. по кн.: Кокорева Л. Дариус Мийо.— С. 301.

¹⁸ Там же.— С. 298.

¹⁹ Там же.— С. 298.

дии, фуги, токкаты, пасторали, старинные танцы. Такой тип неоклассической симфонии отразил одну из важнейших линий современного симфонизма, получившего развитие в самых различных национальных школах Европы. Из современников Мийо к подобной концепции симфонизма ближе всего стоит Пауль Хиндемит.

Вторая половина 20-х годов — период завоевания композитором новых вершин в музыкальном театре; отчетливо обозначились две ведущие линии — монументальная опера-оратория (*Христофор Колумб, Максимилиан*) и камерные оперы (*Страдания Орфея, Бедный матрос, три античные «оперы-минутки»: Похищение Европы, Покинутая Ариадна, Избавление Тезея*).

30-е годы. В этот период в мировоззрении, в художественном сознании композитора происходят существенные сдвиги. Связаны они с политической напряженностью в Европе предвоенного десятилетия. Угроза фашизма современной цивилизации, желание противоборствовать ему заставили Мийо глубже осознать свои художественные задачи, свою ответственность за судьбы искусства. В музыке Мийо, которому всегда была чужда ремесленническая замкнутость, заметны существенные перемены. Стремление усилить связь с массовой аудиторией диктует иную тематику, иное соотношение жанров, стилистическую эволюцию в целом.

Патриотическая направленность творчества Мийо, наметившаяся в начале 30-х годов, еще больше возросла в период антифашистского массового движения, активного участия его в Народной музыкальной федерации, где он работал бок о бок с Роме-ном Ролланом, Луи Арагоном, Полем Элюаром, Шарлем Кекленом, Артюром Онеггером и многими другими деятелями искусства и литературы.

Сдвиги в жанровой системе Мийо проявились в том, что оперы и балеты отступили на второй план, уступив место кантатам, хоровым песням для любительских хоровых коллективов, музыке к кинофильмам, к театральным постановкам, на основе которых были созданы многочисленные инструментальные сюиты, в частности широко известная *Провансальская сюита*.

Заметна и стилевая эволюция: углубляются и расширяются связи с национальным искусством Франции отдаленных эпох — от XVIII века в глубь веков. Связи декларируются на жанровом, формообразующем и стилевом уровнях путем включения знаков стилизованных систем музыкальной культуры прошлого, что выступает проявлением неоклассической эстетики. Усиливается значение французских народных истоков, в особенности — провансальс-

ких. Так неофольклоризм вступает в «диалог» с неоклассицизмом, иначе говоря, две эстетико-стилевые тенденции начинают тесно взаимодействовать между собой.

В творчестве Мийо последних двух этапов (1940—1947 и 1947—1974) существенных перемен в стиле не произошло (отметим только, что важное место начинает занимать инструментальный концерт и симфония для большого оркестра), хотя композитор и не остался безучастным к новейшим течениям: сонорике, конкретной и электронной музыке, к алеаторике. Но соприкоснулся он с ними не под влиянием моды, а потому, что многие его ранние сочинения (*Хозфоры*, *Человек и его желание*, *Протей*, *Маленькие симфонии*, *Каденции для кларнетов*) содержали ростки новых течений. Поэтому Мийо в мемуарах отмечает, что он вернулся в поздний период к стилю сочинений своей молодости.

Таким образом, на разных этапах творческого пути Мийо скрещивались и переплетались важнейшие эстетические тенденции и направления века, за исключением, пожалуй, лишь экспрессионизма. Трудно согласиться с утверждением тех западных биографов, кто причислял Мийо к экспрессионизму²⁰. На самом деле вся концепция его творчества находится в плоскости, прямо противоположной шёнберговской: позиции Мийо и Шёнберга — две полярные мировоззренческие позиции в искусстве XX века, что находит отражение в образном содержании музыки двух композиторов и в системе выразительных средств, в музыкальном языке, технике. Это, однако, не мешало Мийо высоко ценить творчество Шёнберга и его единомышленников — Берга и Веберна, о чем читатель узнает из мемуаров. Первому исполнению *Лунного Пьеро* в Париже и Лондоне Шёнберг обязан Мийо. В дальнейшем он пристально следил за всем, что выходило из под пера как Шёнберга, так Берга и Веберна, но сам отчетливо осознавал различие путей современной французской и австрийской музыки. Свою точку зрения композитор ясно изложил на страницах статьи: «Эволюция современной музыки в Париже и в Вене»²¹.

В свою очередь и Шёнберг с большим уважением относился к Мийо, но также отдавал себе отчет в различии направлений, к которым они принадлежат. В письме к Цемлинскому, полемизируя с ним, он написал:

²⁰ «Мийо — экспрессионист, и в этом плане, нам кажется, он ближе Шёнбергу». *Schloezer B. Darius Milhaud // La revue musicale*, 1925, mars.— P. 256.

²¹ Darius Milhaud. *L'Evolution de la musique moderne à Paris et à Vienne.*— «North American Review», avril, 1923.

«Что касается «незначительного» Мийо, я с Вами не согласен. Мийо, как мне кажется, самый значительный композитор того направления, которое представлено во всех латинских странах и связано с политональностью. Нравится мне это или нет — другой вопрос. Но я его считаю очень талантливым»²².

Большой интерес представляет для нас и письмо Веберна к Мийо, по которому можно узнать об отношении австрийского композитора к французскому:

«Должен Вам сказать, что я очень люблю Вашу музыку. Я недавно сыграл второй раз Вашу «Сонату для двух скрипок» в концерте в Праге, организованном «Обществом концертов», основанном Шёнбергом. В прошлом году в рамках концертов того же «Общества» и также в Праге сам Шёнберг дирижировал Вашим балетом «Бык на крыше». <...> Хочу заверить Вас, что наша группа, как и я лично, будем делать все, что в наших силах, чтобы Ваше творчество стало известно у нас»²³.

4

Мийо сыграл выдающуюся роль в создании новой концепции музыкального театра. Его открытия оказали заметное воздействие на развитие форм современного оперного искусства. Деятельность Мийо в этой области отразила сугубо национальный характер его творчества, а также — направленность мысли целой эпохи: Б.Асафьев в «Книге о Стравинском» утверждал, что *«театр — по общественной своей роли в нашу эпоху — достигает значения греческого театра, и что он стоит впереди концертной эстрады»*²⁴.

Мийо осуществил крутой поворот от французской лирической оперы XIX века, от символистско-импрессионистической оперы Дебюсси к монументальной эпической и героической музыкальной драме. Он вывел французскую оперу из мира утонченного психологизма, усложненного символистской эстетикой, в мир больших идей, возродив героический дух *Троянцев* Берлиоза. Этот эстетико-стилевой сдвиг он произвел на платформе неоклассицизма. Главным ориентиром для него стала античная трагедия. К античной трагедии как высочайшему образцу музыкально-драма-

²² Из письма А. Шёнберга А. Цемлинскому от 26 октября 1926 года // J.Dr.— P. 48.

²³ Там же.— P. 49.

²⁴ Асафьев Б. Книга о Стравинском.— Л., 1977.— С. 160.

тического искусства, как известно, всегда обращают свой взор композиторы в периоды коренных сдвигов в развитии оперы. Ломка жанровых канонов, разрушение исчерпавшей себя системы романтической оперы для Мийо также были связаны с возвращением к древнегреческому театру. Однако античный театр для него не единственная точка опоры, хотя несомненно важная. Отвергая вагнеровскую модель, создавая собственную концепцию музыкального театра, Мийо вовлекает разнородные элементы театральных форм, сложившихся в разные эпохи (средневековой мистерии, флорентийской *dramma per musica*, итальянской комедии масок, лирической трагедии Люлли, различных форм народного фарсового балаганного театра), и ставит эти элементы на службу идеям современного театра, свободно соединяя их под определенным углом зрения, подчиняя своему художественному заданию.

Новый этап развития французского музыкального театра связан с дестабилизацией оперных (как, впрочем, и всех иных) форм и жанров и поисками новых решений. Проявление этой тенденции — небывалое многообразие музыкально-театральных форм у Мийо. Каждая конкретная идея вызвала к жизни индивидуальную, найденную именно для нее форму. Это затрудняет давать жанровую характеристику отдельным произведениям Мийо, исходя из традиционных определений. Деятнадцать опер для музыкального театра (не считая балетов) представляют собой различные нетипизированные жанровые модели. Во всем этом разнообразии форм и жанров можно выделить две ведущие линии, в каждой из которых были созданы шедевры: это монументальная линия ораториальной драмы и линия камерной лирической оперы.

Обновление музыкального театра начинается с тематики, сюжетной основы. В довольно пестром чередовании тем в операх Мийо преобладают те, что несут некую «вечную» истину, способную подниматься до уровня символа, отражая идеи, значимые для нашего времени. Особенно велика роль античных мифов — носителей устойчивых идей, очищенных от всего случайного, повседневного, значение которых не поколебало время. Мифологизация творчества — общая культурологическая установка искусства XX века — особенно характерна для так называемого «интеллектуального театра» 30—50-х годов. В операх Мийо идеи, близкие интеллектуальному театру, сформировались и утвердились значительно ранее этих лет. При этом даже в иных сюжетах — библейских, исторических, бытовых — для Мийо важно было, чтобы в них присутствовал момент мифологизации, иначе гово-

ря, чтобы любому сюжету был придан вневременной, общезначимый оттенок, подчеркивающий, как в мифе, всеобщее, вечное.

В своих оперных композициях Мийо использует только высоко художественные тексты. Его соавторы — крупнейшие французские литераторы XX века: П.Клодель, Ф.Жамм, Ж.Кокто, Б.Сандрар... Эти писатели, поэты, драматурги, чье влияние вышло за пределы Франции, вместе с Мийо разрабатывали проблемы новой эстетики музыкального театра.

Античная трилогия *Орестея* (1913—1922) на подлинный текст Эсхила в переводе П.Клоделя была первой на пути обновления форм музыкального театра Мийо. В ней принципиально изменилась роль музыки. Она выступила не как средство психологического развития и раскрытия характеров, а как могучее средство обобщения идей. Богатство и тонкость нюансов романтической оперы были отвергнуты, на смену пришел аскетический, суровый возвышенный стиль, мощные контрасты полярных образных сфер, отражающих борьбу и становление идей. Этот основополагающий принцип композитор развивает и в других монументальных музыкально-сценических произведениях.

В *Орестее* сложилось монументальное, фресковое письмо с широким использованием хора, с эпическим типом драматургии — драматургии *статуарной*, как в античной драме. («... Самые лучшие из древних трагедий: «Эвмениды», «Антигона», «Электра», «Эдип в Колоне», «Прометей», «Хозэфоры» — трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется «сюжетом», — писал В.Мейерхольд²⁵.) Можно утверждать, что *Орестея* не только положила начало важному в творчестве Мийо жанру, но и открыла целое направление монументальной ораториальной драмы в западноевропейском театре, в котором позднее были созданы такие выдающиеся произведения, как *Царь Эдип* Стравинского, *Жанна д'Арк на костре* Онеггера, *Моисей и Аарон* Шёнберга...

Орестея знаменовала разрыв с канонами оперы XIX века и переход к свободным, нерегламентированным формам синтетического театра, в котором на равных правах сосуществует театр музыкальный и драматический. Французская музыкальная традиция всегда развивалась в тесном взаимодействии с литературой и драмой, о чем свидетельствует и ранняя классицистская опера (Люлли, Рамо), и непосредственно предшествующая театру Мийо опера импрессионистическая. Дебюсси в *Пеллеасе и Мелизанде* осу-

²⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. — М., 1968. Ч. 1 (1891—1917). — С. 125.

шествовал решительный сдвиг в сторону драмы. Он изменил само отношение к звучащему и слышимому слову. Однако это слово оставалось вокально проинтонированным от начала до конца. Мийо сделал следующий шаг, объединив в одном спектакле драматические сцены (где текст произносится драматическими актерами), вокальные сцены, исполняемые певцами, и промежуточные сцены, в которых речевая декламация подчинена ритму.

Подобная синтетическая форма, получившая широкое развитие в музыкальном театре XX века, представляет собой новый тип музыкально-драматического единства, новый тип художественной целостности. Истоки подобной формы — в античном театре. Но ни Мийо, ни Клодель не ставили перед собой цель воссоздания исторически достоверной модели древнегреческой трагедии. Им важно было воссоздать ее дух в созвучном современности ключе.

Возрождая отдельные эстетические принципы античного театра, Мийо пришел к новым формам условного театра — *театра представления*. В сущности и античный театр был одной из самых ранних форм «театра представления», театра масок, и «представлялись» в нем не характеры и не события, не внешние действия, а *идеи*. Театр Мийо—Клоделя — это также *театр идей*, театр интеллектуальный, если воспользоваться термином, который позднее ввели по отношению к драме Ануя, Сартра, Брехта...

Опера *Христофор Колумб* (1928, на текст драмы П.Клоделя) является продолжением монументально-эпической линии *Орестеи*. Драматургия *Колумба* также выстраивается по законам *театра представления*, хотя складывается она индивидуально, по многим параметрам отличаясь от предыдущего опыта.

Жанровый генезис произведения многообразен: опера, месса, пассионы, средневековый театр мистерий, современная драма, народный фарсовый театр и даже современное кино. В *Колумбе* разрушены основные принципы натуралистического иллюзорного театра, что отразилось на временной организации оперы: течение времени в ней не соответствует реальному, временные планы (настоящее, прошедшее, будущее) постоянно смешиваются, смещаются, причудливо переплетаются. События не переживаются, а представляются. Сцены-картины служат лишь иллюстрацией к спору-диалогу Чтеца, хора и Колумба, в котором должна выстроиться истина о смысле жизни и подвигах героя драмы.

«Эта драма — как книга, которую открывают и читают публично» (П.Клодель). Подобная форма спектакля — «книга с гравюрами» получила широкое распространение в современной музыкально-тетральной драматургии (*Жанна д'Арк на костре* Онег-

гера — Клоделя, *Царь Давид* Стравинского — Кокто, *Катулли кармина* Орфа...).

К проблеме соотношения драмы и музыки Мийо подходит, вооружившись новейшим методом разъединения поэтического и музыкального рядов на самостоятельные, контрапунктирующие друг другу, а не сливающиеся, как в романтической опере.

«Поиски поэтической выразительности не заключены только в том, чтобы создать музыкальный эквивалент словесного текста... Нужно материализовать идею, имеющуюся в тексте, выразить драматическое движение, которое она несет...». Эти слова Мийо — ключ к пониманию данной проблемы в его операх. Главная задача композитора — освещение основной идеи, обобщение ее, «доведенное до остроты символа» средствами имманентно музыкальными. Именно это качество музыки — ее высокую способность обобщать — использует Мийо, противопоставляя свой метод романтическому, цель которого — сделать музыку *понятийной*, конкретно значимой, литературно-сюжетной (Берлиоз, Вагнер, Р.Штраус).

В операх-ораториях Мийо очень значительная нагрузка падает на хор. В этой области достижения композитора особенно велики, он использует хор мастерски, безгранично расширяя технику хорового письма. Хор выступает с многообразными функциями и с различными формами интонирования текста (от широкого распева до сухой ритмизованной декламации вне звуковысотности). Опираясь на традиции хоровой культуры разных эпох (обрядово-ритуальный, заклинательный слой, раннее средневековое многоголосие с его параллелизмами кварт и квинт, ленточным голосоведением, мадригальный стиль Ренессанса и барочные фуги), Мийо открыл такие богатейшие возможности в современном использовании хора, каких еще не знала хоровая культура современности.

Новые принципы соотношения музыки и слова приводят и к новой роли оркестра в оперных партитурах Мийо: отдельные сцены в них организованы по законам инструментальной и симфонической музыки²⁶. Музыкальная форма, опирающаяся на собственную логику развития, вне сценического действия образует вполне самостоятельное целое. Вот почему театральную музыку Мийо — фрагментами или целиком — можно исполнять в концертной версии, как это часто и практикуется.

²⁶ Подобный симфонический метод применил Берг в *Воццеке*, сцены которого строятся по принципу симфонических жанров и форм (1925 год). Но у Мийо этот метод сложился значительно ранее — уже в *Агамемноне* (1913), в *Хоэфорах* (1915).

В многообразии жанровых моделей оперного творчества Мийо важное место занимает *камерная опера*. Она стоит на ином полюсе в сравнении с ораториальной драмой: темы интимного характера — любовь, верность, трагедия расставания, смерть — вызвали к жизни адекватную форму камерного театра, оказавшегося целиком в русле общей тенденции музыкального искусства XX века, тяготеющего к сжатости, лаконизму, концентрации выразительности. Не случайно Хиндемит во второй половине 20-х годов организовал Фестиваль камерной оперы, описанный Мийо на страницах мемуаров.

«Великие открытия и всевозможные перевороты в жизни духа и техники нашего времени снова ускорили темп мирового пульса. Нам не хватает времени. Поэтому во всем мы хотим краткости и точности», — писал В.Мейерхольд в начале века²⁷.

Камерный театр Мийо тяготеет к максимально концентрированной подаче мысли и протекает в условиях предельно сжатого времени и «пространства»: каждая из опер по длительности звучания не превышает 30 минут, оркестр составляют 13—15, а то и 6—7 инструменталистов, хор — 3—4 певца.

Первым опытом в камерном театре стал *Протей* — музыка к сатирической драме Клоделя, существующая в трех редакциях. Вторая — для камерного оркестра — появилась за два года до *Истории солдата* Стравинского.

В ряде последующих камерных сочинений [кантата *Возвращение блудного сына* (1917), балет *Человек и его желание* (1918), *Маленькие симфонии* (1917—1923), балет *Сотворение мира* (1923)] складывается оригинальный линейный полимелодический стиль, сочетающийся с последовательно проводимым принципом политональности — стиль, который критика назвала «музыкальным кубизмом».

К созданию камерных опер композитор пришел, в совершенстве владея спецификой и выразительными возможностями нового стиля. Как и ораториальный, камерный театр Мийо — концепция антиромантическая, что обнаруживается во всех аспектах эстетики и формы. Один из этих аспектов — новый модус эмоционального постижения мира. Долгое время на протяжении всего XIX века музыка эволюционировала по пути все большей интенсификации звучания, динамизации, эмоциональной гиперболизации, достигнув в этом крайних пределов. *Тристан и Изольда* Вагнера, симфонии Малера — кульминационные точки этой эволю-

²⁷ Мейерхольд В. Э. Цит. изд. — С. 224.

ции. Дебюсси был первый, кто стал на путь *дединамизации* музыкальной экспрессии, не уступая при этом ни Вагнеру, ни Малеру по внутренней силе художественного воздействия. Мийо на иной эстетико-стилевой основе идет далее по этому пути. Предельной эмоциональной сдержанности он находит адекватную форму, главный критерий которой — лаконизм и «фольклорная» простота выражения.

Камерный театр Мийо, как и монументальный, опирается на театр *условный*. Путь к преодолению канона, сложившегося в романтической эстетике, шел через неоклассицизм — через ассимиляцию форм старинного условного театра — мадригальной комедии, итальянской комедии масок, народного ярмарочного театра и других разновидностей «театра представления».

На этом пути оперного неоклассицизма Мийо далек от стилизации, он не пользуется знаками старинных стилей и не декларирует с ними связь — она упрятана далеко внутрь. Модель «не просвечивается». В этом, пожалуй, главное отличие неоклассицистского театра Мийо от неоклассицистского театра Стравинского, культивировавшего особую манеру «письма по модели».

Не стремясь к реставрации жанровых и стиливых исторических прототипов, Мийо свободно пользуется их отдельными компонентами. Отбор же диктуется конкретной задачей, индивидуальной для каждого произведения. При этом жанровый генезис камерных опер Мийо составляют не только элементы старинного театра, но и инструментальная музыка — барочные *concerti grossi*, танцевальные сюиты, воздействие которых обнаруживается на самых различных уровнях — композиционном, жанровом, формообразующем.

В большинстве произведений для камерного театра Мийо обращается к античному мифу, трактуемому в различных аспектах. В клоделевском *Протее*, в трех «операх-минутках» на либретто Анри Оппено (*Покинутая Ариадна*, *Похищение Европы*, *Избавление Тезея*) миф представлен в пародийно-гротескном виде с бурлескным смешением планов античного и современного. В тексте *Протея*, например, много современных бытовых реалий. Так, Протей — в автомобильных очках восседает в ванне, как на троне. Одна из нимф ведет с Еленой вполне современный разговор о моде, о крепдешиновых платьях, о их длине на данный сезон, о модных пуговицах и пряжках. Здесь миф представлен в веселом ключе — со «смеющимися богами» (С.Аверинцев).

Страдания Орфея (текст А. Люнеля) — редкий для того времени жанр камерной *лирической* оперы, однако далекой от идеала французской *лирической* оперы конца XIX века. Ее генети-

ческая основа — итальянская опера эпохи Монтеверди. В творчестве Мийо — это одна из художественных вершин. Не случайно Равель дал такую оценку опере: «*Страдания Орфея* Мийо — самое прекрасное произведение, которое мне довелось услышать после *Пеллеаса*».

Глубокий смысл заключен в обращении Мийо к мифу, который вдохновлял композиторов как на заре оперного жанра, так и в дальнейшем — на протяжении всей истории музыки. Только в XX веке на сюжет мифа об Орфее в разных жанрах были созданы произведения Казеллы, Кшенека, Малипьеро, Орика, Стравинского. «Вечный» сюжет! Он предоставил Мийо исключительные возможности для выражения индивидуальной концепции.

В *Страданиях Орфея* Мийо миф перенесен в современность и ему придан локальный провансальский колорит. Трактуются он как вечная тема любви и смерти. Лаконизм текста — на грани афористичности. Сжатие музыкального времени привело к предельной концентрации мысли. Действие очищено от зрелищных эффектов, от бытовых реалий и сосредоточено на сущности драмы.

В *Орфее* Мийо не заботится о драматической связности и непрерывности развития, а выражает тенденцию, противоположную вагнеровской музыкальной драме. Оттолкнувшись от старинной итальянской оперы, построенной в соответствии с «теорией аффектов», Мийо создал новую модель лирической оперы, представив ее в виде *сюиты лирических состояний*. «Я хотел бы сочинить *сюиту картин*, — писал композитор, — значение которых заключалось бы в драматической сдержанности и чистоте звучания музыки»²⁸.

Целостная музыкальная концепция вырисовывается из калейдоскопического чередования и сопоставления картин, каждая из которых представляет одно чувство, точнее — идею чувства — столь афористично оно выражено. Чувство раскрывается через танец. Танец, жест, пластическое движение издавна были неотъемлемой частью *театра представления*. Танец играл огромную роль и в античной трагедии. Уже в Древней Греции и в Древнем Риме существовала целая теория о роли танца и пантомимы в театре. Мийо наследует и развивает эту древнейшую традицию, которая прошла сквозь века, оказав особое воздействие на французский музыкальный театр.

²⁸ Collaer Paul. Darius Milhaud. — Antwerpen, 1947. — P. 117. Интересно, что Стравинский, обратившись к сюжету мифа об Орфее, спустя двадцать лет после Мийо, выразил свою задачу почти теми же словами, охарактеризовав композицию балета как «серии лирических ситуаций, требующих музыкального и хореографического воплощения».

Отдельные картины *Страданий Орфея* — это почти традиционные арии, дуэты, ансамбли, хоры. Отсутствует важный компонент барочной оперы — речитатив. Потребность в нем здесь отпала в силу специфики современного художественного мышления, избегающего подробных обоснований и пояснений. Достаточно намека, чтобы слушатель на основе ассоциативного опыта мог домыслить недостающее.

Орфей — композиция чисто музыкальная, пропетая от начала до конца. Причем композиционной основой этой сугубо вокальной концепции стала инструментальная сюита, ибо арии, дуэты и хоры сопрягаются в опере, как части танцевальной сюиты, то есть опираются на контраст темпа и характера движения.

Архитектоника *Орфея* не только выпукла, рельефна, но и оформлена по закону строгой симметрии, с регулярным чередованием сцен сольных, ансамблевых, хоровых, с симметричным обрамлением трех актов сходным материалом, с четким драматургическим планом, в котором важные функции выполняют кульминации. Эта подчеркнутая архитектурность мышления, внимание к форме, ее наглядности, рельефности есть проявление неоклассицизма, и это качество можно обнаружить у таких разных по стилю композиторов, как Стравинский, Барток, Хиндемит, Онеггер...

Принцип интерпретации слова музыкой — единый у Мийо для ораториальных драм и для камерных опер. Суть его — в обобщенном выражении основной для каждой сцены идеи (в данном случае обобщение лирической ситуации: волнения, горести, нежности, гнева, любви...). Оркестровое сопровождение характеризуется той степенью оформленности, которая свойственна сочинениям чисто инструментальным. Господствует прием выведения музыки всей сцены из одной короткой ритмо-интонационной формулы, предельно концентрированной по выразительности, и ее дальнейшего метро-ритмического и мелодического развития, вариантного повторения. Большое выразительное значение приобретают различного рода *ostinati* и полифонические приемы письма. Барочные оstinатные формы и периоды типа разворачивания переплетаются с простейшими «фольклорными» формами — куплетными, рефренными, рондальными.

Вокальный стиль оперы представляет собой оригинальный сплав: простейшая песенная интонация сочетается с декламационностью, корни которой одновременно в напевном речитативе Монтеверди и в вокальной декламации Дебюсси. Оформлена же она в традициях горизонтали барочной эпохи. Контрапунктируя оркестру, она развивается свободно, импровизационно, вне за-

висимости от структуры оркестрового сопровождения, избегая квадратности, периодических членений, репризности. В ее основе — принцип ядра и развертывания. Лишь в немногих (главном образом кульминационных) моментах оперы композитор придает вокальной мелодике черты песенной периодичности.

Хор в «античных» камерных операх играет не меньшую роль, чем в монументальных хоровых драмах, хотя, как уже было отмечено, число его участников уменьшено до трех — четырех певцов. Функции хора совершенно иные, чем в опере XIX века. Подобно античному хору, он комментирует действие, вступает в диалог с героями, спорит с ними, сочувствует им (характерны названия отдельных сцен: «Диспут Орфея с хором», «Примирение Орфея с хором»).

Применив в *Орфее* дискретную композицию (как в ранней итальянской опере), Мийо вместе с тем организует три акта на уровне целостной структуры, пользуясь различными приемами объединения, заимствованными из предшествующего музыкального опыта. С одной стороны композитор возрождает монтевердиевские и глюковские «репризы» (оркестровые и хоровые), с другой стороны — опирается на новейший метод объединения при помощи различных микроструктур: интервальных, ритмических, фактурных комплексов. Начало такому методу со всей очевидностью положил Дебюсси в *Пеллеасе и Мелизанде*.

Иная модель лирической оперы — в *Бедном матросе*. В соответствии с поэтическим замыслом Жана Кокто, придавшего сюжету о случайном убийстве по ошибке черты народной баллады, Мийо создал оригинальный тип оперы-песни, оперы-complainte. Именно песня (точнее, ее особый жанр *complainte*), стала драматургическим обоснованием оперы.

«Хотя наши глаза видят, что происходит, — писал П. Коллар по поводу *Бедного матроса*, — мы все равно воспринимаем произведение как песню, а не как реальное действие». Песня разрушает иллюзию того, что все, что происходит перед нашими глазами, — реальность; иначе говоря она (песня) выступает носителем принципа остранения. Подчиняясь идее песни, музыка не раскрывает в каждый миг драматическую ситуацию, внутреннее состояние героев, а с меланхолической бесстрастностью, как бы со стороны повествует о случившемся. Сценическое действие при этом напоминает живые иллюстрации к песне.

Музыка *Бедного матроса*, как и в других операх Мийо, служит средством обобщения идеи; поэтический и музыкальный ряды контрапунктируют друг другу, оставаясь относительно независимыми. Новизна музыкального языка *Бедного матроса* — в

нарочитой упрощенности, даже банальности мелодий, в монотонной настойчивости ритмов, воспроизводящих характер *complainte*. Политональность использована для того, чтобы подать песенную мелодию остранным, словно отраженной в кри-вом зеркале.

Таким образом, при широком многообразии оперных форм и жанров музыкальный театр Мийо характеризуется единством эстетических установок, целостностью художественной концепции.

5

Кантатно-ораториальный жанр в XX веке переживает период возрождения и в настоящее время выдвинулся на положение ведущего. Можно даже утверждать, что в силу своей собирательной способности он в современной жанровой системе выполняет такую же общественно-художественную функцию, как месса в эпоху Ренессанса, симфония в эпоху классицизма. Роль Мийо в его возрождении исключительно велика. Композитор кардинально преобразил всю образно-стилевую систему, ввел новые сферы выразительности, отразившие драматическую эпоху войн и социальных катаклизмов. Мийо дал образцы многообразных способов преломления кантат в их связях с театральной, камерно-концертной и симфонической музыкой. Многие находки композитора стали отправной точкой в развитии кантаты и оратории нашего времени.

Повышенный интерес к кантате у Мийо, как и у других представителей современной музыки, в определенной степени выступает проявлением общей тенденции искусства XX века, стремящегося к возрождению и обобщению всего духовного опыта, накопленного человечеством. Для Мийо с его особой тягой к отображению коллективного, всеобщего вокально-хоровая культура Средневековья и Ренессанса, барокко стала важнейшей опорой. Интерес к жанровым и структурным моделям отдаленных эпох у Мийо не отделим от комплекса идей, с ними связанных. Отвергая романтическую концепцию как сугубо личностную, индивидуалистическую, чрезмерно психологизированную, в вокально-инструментальной музыке прошлого он обретает образцы музыкальных форм, которые выступали носителями коллективного, «сборного» начала. Кроме того переусложненность языка романтизма и импрессионизма побуждала Мийо обращаться к праформам и праэлементам музыки, что находилось в русле общей культуро-

логической тенденции XX века, поднявшей на щит «эстетическую ценность примитива» (С.Аверинцев).

Возрождая жанр кантаты, Мийо значительно ее модифицирует. Характер глубокой трансформации явился следствием огромной собирательной способности жанра. Кантата Мийо вобрала стилевые признаки собственно кантат не только эпохи барокко, но и предшествующих им ренессансных мотетов, мадригалов, месс, пассионов. В стилевую систему вовлечены и григорианский хорал и псалмодия, и средневековые гимны, а также характерные элементы синкретических обрядов древности: шумовая музыка, сопровождающая заклинательное пение-декламацию.

Многообразие форм кантат обусловлено многообразием тематики и выдвигаемым композитором художественных заданий. Бах пользовался универсальным стилем для кантаты любого содержания, светского или духовного. Иначе обстоит дело в кантатах Мийо: в них текст, его смысловая направленность, даже стиль определяют всю художественную структуру сочинения, всегда чрезвычайно индивидуализированного в отборе средств.

Центральное место у Мийо занимает публицистическая кантата. По политической остроте, злободневности ее можно сравнить с хоровыми песнями и кантатами Эйслера на тексты Брехта. Целая серия кантат была вызвана к жизни предвоенной ситуацией в Европе, фашизмом в Германии, позднее — второй мировой войной: *Смерть тирана*, *Кантата о мире*, *Кантата о войне*, *Огненный замок*, *Мир на земле* и многие другие.

Смерть тирана (Ламприд—Дидро, 1932) — одно из драматичнейших сочинений Мийо. Сам композитор придавал ему большое значение.

Художественно-образная структура произведения направлена на выявление «первобытного», «варварского» драматизма. Однако с помощью конструирующего эту структуру «мифологического мышления» открывается глубина и объемность смысла, ориентация его на современность.

Интересную художественную задачу поставил перед собой композитор: раскрыть эмоции толпы, охваченной яростным экстазом, гневно бичующей тирана. Необычайно острый драматизм кантаты захватывает первозданной силой эмоций, страстностью, напором. Подобного рода драматизм с варварским оттенком, выявленный через ритмическое скандирование хора в сопровождении ударных, продолжает линию фовистских сочинений Мийо 10-х годов. Новый драматизм противостоит «диким» характером психологизированному драматизму романтического искусства и берет начало в первобытных обрядах, в образах бичевания из пасси-

онов, в *Dies irae* заупокойных месс. Таким образом, в музыке Мийо сама категория *драматического* претерпела значительную эволюцию. Нет сомнения, что именно Мийо дал толчок тому, чтобы новый образный пласт прочно вошел в современную художественную практику, особенно в те сочинения, которые прямо или косвенно раскрывают потрясения второй мировой войны, народную трагедию.

В иной плоскости лежит проблема широкого внедрения в современную кантату и ораторию (а также оперу-ораторию) речевой декламации, к чему шли композиторы самых различных эстетико-стилевых ориентаций. Декламационные формы подачи текста свидетельствуют о стремлении повысить значение поэтического ряда, о желании обогатить музыку элементами ораторского искусства. В силу этого многие кантаты Мийо, подобно его ораториальным драмам, представляют собой род синтетического искусства, в систему средств художественного воздействия которого вовлечено *произносимое* (а не пропетое) слово.

Основные принципы хоровой декламации *Смерти тирана* близки Хозфорам, Христофору Колумбу. Эта декламация музыкально организована при помощи ритма, полифонической фактуры и техники, где в качестве темы выступает ритмо-фраза. Декламация входит в кантату как характерный звуковой образ, в котором важна и чисто фоническая сторона, и особая активность, энергичность произнесения фраз и отдельных слов. Разнообразие приемов, использованных Мийо в области ритмо-декламации, — контрасты тембров мужских и женских голосов, противопоставление унисонной речитации (скандирования) канонам и имитациям — можно отнести к области музыкального развития, несмотря на то, что музыка эта особого шумового типа.

Публицистичность *Огненного замка* (Ж. Кассу, 1957), как и кантаты *Смерть тирана*, завуалирована. В аллегорической форме повествуют авторы о фашистских лагерях смерти. Тема близка *Уцелевшему из Варшавы* Шёнберга, но решена она Мийо иначе. Экспрессионистически заостренному (даже с натуралистическими подробностями) рассказу Шёнберга Мийо противопоставил суровое и возвышенное повествование о «шестии на казнь». Ж. Кассу раскрыл сюжет в лаконичных, овеванных поэзией образах-символах без конкретизации места и времени действия. Поэтическому символизму отвечает и символизм музыкальный. Большая смысловая нагрузка падает на жанр траурного марша, являющегося опорой трагедийной концепции кантаты. Здесь композитор использует богатую семантику жанра, особенно подчеркивая ассоциативное сходство с начальным хором из *Страстей по Матфею* Баха.

В трактовке хора действует тот же собирательный принцип: это и хор античных трагедий, комментирующий события, обобщающий идеи, и хор «действующий» — хор жертв (наподобие хоругае в *Страстях*), и хор, выступающий от имени отдельных персонажей (что напоминает старинные мотетные пассионы, где партии всех персонажей — Иисуса, Пилата, Петра и других — исполнял хор). В хоровом стиле *Огненного замка* Мийо использовал разнородные элементы: от ритуальных заклинаний, средневековых псалмодий, ранних форм многоголосия до ренессансной имитационной полифонии. В преломлении драматического сюжета кантаты Мийо нашел свой очень индивидуальный угол зрения. Драматизм в ней — сдержанный, более внутренний, чем внешний, он — в духе суровой, внеличной средневековой культовой музыки.

Лирическая *Кантата Сына и Матери* имеет подзаголовок *Poèmes récités*²⁹. Уже это говорит о полном отходе от жанрового прототипа. Необычайно певучие стихи Мориса Карема, полные тонкой светлой поэзии, Мийо поручает чтецу в виде ритмизованной декламации, сопровождение — струнному квартету и фортепиано. Таким образом, композитор отказался от вокального интонирования стихов и подчинил их лишь музыкальному ритму. Кантата продемонстрировала широкие выразительные возможности ритмо-декламации, которая одинаково успешно может применяться для выражения как лирической сферы, так и «первобытного» драматизма.

Кантата Сына и Матери Мийо — не первый опыт подобного рода. Шёнберг в *Лунном Пьеро*, как известно, впервые отказался от пения в пользу особого рода декламации *Sprechstimme* (полупения-полуговора). Новым был и поворот к камерному сопровождению в кантате. Эти тенденции, отражающие усиление декламационного начала в изначально вокальных жанрах, с одной стороны, переход к камерному стилю — с другой, воплотила и кантата Мийо. Однако музыкально-поэтическая концепция Мийо совершенно индивидуальна, она опирается на иные корни, да и сама декламация решена иначе. Нормы исполнения шёнберговского *Sprechstimme* довольно расплывчаты. Они предполагают едва зафиксированный мелодический контур, Мийо же в декламации полностью отказался от фиксации голосом звуковой высоты, подчинил ее музыкальному ритму, а интонационное начало заключил в инструментальное сопровождение.

²⁹ Дословно: *Читаемые стихи*.

Корни подобной трактовки жанра — в национальных традициях, в оперной декламации Люлли, Рамо, в речитативном вокальном стиле Дебюсси. От старинной оперной музыки — отчетливость метрической пульсации, упругость ритмо-декламации, основанной на оstinato повторяющемся рисунке танцевальных формул. Связи с Дебюсси в этом плане на первый взгляд кажутся более парадоксальными. Известно, что Дебюсси создал новый тип французской просодии, ритмически гибкой, свободной, построенной на движении мелодии по узким интервалам и на частом и многократном повторении одного звука, как в псалмодии. Интонационное начало дебюссистской речитации сведено к минимуму. Декламация Мийо — следующий шаг на этом пути, который привел к полному отказу от *вокального интонирования*.

Национальная природа кантаты раскрывается также и в общей светлой и поэтической атмосфере, далекой от трагического гротеска Шёнберга, в сдержанном лиризме, в господстве излюбленной во французском искусстве пасторальной сферы, в танцевальных ритмах, пронизывающих ее музыку. В самой стилистике проступают многие черты, идущие от французской ренессансной полифонии, от многоголосной шансон с ее живыми танцевальными ритмами, простыми диатоническими оборотами, наивной изобразительностью. Композитор широко использует формы старинной полифонии. Но соединив их с современным ладо-гармоническим языком, основанном на различных видах полигармонии, Мийо пришел к новым и оригинальным звучаниям.

Наиболее интересным представляется вопрос о своеобразном раскрытии текста музыкой. Поэзия, проговариваемая, а не пропетая, выделяется в самостоятельный художественный ряд. Музыка не сливается с нею, не имитирует ее, не выступает в качестве эмоционального фона, а дает поэтическому слову свою интерпретацию на основе собственных имманентных свойств. Сущность метода Мийо можно кратко охарактеризовать как «обобщение через жанр». Принцип этот не нов. Его широко применяли композиторы-романтики, но у Мийо он приобрел новый смысл. Как в *Огненном замке* траурный марш, так и в данной кантате пастораль, колыбельная, танец-скерцо выступают в качестве своеобразных символов. Каждый жанр представлен композитором в виде лаконичной жанровой формулы. В отдельных частях преобладает то или иное жанровое наклонение, однако отдельные формулы, семантически нагруженные, как сквозные мотивы пронизывают музыку кантаты. При этом происходит вторжение отдельных формул в чуждый жанр, наложение, взаимодействие формул друг с другом.

С помощью жанровых формул, выступающих в знаковом качестве, достигается высокая концентрация выразительности. В соотношении музыки и слова происходит переакцентировка: не слово конкретизирует музыкальную образность и выводит ее на понятийный уровень, а музыка, обобщая, делает многозначительным каждое слово, поэтический образ.

Особенно следует выделить значение пасторального жанра — этого важного обобщающего символа не только данной кантаты, но и всей музыки Мийо. Если проследить значение пасторали в контексте творчества композитора, то раскроется подлинная философия этого символа, связанного с отражением неких устойчивых, «вечных» истин.

6

Современная музыковедческая наука, разрабатывающая проблемы неофольклоризма, опирается в своих исследованиях главным образом на художественный опыт Стравинского и Бартока, игнорируя опыт Мийо. А вместе с тем интерпретация этих проблем без творческих достижений французского композитора окажется неполной, точно так же, как и интерпретация творчества Мийо вне этой тенденции не будет верной, ибо фольклор повлиял и на поэтику оркестровой и камерно-инструментальной музыки, на ее образный мир, на музыкальный язык.

Для Стравинского, Бартока, Шимановского, Мийо фольклор стал исходным импульсом в преодолении романтического модуса видения и отражения действительности. Однако каждый из композиторов использовал художественную ценность фольклора в соответствии с собственными задачами, своими творческими установками. Мийо через фольклор пришел к определенной мировоззренческой позиции, к новой концепции оркестровой и инструментальной музыки. Своеобразной программой для нее стал *карнавал*, народно-массовая, праздничная культура, связанная своими истоками с целым культурологическим пластом Средневековья и Ренессанса.

Как отмечалось выше, открытие М.Бахтиным эстетической ценности смеховой карнавальной культуры, широко и глубоко разработанная проблематика *«праздничной концепции мира, организованной на начале смеха»* предоставила нам возможность оценить целую область музыки Мийо как *явления культуры*. В «фольклорных» опусах Мийо воплощен именно этот мир, блистательно

описанный М. Бахтиным, — мир народного, уличного, балаганного веселья воплощен вне пародирования, гротеска (как у Стравинского), вне «варварского» драматизма (как у Бартока), а в сугубо праздничном ключе. Эстетической сущностью *праздничная* концепция творчества Мийо противостоит и сугубо *непраздничной* концепции романтизма, его трагической исповедальности и обостренному драматизму современного искусства, особенно в его экспрессионистическом направлении.

Все «фольклорно-карнавальные» сочинения Мийо пронизаны светлым, солнечным колоритом, живым юмором и лиризмом совершенно индивидуального свойства — лиризмом народного искусства, его колыбельных и пастурелей.

Тематика самого карнавала, карнавальные маски, веселящийся, смеющийся народ определили содержание и стиль обширного круга сочинений и в них национальная природа его мышления проявилась очень ярко. Ведь традициями карнавальных празднеств более других европейских стран славилась именно Франция, особенно ее южная провинция — Прованс, где традиции карнавальных народных гуляний сохранились и поныне. Мийо с детства был их почитателем и на всю жизнь сохранил к ним привязанность, специально выезжая в дни карнавалов из Парижа в Прованс.

Кроме того, карнавальная тематика — давняя традиция французского музыкального искусства, которая прошла сквозь века, отраженная в творчестве Куперена (*Карнавал великой и старинной скоморошины*), Берлиоза (*Римский карнавал*), Бизе (*Арлезианка*), Сен-Санса (*Карнавал животных*), Дебюсси (*Иберия*), Равеля (*Испанская рапсодия*)...

«Карнавализация» тематики проявилась уже в названиях произведений Мийо: *Карнавал в Эксе*, *Карнавал в Лондоне*, *Карнавал в Новом Орлеане*. Однако карнавальная система образов с ее характерным «веселым, улегченным» взглядом на мир, с ее снижением образов, намеренной упрощенностью языка и форм — все это присутствует в фольклорной музыке Мийо разных жанров: в *Провансальской сюите*, в балете *Бык на крыше* — симфонии карнавальных танго, в балете *Сотворение мира*, в оркестровой сюите *Мартиниканский бал*, в фортепианных циклах *Скарамуш*, *Бразильские танцы*, а также во многих других произведениях.

Понятия фольклорного и карнавального у Мийо смыкаются: фольклор побуждал композитора воплощать ту сторону народного мироощущения, которая связана с праздником. Казалось бы, *Петрушка*, *Весна священная*, *Свадебка* также посвящены теме праздника (масленица, свадьба, праздничные языческие обряды),

однако Стравинский преломляет эту тематику не в веселом и не в праздничном, а скорее в ироничном, гротескно-драматическом, «варварском» ключе.

Каковы методы работы Мийо с фольклорными источниками? Это смелое и свободное, далекое от академических традиций обращение с народными темами, позволяющее значительно трансформировать их, усложнять ладо-гармоническую структуру, подчинять развитой полифонии. Главная цель Мийо — на основе фольклора творить индивидуальную и современную музыку. «*Беря народную тему, — писал Мийо, — я хочу вдохнуть в нее новую жизнь, силу, современный дух.*»

Если Стравинский обращается к русской музыкальной архайке, Барток — к древнейшим пластам венгерской, румынской, славянской песенно-танцевальной культуры, то в творчестве Мийо центральное место принадлежит фольклору Прованса и — шире — Средиземноморья. Немаловажна и роль внеевропейского (афробразильского, мексиканского, негритянского) фольклора. В провансальской народной музыке Мийо привлекают наиболее древние ее пласты. Во внеевропейском фольклоре композитор воспользовался слоем современной городской культуры — музыкой карнавалов, дансингов, кафе-шантанов.

Формы взаимодействия с народной музыкой у Мийо разнообразны. Иногда композитор свободно обрабатывает подлинно народные темы (*Французская сюита, Кентуккиана, Бык на крыше*), подчас прибегает к претворению отдельных элементов (ритм, тембр), способных передать характерные черты определенных жанров (*Бразильские танцы*), порой заимствует народные мелодии в обработке композиторов XVII—XVIII веков, то есть в облике классических тем (*Провансальская сюита*).

Карнавальная система образов обусловила жанровую специфику фольклорных опусов Мийо. В них господствует стихия движения — танца и марша, издавна воплощавших идею коллективного массового действия. Конкретный же танцевальный жанр, его ритмоформула, особенности инструментария выступают там в качестве исторических и географических знаков, конкретизирующих эпоху и национальное «наклонение» произведения. Так, в *Бразильских танцах*, в балете *Бык на крыше* царит ритм танго и матчишей, в *Провансальской сюите* — ритм менуэта, бранля и бурре. В «бразильских» сочинениях композитор имитирует звучания банджо и гитары, в «провансальских» — тамбурина, флейты-galubet, олицетворяющих и поныне карнавальную музыку Средиземноморья. В «негритянском» балете *Сотворение мира* знаковую функцию выполняет блюзовая интонация, специфические

тембры джаза (глиссандирующий саксофон, ударные), импровизации солирующих инструментов, синкопированный ритм с характерным для джаза чередованием регулярной и нерегулярной акцентности.

Индивидуальный подход Мийо к преломлению фольклора в музыке раскрывается в сравнении со Стравинским. Преобразования элементов фольклора Стравинским более радикальны и затрагивают все элементы музыкального языка — интонацию, метроритм, гармонию, фактуру. Мелодии он членит на множество элементов, на специфические ритмо-интонационные ячейки, попевки с малым диапазоном. Эти попевки сопоставляются, накладываются друг на друга, непрестанно варьируются, образуя мозаичную ткань, весьма опосредованно связанную с фольклором. Глубокой трансформацией оказываются затронуты и образно-выразительная и формально-структурная стороны.

Преобразования Мийо менее радикальны. Тематизм его «фольклорных» сочинений характеризуется элементарной простотой диатонических оборотов; композитор сохраняет целостным облик народной мелодии, ее протяженность, ее структуру. При этом народный колорит часто сочетается у Мийо и с чертами классицистскими, причем композитор искусно выделяет детали, которые конкретизируют то фольклорные истоки, то классицистские. Но подчас их взаимодействие настолько тесное, что дифференцировать оказывается трудно.

Композиционно-жанровая основа фольклорных сочинений Мийо — неоклассична: это неизменная *сюита* — типичный жанр инструментальной музыки французского классицизма. Принцип сюитного объединения частей и в дальнейшем оказался наиболее характерным для французской музыки. Французским композиторам с их склонностью к передаче изобразительно-конкретного, к передаче движений, их контрастных смен сюита импонировала больше, чем соната. Об этом свидетельствуют многочисленные примеры из музыки XVII, XVIII, XIX и даже XX веков: сюиты Куперена, Рамо, Бизе, Дебюсси, Равеля, Пуленка... У Мийо культ сюиты с ее простой чередой событий вне драматических столкновений отвечал к тому же и задачам «фольклорно-танцевальной» образности.

Формы отдельных частей сюит у Мийо также находятся на пересечении фольклорной и неоклассической линий; преобладают куплетные, рондальные, простые трехчастные, рефренно-вариационные формы, издавна сложившиеся в народной музыке, потом проникшие в профессиональную.

21 Septembre 73

Chère Madame.

Merci d'avoir pensé à mon 81^e anniversaire

Je suis très touché de votre fidélité à mon
œuvre puisque vous continuez à écrire des
articles me concernant

Comme je ne retourne pas aux Etats Unis
j'ai pris un appartement à Genève pour

travailler tranquillement. Nous rentrons
à Paris fin octobre pour quelques mois.

Veuillez agréer, chère Madame, l'assurance
de mes sentiments les meilleurs.

/L. Chan

Письмо Д. Мийо Л. Кокоровой.

Современный рельеф музыки Мийо достигается свободным, часто совершенно неожиданным способом соединения разнородных элементов, заимствованных из фольклора или классицистского искусства. Поставленные в новые условия, эти элементы приобретают и новый смысл. Так, например, Мийо нередко сочетает несколько различных фольклорных мелодий в полимелодической ткани, организованной по законам ренессансной полифонии, с широким использованием канонов, имитаций, стретт...

Сугубо индивидуальный облик музыке Мийо придает также и гармонический язык. Гармония его тесно связана с фактурой произведений и призвана сделать выпуклой, рельефной полимелодическую ткань. Достигается это средствами различного типа полигармонии, политональности. Обостренные диссонансами гармонический стиль по-новому освещает фольклорный материал, придает ему остроту, терпкость звучания, а порой — веселый, юмористический эффект.

* * *

Итак, искусство Мийо предстает перед нами в своей исключительной цельности и последовательности: оно вытекает из целостной системы эстетических взглядов, определяемых мировоззренческой позицией и опирается на единый творческий метод. Характерные стилевые параметры этой системы сформировались рано и в дальнейшем менялись мало. С годами приходило более зрелое мастерство, с ним — большая простота и ясность выражения. Со временем менялись темы творчества, на первый план выдвигались те или иные задачи, а с ними и новые жанры, однако все освещалось единой мыслью, организующей творчество Мийо в целостную концепцию, все составляющие которой взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Подтверждение нашей мысли мы находим в словах Мийо: *«Если мой стиль и изменился, то причину следует искать в моей растущей зрелости<...> Многообразие манеры письма, которое могут найти у меня, обусловлено лишь различием жанров сочинений <...> Симфонию пишу не так, как оперу, камерную музыку не так, как ораторию».*

Стилевые особенности музыки Мийо вытекают из всё объединяющей антиромантической эстетики, проявившей себя в сложном и многообразном переплетении и взаимодействии различных тенденций: фовизма, неопримитивизма, мюзик-холльной эсте-

тики и, наконец, важнейших из них — неоклассицизма и неофольклоризма. Причем неоклассицизм Мийо — это прежде всего мировоззренческая позиция (а потом уже метод преломления определенной тематики, форм, жанров классицистского искусства) — утвердительная, оптимистическая, гармоничная, где царит вера в устойчивость жизненных идеалов, в незыблемость духовных ценностей, вера в Разум. Это одна из важнейших антитез трагедийному романтическому искусству. Вторая же состоит в отражении коллективных эмоций, устремлений, чувствований, действий в противовес романтическому индивидуализму, романтической исповедальности.

То же самое можно сказать и о неофольклоризме: в нем заключено нечто значительно большее, чем просто новые принципы преломления и обработки фольклорных истоков. Неофольклоризм Мийо есть также отражение его мировоззрения. Самое индивидуальное в нем (то, что свойственно именно Мийо) — праздничное (через карнавал) художественное видение и отражение мира. Оптимизм, рожденный верой в незыблемость «фольклорного» мира, смыкается с оптимизмом неоклассического мироощущения, что и определяет по-особому праздничный тонус музыки Мийо.

Интересно, что подобное видение как бы сквозь призму народного праздничного восприятия имеет место даже в античной трилогии *Орестея*. На первый взгляд это может показаться парадоксом: *праздничность в трагедии*. На самом же деле Мийо воскрешает почти забытую сущность античной трагедии, связанную с ее рождением из народного, массового праздничного религиозного обряда — дионисийского культа, дифирамба. Именно этим и можно объяснить дифирамбический строй хоров *Орестей*, ее общий мажорный утвердительный тон даже в таких сценах, как, например, *Траурные возгласы* (шествие на могилу Агамемнона из *Хозфор*). Трагическое в этом произведении переосмыслено в соответствии с пониманием автором трагизма античной трагедии: ведь на самом деле он ничего общего не имеет с ощущением горя в романтическом искусстве. Античный трагизм — без надрыва, без горьких слез, без душевной боли. Он возвышен, суров, аскетичен. Такое понимание трагизма демонстрирует Мийо в *Орестее* и к такому пониманию трагизма идут многие художники в XX веке.

В заключение нашего краткого экскурса в эстетику новаторского творчества Мийо вернемся к начальной мысли об исключительно ярком проявлении национального у Мийо. Слова композитора: «Я чувствую себя наследником линии Куперена, Рамо,

Берлиоза, Бизе, Шабрие», казавшиеся когда-то парадоксальными в свете его репутации «ниспровергателя традиций», действительно характеризуют его истинные связи с предшественниками. Весь художественный опыт профессионального искусства Франции в кульминационных точках его развития был им воспринят и использован для обновления и обогащения искусства. Быть может, никто из композиторов — его соотечественников и современников — не отразил так полно разнообразные традиции французской музыки и так глубоко не раскрыл особенности чисто французского мышления, как это сделал Мийо.

Л. Кокорева

Прелюдия

Сколько раз мне говорили: «Вы должны написать Мемуары! — Это невозможно, у меня слишком плохая память. — Неважно, ведь вы знали столько художников, музыкантов; вы посещали столько салонов... — Да, но есть люди, которые сделали это лучше, чем я! И потом, кроме каталога моих произведений, который поможет мне уточнить даты, у меня нет никаких документов, я не сохранял писем. — Пишите о себе...» Впрочем, почему бы и нет? Между мной, публикой и критиками существует столько недоразумений, что мне не мешало бы все расставить по своим местам. И я решил!

Это было 25 августа 1944 года. Наконец Париж был освобожден, что после стольких драматических лет (когда наше отчаяние плохо уживалось с тем комфортом, с которым мы устроились в США) позволяло надеяться на окончательную победу.

В то время после продолжительной болезни я восстанавливал силы в Станфордской больнице Сан-Франциско. И у меня была возможность поразмыслить о моей полувековой жизни.

Я решил воскресить в памяти мои встречи с друзьями и мои путешествия. Я решил описать кривую моей музыкальной эволюции без всяких технических подробностей и без всяких литературных претензий. Эта книга, писавшаяся довольно беспорядочно, поможет отразить некоторые стороны музыкальной жизни последних тридцати лет в серии «Заметок» («Notes»)¹ без музыки на этот раз.

¹ Непереводимая игра слов: «Notes» (франц.) обозначает и ноты, и заметки.

1

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Я — провансальский француз иудейской веры... Поселения евреев на Юге Франции восходят к очень отдаленной эпохе. За шестьсот лет до Рождества Христова, в пору основания Марселя, финикийцы, греки и евреи начали селиться вдоль французского побережья Средиземного моря; они обосновывались там не как эмигранты, а как торговцы. В долинах Роны по надгробным плитам можно найти следы еврейских поселений, относящихся еще к дохристианской эре. В еврейскую религию — в ту пору единственную монотеистическую — обратились многие галлы. После вторичного разрушения Храма евреи эмигрировали из Палестины в Италию, Испанию и Прованс. В Провансе они присоединились к еврейской колонии, жившей там относительно спокойно. Некогда, в начале XII века провансальский король Рене угрожал им изгнанием, если они не примут христианство. Согласно архивам старого Экса две родовитые семьи хвастались тем, что никогда не позволят переступить порог их дома ни одному еврею, а сами, как оказалось, по странной иронии судьбы, произошли от обращенных в христианскую веру евреев... Тем не менее большинство евреев отказались отречься от своей веры и предпочли изгнание в Авиньон или другую часть Венессенского графства.

Графство принадлежало папам с 1274 года: евреи расселились в их владениях и зажили там прекрасно. Они хорошо понимали, что им повезло, и всегда боялись лишиться своих благ. Поэтому они отказывали в гостеприимстве бродячим русским, польским или немецким евреям, спасавшимся от гонений, чьи обычаи и манеры отличались от существовавших у них. В Библиотеке города Карпантрас хранится прошение евреев Кардиналу с просьбой предоставить в их распоряжение «четыре стражников для охраны входа в еврейские кварталы» с целью защиты от бро-

дыг. Эта просьба была удовлетворена в обмен на несколько мешков шафрана.

Евреи в те времена говорили на диалекте, в котором еврейский перемешивался с провансальским. В 1860 году в еврейском альманахе в Париже появился маленький еврейско-контраденский словарь, содержащий достаточно полный перечень выражений, до сих пор используемых на Юге Франции теми, кому дороги традиции. Арман Люнель² нашел множество фольклорных текстов, написанных на этом наречии; в них много откровенного юмора: в диалогизированных *Нозлях* противопоставляются строфы на провансальском языке, воспевающие обращение евреев, и строфы на еврейском, опровергающие доводы христиан; *Pioutims* — песни обрезания; маленькую *Комедию* XVIII века, описывающую визит двух евреев Арканота и Барканота к епископу, и *Трагедию королевы Эсфири*..

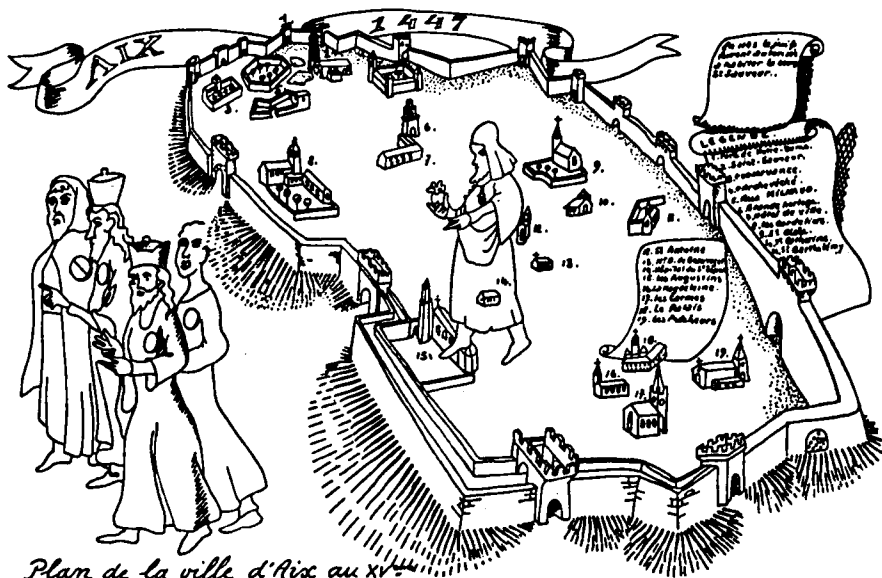
Евреи Средиземноморья, как и большинство их единоверцев, брали себе в качестве фамилий названия городов: Люнель, Мийо, Бедаррид, Монте, Балабрэг и т. д. Венессенское графство было единственным местом, где евреев регистрировали в актах гражданского состояния, которые давали возможность проследить их генеалогию вплоть до Средневековья. Интересные документы о них сохранили Библиотека Карпантраса и Музей Кальвэ в Авиньоне. Я там нашел интересную картину XVI века, представляющую панораму Карпантраса, его колокольни, его жителей, их «карьеры», которые подчас достигали высоты в 15 этажей. Пространство было ограниченным, и это заставляло строиться вверх. Всякий житель становился собственником своего этажа в карьерах.

К Римскому Папе евреи относились как к главе государства и вешали его портрет на стене напротив традиционной гравюры, изображающей Моисея и Ковчег Заветов. В синагогах было принято молиться за Папу.

Контраденские обряды были связаны через язык еврейских литургий с литургиями сефардимов (латинских евреев). Но сама служба немного отличалась. Во Франции осталось только две синагоги, построенные до Революции: одна — в Кавайоне в стиле Людовика XV, другая в Карпантресе, основание которой относится к Средневековью: обе были перестроены при Людовике XVI, украшены деревянной обшивкой и изумительными люстрами, больше подходящими к элегантному салону, чем к старинному храму. Благодаря благородному вмешательству m-me Фернанды Альфен³ и админист-

² Арман Люнель — друг Мийо с детских лет — провансальский поэт, либреттист его опер *Страдания Орфея* и *Давид*.

³ Богатая дама Экс-ан-Прованса, меценат (*Прим. М. Мийо*).



План города Экса XV в. Рисунок Г. Аусбурга.

рации Института Изящных искусств две синагоги были отреставрированы и классифицированы как «исторические памятники».

Храм Экс-ан-Прованса был основан в 1840 году; при его открытии торжественную речь произнес мой прадед, бывший в то время председателем Папской консистории и настоятелем храма; эти функции по наследству перешли к его детям и внукам.

Я с отцом собирался отпраздновать 100-летие этой маленькой синагоги и сочинил кантату *Корона славы* на тексты Габироля — еврейского поэта эпохи Ренессанса и на тексты кантаденской литургии, переведенной Арманом Люнелем: *Молитва за папу*, *Молитва за души мучеников*, *Гимн в честь дня затворников*. К сожалению, трагические события 1940 года помешали нам выполнить это намерение⁴.

Мои далекие предки происходили из Венессенского графства: я нашел в семейных архивах документы, датированные XV веком,

⁴ Это произведение составило сюиту, в которую входили *Ежедневные молитвы, принятые у евреев Венессенского графства*, сочиненные в 1929 г., *Три гимна Rosch Haschanna* и *Контаденская литургия*, построенные на аутентичных литургических мелодиях, которые я гармонизовал в свободном стиле.

где речь шла о Мийо из Карпантраса, занимавшемся юриспруденцией. Из этих же документов я узнал, что когда Мирабо нуждался в четырех тысячах луидоров, чтобы вернуться в Париж, он их попросил у моего прадеда Бенестрюка Мийо и обещал ему за это «сделать из него человека». Он сдержал свое слово, и евреи после революции получили гражданские права. Другой мой прадед — Жозеф Мийо — родился во времена Людовика XVI. Так как он дожил до глубокой старости, то был свидетелем следующих друг за другом нескольких режимов власти и умер накануне Третьей Республики. Глубоко религиозный, он писал труды по толкованию религиозных текстов: очерк о Пятикнижии, второй очерк о Старозаконии и третий о житии Иофора⁵. Ему поручили сделать точную перепись евреев, проживающих на французской земле со времен Революции. Я нашел некоторые из этих документов, где за каждой фамилией следовало: «французский подданный с момента присоединения Венессенского графства». Моя бабушка Пресиль Валабрэг была из многочисленной семьи, жившей в Карпантресе. Один из ее братьев занимался производством красной краски, используемой для окраски армейских брюк, потребность в которой исчезла с изобретением химических красителей.

Моя мать Софи Аллатини родилась в Марселе. Ее родители происходили из Модены и принадлежали к ветви итальянских евреев. Один из ее предков был лекарем Папы в XV веке. Дед моей матери вел монопольную торговлю австрийским табаком, имел банк в Марселе, шахты в Сербии, мельницы в Салониках, которые он эксплуатировал с помощью французских инженеров. В детстве моя мать один год провела в Турции. Об этом у нее осталось масса воспоминаний, о чем она мне рассказывала, когда я был маленьким. Она описывала мне обычаи изгнанных из Испании еще в XV веке салоникианских евреев, говоривших в те времена по-испански⁶. Мать мне рассказывала об авантюрах и злодействах разбойников, живших в горных пещерах, о том, как однажды предводитель разбойников нанес визит моему дедушке и потребовал отдать ему одно из его поместий, обещая взамен неприкосновенность всех членов семьи. Впоследствии у моего деда завязались дружеские отношения с этим предводителем, что позволило ему [деду] помогать захваченным пленникам и даже выкупать

⁵ Библия, Исход.

⁶ В Париже есть маленькая церковь на улице Сен-Лазар, посещаемая салоникианцами. Я слышал их пение на празднике Пурима на старинном испанском языке. Это красивый язык — примитивный и гортанный, но очень впечатляющий (*Прим. Д. Мийо*).

их. Моя мать вспоминала также о прогулках верхом со своим отцом — прогулках, в которых они не раз натыкались на стада диких быков; о визите пашей; восточные обычаи обязывали дать им все, что понравилось им в доме, о «khavas»⁷, вооруженных до зубов, охранявших дом; но я — избалованный ребенок и к тому же гурман — предпочитал рассказы о конфитюре из роз, который слуги после сиесты приносили моей матери на серебряных блюдах.

2

МОЕ ДЕТСТВО

После свадьбы мои родители поселились в Экс-ан-Провансе в доме «Le Bras d'Or» («Золотая рука»). В этом старом доме прошло все мое детство. Совсем еще маленьким я был очень восприимчив к окружающим пейзажам и домашним звукам. Наш дом, расположенный в самом центре города, размещался на небольшой площади, где дорога из Авиньона скрещивалась с бульваром Сектиус. Из окна моей комнаты я мог разглядывать бульвар вплоть до расположенных на нем городских бань, что было для меня приятным развлечением, особенно в дни больших рынков. Видны были мулы, повозки, товары всех сортов и, как на полотнах Сезанна, — крестьяне в голубых рубашках; они заходили в кафе что-нибудь выпить и поиграть в карты.

Напротив моей спальни находилась так называемая «Южная комната»; также предоставленная мне, она попеременно служила то местом для игр, то «классной» для школьных уроков или для занятий музыкой. Сколько времени я просиживал там, наблюдая за окаймленной деревьями дорогой в Марсель, любуясь мягкими изгибами виднеющихся на горизонте холмов, чьи контуры рельефно выделяли лучи заходящего солнца! Но более всего меня привлекал и интриговал расположенный за домом «вокзал» — это был в основном вокзал торговцев, почти всегда пустынный и оживавший только в дни, когда центральный вокзал был закрыт. Его значение особенно возрастало во время маневров войск. Там со своими пушками, повозками интендантов, санитарной машиной, лошадьми располагалась одетая в красное с голубым пехота... Офицер выкрикивал приказы

⁷ «Khavas» — турецкие стражники.

и поезд трогался ... Правда, чаще всего маневры проходили без локомотива.

Мы занимали весь второй этаж «Le Bras d'Or». На первом же этаже находилось бюро моего отца, руководившего торговым домом по продаже миндаля (основанным еще в 1806 году его дедом). Едва проснувшись, я уже слышал разговоры возчиков и рабочих, стружавших и погружавших товар, отъезд нагруженных телег, запряженных лошадьми, слышал доминировавшие над всем крики кучеров на провансальском диалекте... Звуки, доносившиеся до меня из «Южной комнаты», имели разный характер: это были обрывки разговоров, пение, которое смешивалось с легким шумом падающих в корзины фруктов и с убаюкивающим монотонным звуком машин для очистки шерсти. Иногда мои бессонные ночи оживлялись теми же звуками речи, пения, скрипа телег; под них я в конце концов и засыпал...

Я рос ребенком послушным и болезненным, постоянно находившимся под угрозой нервных кризов, которые мог спровоцировать любой пустяк: страх, ночной шум, тень на стене. Я всегда вспоминаю тень от большой вазы на камине в спальне моих родителей... Позднее, во время моих поездок мне не раз приходилось менять комнату в гостинице из-за того, что я никак не мог оторвать взгляда от цветов на обоях, превращавшихся в гигантские геометрические формы, доводившие меня до изнеможения... Только появление моей матери с бромом в руках могло положить конец моим мучениям...

У меня были три кузины — дочери моего дяди Давида Мийо, компаньона отца, — ставшие для меня настоящими сестрами, особенно старшая — Розина, с ней я любил гулять. Почти моего возраста, живая и очаровательная, она вечно втягивала меня во всякие глупости, до которых я сам бы никогда не додумался... Моя бабушка Пресиль Мийо жила напротив нас в том же доме, что и мои кузины. Мягкая, застенчивая, она сама в гости ходить не любила, но нас приглашала на обед каждую субботу. На пасху семья собиралась в более полном составе: на традиционный обед из Лиона приезжали мои тети и дяди: мой отец читал еврейские молитвы, и мы ели «coudole» (контаденское название традиционной пасхальной мацы, которую евреи едят на Пасху). «Coudole» привозили из Карпантраса, где она была всех сортов.

На Пасху к нам присоединялся также живший постоянно в Париже мой дядя Мишель Мийо с женой и детьми: Этьеном и Мадлен. Мадлен⁸, десятью годами моложе меня, с лукавым личи-

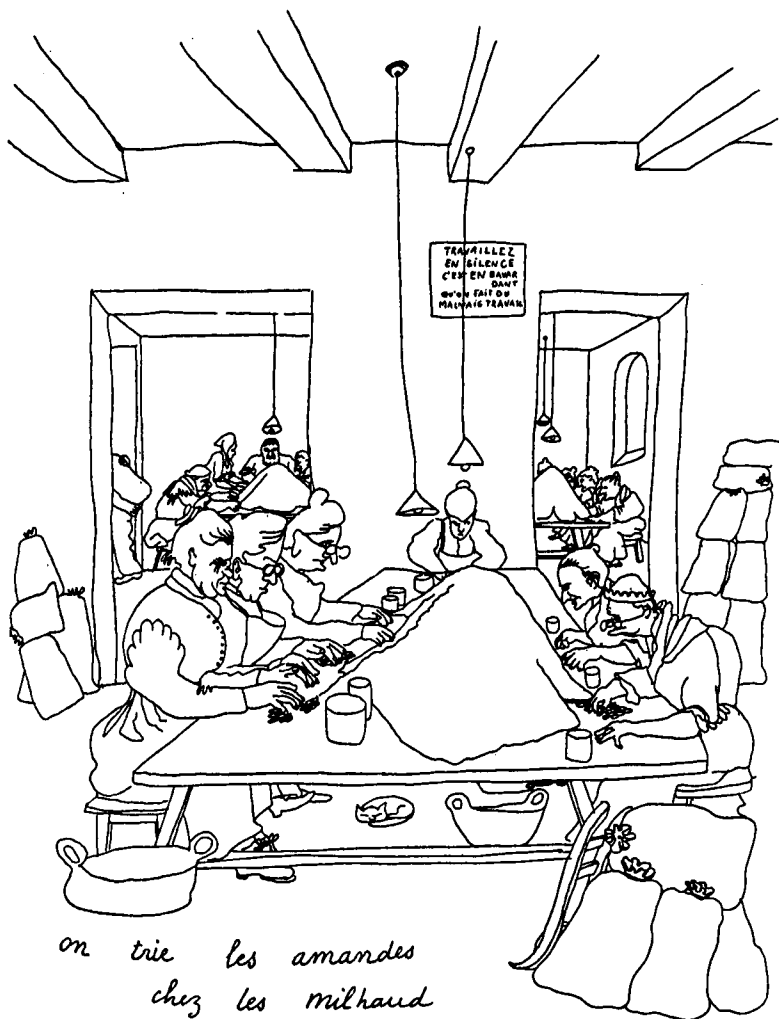
⁸ Madeleine Milhaud — кузина Дариуса, впоследствии стала женой композитора.



premiers pas

Первые шаги. Рисунок Г. Аусбурга.

Depuis des centaines d'années ...



*on trie les amandes
chez les milhaud*

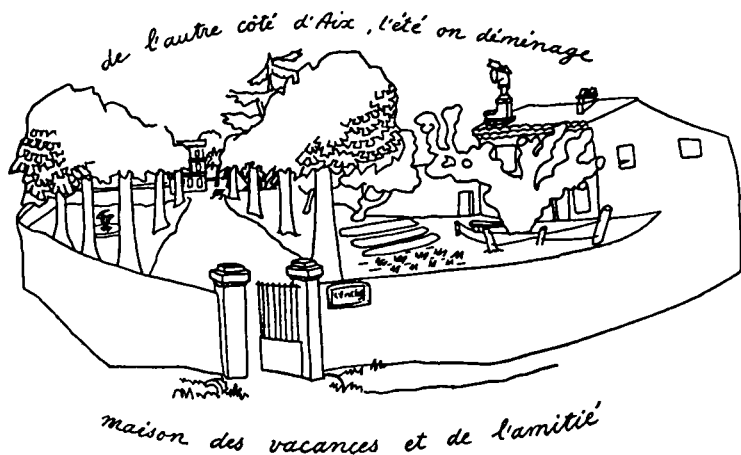
Сортировка миндаля в торговом доме Мийо.
Рисунок Г. Аусбурга.

ком, окаймленным белокурыми локонами, уже в самом нежном возрасте развлекала нас, имитируя Сару Бернар и декламируя басни Лафонтена.

У моего дяди Мишеля были очень твердо сложившиеся взгляды на вопросы гигиены. Мы с Розиной часто забавлялись, разглядывая вывешенные на балконе для просушки предметы туалета «парижан»: они их меняли каждый день, пользуясь различными деталями для каждой части тела. Шик, элегантность, манеры наших гостей из Парижа вызывали у моих кузин из Экса, а также и у меня чувство неполноценности, смешанное с легкой иронией.

Летом мы вместе с бабушкой Пресиль переезжали в доставшееся нам от моего прадедушки и расположенное за городом имение «Энкло» («L'Enclos»). Я всегда любил наше «Энкло» — место, где мне лучше всего работалось. Дом, сооруженный прямо на земле без подвалов, как и большинство домов в Провансе, с наглухо закрытыми окнами и дверями даже в самую жару сохранял восхитительную прохладу. При доме был большой сад, разделенный на две части каштановой аллеей и террасой, тень которой давали четыре огромных платана. Это было излюбленное место моих родителей. Каждый год воробьи выбирали эту террасу местом randevu и предавались там своим таинственным играм и суматошной возне. Роща же, изборожденная маленькими тропинками, окаймленными бересклетом, лавровым кустарником, кактусами, японской мушмулой, земляникой, была моей территорией: там, под сенью густой листвы, нависающей и над огородом, и над виноградными лозами, оплетающими сетку теннисных кортов, я любил читать и работать. Маленькая аллея айвовых деревьев и орешника, где над всеми деревьями возвышались кипарисы, одна пиния и два кедра, служила продолжением дороги из Вовенарга⁹, доходившей прямо до входа в наше имение. Вскрабкавшись на самую высокую ветку кедра, я каждый день высматривал карету, которая привозила моего отца к обеду. Его пунктуальность была легендарной, и прохожие проверяли свои часы, увидев карету «господина Мийо». Сад «Энкло» казался мне огромным; в нем были и другие очаровательные уголки, в частности — маленький парк, окружавший красивый фонтан, где росли самые разнообразные деревья: магнолии, акации, мускатный орех, *lagoer-stroemia* с гирляндами листьев, сгибающимися под тяжестью розовых, почти фиолетовых цветов. Опасаясь засухи, мой дед построил в

⁹ Vauvenargues — небольшая провансальская деревня вблизи Экс-ан-Прованса (Прим. М. Мийо).



«Энкло». Дом каникул и дружбы. Рисунок Г. Аусбурга.

парке огромный бассейн (впрочем, не такой уж большой, если учесть размеры нашего сада), где я любил лежать, ожидая слетающих туда ласточек. С каменного бортика бассейна мне нравилось рассматривать близлежащую деревню.

Луга у одной из стен «Энкло» принадлежали жителям деревни Гарданн. Эти луга служили местом выгона скота. В начале лета все жители окружающих деревень уводили скот в горы. И тогда дорога в Альпы наполнялась бесконечным мычанием и блеянием, и эти звуки смешивались с привычными звуками «Энкло». Ночью соловьи заливались трелями на длинных нотах столь проникновенно, что хватало за душу; затем следовали очаровательно беззаботные короткие трели. Их сменял концерт лягушек с их частым и равномерным кваканьем. Иногда воздух наполнял сухой шум, напоминающий треск садовых ножниц. Птица? Насекомое? Я так и не узнал, что это было... С моей постели я мог увидеть сидящую на большом кедре маленькую, серую, жалобно воркующую сову. Утро начиналось взрывом петушиного пения, которое смешивалось с воркованием голубей и звоном колоколов, так как вокруг нашего имения было много монастырей.

Я слушал колокола монастыря Св. Фомы, вибрировавшие в трехдольном ритме и в мажорном трезвучии с секстой; резонируя, эта секста звучала почти как аккордовая. Вдали, как эхо, слабо отвечали колокола кафедрального собора Св. Спасителя и

церкви Мадлен. А вблизи бил, задыхаясь, как в лихорадке, набат мэрии, возвещаая о несчастных случаях и пожарах на холмах.

Все эти разнообразные звуки я вновь обретал каждый раз, возвращаясь в «Энкло».

Лето всегда протекало спокойно. Счастливое время! Когда жара становилась нестерпимой, мы на несколько недель уезжали в горы. И вот однажды по возвращении с гор, когда мне не было еще трех лет, меня коснулся первый зов музыки. По воспоминаниям моей матери, она как-то услышала, что в салоне на старом пианино кто-то пытается сыграть мотив *Funiculi Funicula*¹⁰. Так как моя бабушка иногда развлекалась, наигрывая старинные песни, моя мать подумала, что играет именно она. Только непонятно было, почему игра была столь неуверенной, в то время как бабушка прекрасно знала этот напев. Мать вошла в салон, чтобы выяснить, в чем дело, и нашла меня, взгромоздившегося на табурет, полностью погруженного в поиски мотива, услышанного мною несколько недель назад под окнами отеля в исполнении странствующих итальянских музыкантов. Когда отец вернулся с работы, я ему сыграл мою «арию», он же к ней сразу подобрал аккомпанемент, что мне очень понравилось. В последующие дни мы с ним играли в четыре руки знакомые мне мелодии, что сразу приучило меня чувствовать ритм. Отец — музыкант в душе — обладал очень тонким музыкальным чутьем. Он входил в Музыкальную Ассоциацию Экса, где аккомпанировал всем певцам. У моей матери было сильное контральто и до моего рождения она занималась в Париже у Дюпре¹¹, разучивая с ним оперные арии. Так что музыка всегда звучала в нашем доме.

Лео Брюгье, сын старого учителя танцев, аккомпанировавший на маленькой скрипке ученикам отца, был превосходным музыкантом. Ученик Массара¹² и лауреат Парижской консерватории, он посвятил себя обучению детей на скрипке в Эксе и с помощью своей жены организовывал у себя дома концерты камерной музыки. Он был женат на одной из своих учениц, что вызвало некогда в определенной части общества Экса настоящий скандал и ссору с семьей Фабри¹³. Между тем этот союз «музыканта и благородной молодой девушки» был одним из самых сча-

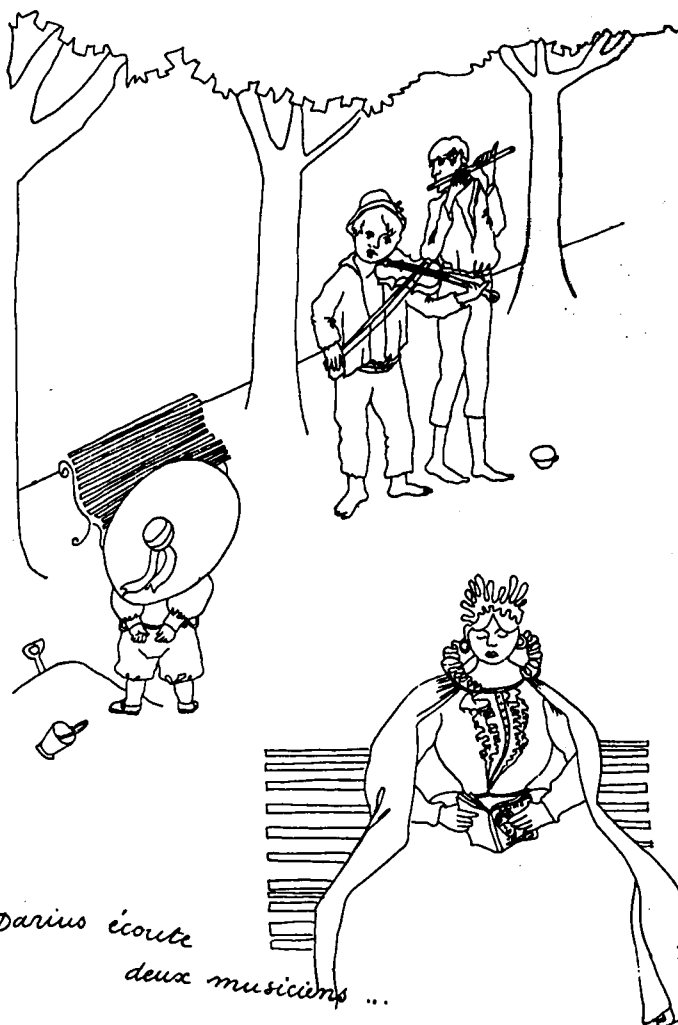
¹⁰ Старинная народная провансальская песенка.

¹¹ Дюпре (Duprez) Жильбер (1806—1896) — франц. певец, композитор, педагог.

¹² Массар (Massart) Ламбер Жозеф (1811—1892) — известный бельг. скрипач, педагог.

¹³ Фабри — семья жены Брюгье.

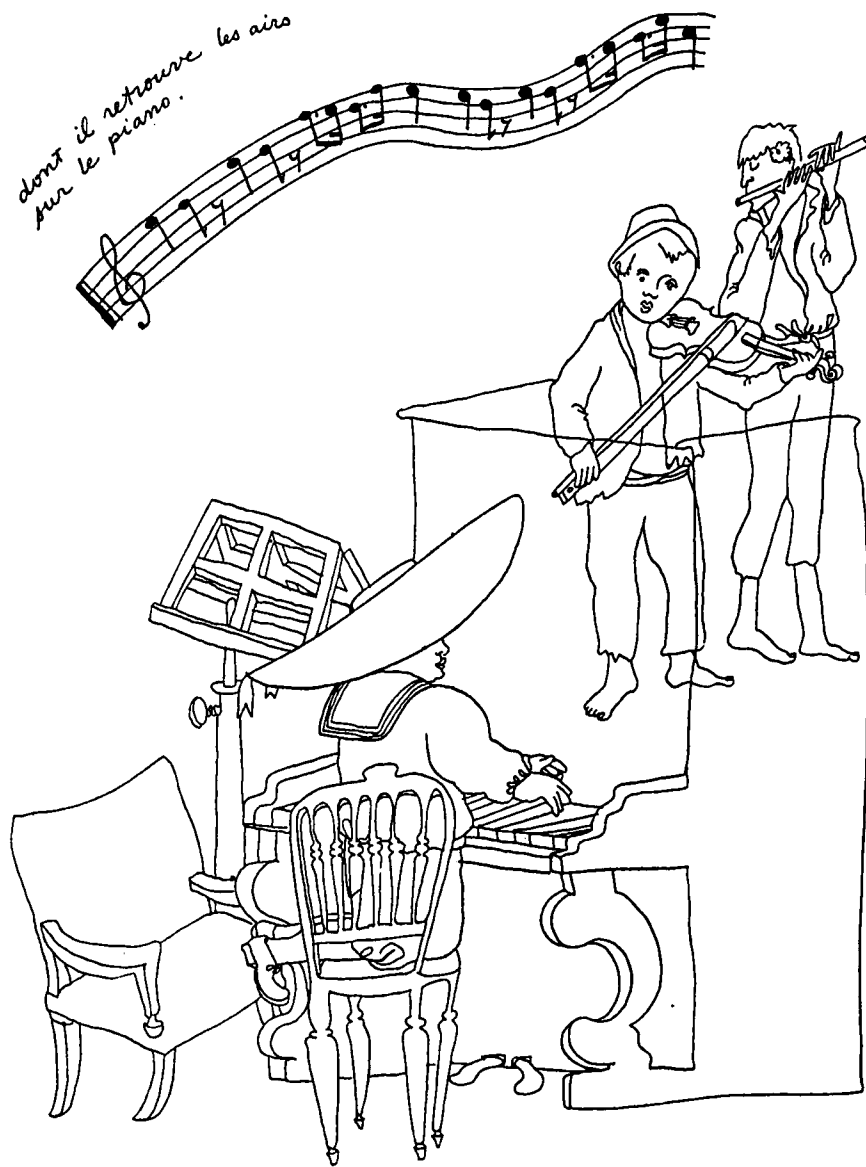
une rencontre décisive



*Darius écoute
deux musiciens ...*

Дариус слушает двух уличных музыкантов.
Рисунок Г. Аусбурга.

dont il retrouve les airs
sur le piano.



Дариус подбирает услышанные мелодии на фортепиано.
Рисунок Г. Аусбурга.



à Aix premier concert 1902.

Первый концерт в Эксе. Рисунок Г. Аусбурга.

стливых, и супруги Брюгье в течение многих лет символизировали настоящее семейное счастье. Когда Брюгье услышал, что «ребенок Габриэля Мийо, которому еще нет и четырех лет, играет с отцом в четыре руки на рояле...», он тотчас же предложил моим родителям давать мне уроки. Они сами этого хотели, но столько врачей рекомендовали мне покой и отдых, а знаменитый доктор Грассэ прямо так и заявил: *никакой музыки!* — что мои родители посчитали более благоразумным подождать несколько лет.

Я начал заниматься на скрипке в возрасте семи лет. Занятия с Брюгье могли служить хорошим примером для всех. Как только я овладел элементарными приемами игры на инструменте, он сразу начал давать мне читать с листа маленькие пьесы, понимая, что ничего от меня не добьется, заставляя играть бесконечные упражнения. Он постоянно заботился о том, чтобы я не перенапрягался, и больше всего боялся вызвать у меня отвращение к скрипке. Его главной целью было сделать из меня музыканта, а не виртуоза... Подобная методика обеспечила мне довольно быстрое продвижение вперед, и вскоре я уже мог играть сонаты, а также транскрипции симфоний под аккомпанемент моего отца.

В возрасте десяти лет я поступил в лицей, предварительно подготовившись частным образом. Благодаря моей матери, приучившей меня к строгой дисциплине, я стал хорошим учеником, каждый год получавшим высшие награды. Едва я возвращался из лицея, она меня усаживала за уроки и проверяла их на следующий день утром во время завтрака. И чтобы избежать ненужного переутомления, под ее неусыпным оком я писал сочинения задолго до того, как их нужно было представлять. Если мне задавали проспрягать глагол на нескольких страницах, моя мать освобождала меня от этого дела, выполняя его вместо меня, имитируя мой почерк. Благодаря ее участию, а также заботам Брюгье, я смог продолжать мои занятия по скрипке, уделяя ей по несколько часов в день. В моем репертуаре уже были довольно сложные виртуозные пьесы, и я особенно любил музицировать с отцом, когда тот возвращался с работы. Он прекрасно читал с листа и в воскресенье во время моих занятий всегда аккомпанировал мне. В четверг я шел к Брюгье, где занимался с ним в салоне, украшенном всякими безделушками и маленькими скрипками. Летом же для занятий со мною он сам приезжал к нам в «Энкло». У него неподалеку от нас было прекрасное имение, и в нашем окружении он стал первым, кто обзавелся автомобилем. Это был один из тех первых автомобилей, высокий, как зеркальный шкаф, который было очень трудно заставить ехать. После урока мы обычно расставались с ним и шли обедать. Сколько раз мы были свидете-

лями того, как он с ручным заводом в руках безуспешно пытался завести мотор и сдвинуть машину с места...

В 1904 году Брюгге предложил мне принять участие в его струнном квартете, вместе с m-г Пурселем — профессиональным виолончелистом, профессором в Консерватории Экса и со столяром по имени Сегала, который прекрасно играл на альте. Так как я ходил в лицей, репетиции назначались на вторник и субботу, чтобы я мог на следующий день хорошо отдохнуть¹⁴. Обычно мы играли классические квартеты, но мой учитель интересовался и современной музыкой. Так, например, он играл Франка в те времена, когда в провинции находили «что от него много шума и что ангелы небесные требуют музыки более красивой и ...тихой». В 1905 году мы выучили *Квартет* Дебюсси, и он произвел на меня такое впечатление, что я немедленно раздобыл партитуру *Пеллеаса*.

У меня почти не было возможностей слушать симфоническую музыку. И хотя в Марселе было много концертов с участием дирижера Габриэля Мари, мои родители, оберегая меня от утомительной дороги, возили меня только на интересные вечера камерной музыки (например, на концерты трио Корто, Тибо и Казальса), или когда какой-нибудь виртуоз исполнял разучиваемые мною концерты. Там я услышал Пабло Сарасате — прирожденно-го скрипача, блистательно исполнявшего *Концерт* Сен-Санса и кое-какие из своих собственных сочинений, гиганта скрипки Эжена Изаи — исполнителя одновременно очень эмоционального и сдержанного; тонкого и элегантного Жака Тибо, ослепительного виртуоза Яна Кубелика... Музыка для меня становилось все более необходимой. Мои родители отдавали себе в этом отчет, надеясь, что, возможно, я стану виртуозом... Конечно же они предпочли, чтобы я работал вместе с моим отцом в Торговом Доме, однако не препятствовали моим увлечениям ни в детстве, ни в дальнейшем, всегда поддерживая меня морально и материально.

В Экс на каникулы часто приезжали кузины моего отца Аннет Накэ-Ларок и Эстер Блок-Ларок. Они останавливались в собственном доме на бульваре Мирабо, где прошло их детство, куда они очень любили возвращаться. Их салон никогда не пустовал; там собирались друзья и родственники, разговоры продолжались до четырех часов, когда возвращались с пастбища стада, и мои кузины покупали парное молоко, чтобы добавлять его в свой любимый кофе. Дочь Эстэр Блок-Ларок Габриэль была замужем за фи-

¹⁴ Во франц. школах среда, суббота и воскресенье — свободные от школьных занятий дни.

лософом Ксавье Леоном; он стоял во главе журнала *Метафизика и мораль* и писал труд о Фихте. Оба были большими любителями музыки и никогда не упускали случая заставить меня поиграть. Они, как и Брюгье, уговаривали моих родителей отправить меня в Парижскую консерваторию, доказывая, что всякое сопротивление моим занятиям музыкой будет бесполезно. Мои родители согласились с их доводами, но поставили передо мною условие закончить лицей и получить степень бакалавра. Тем не менее с этого момента в каникулы меня начали возить в Париж на уроки к профессору консерватории Альфреду Брюну. Его строгость позволила мне еще больше оценить терпение и мягкость моего учителя в Эксе. В это же лето 1905 года во время моего короткого пребывания в Дьеппе у Ксавье Леона я занимался с Фирменом Тушем¹⁵. Там в Дьеппе я впервые увидел северное море, которое произвело на меня сильнейшее впечатление; меня очаровали и нормандские пейзажи, столь непохожие на наши провансальские холмы.

Несмотря на мой юный возраст у меня уже сформировалось собственное отношение к музыке. Так, например, в Дьеппе я был вдохновлен Симфоническими концертами под управлением Монтё¹⁶. Музыка же казино мне определенно не нравилась, как и не понравилась опера *Самсон и Далила*¹⁷ в оперном театре Дьеппа, и я в середине первого акта уговорил моих родителей (не без труда, конечно) покинуть зал. А они так хотели насладиться оперой, задолго предвкушая это удовольствие и радуясь, что услышат ее...

Вскоре после нашего возвращения в Экс я был причащен в синагоге. Это был великий день! Я готовился к нему два года и владел уже еврейским языком настолько, чтобы читать на нем молитвы (впоследствии я глубоко сожалел, что не научился на нем бегло читать). К этому дню моя бабушка подарила мне часы: слишком слабая, она не могла уже присутствовать на религиозной церемонии, но из окна своей комнаты наблюдала, как проходит наш семейный праздник в саду «Энкло». Через три дня моя бабушка утасла тихо и без страданий.

В октябре [1905 года] Брюгье мне посоветовал начать занятия по гармонии. Единственный человек в Эксе, кто мог обучать этому предмету, был лейтенант Амбур (Hambourg) — дирижер военного оркестра 61-го полка. Он был прекрасным педагогом, но ужасно нетерпеливым. И так как я ему давал немало поводов при-

¹⁵ Firmin Touche — франц. скрипач, педагог, работавший в Дьеппе (Прим. М. Мийо).

¹⁶ Монтё (Monteux) Пьер (1875—1964) — франц. дирижер.

¹⁷ *Самсон и Далила* — опера Сен-Санса.



1905 г. Первое причастие. Рисунок Г. Аусбурга.

ходить в состояние гнева, плохо понимая прекрасный учебник по гармонии Дюбуа¹⁸, по которому он меня учил, моя мать, опасаясь у меня нервных потрясений, делала за спиной учителя такие гримасы, что я с трудом удерживался от смеха. С грехом пополам я закончил изучение аккордов, выполнив несколько гармонизаций баса и мелодии, — столь же неинтересных для меня, как и все то, чему он меня учил. К тому времени я уже начал сочинять, легко создавая произведения достаточно «левые», среди которых была ми-минорная *соната* для скрипки и фортепиано. При этом никак не мог понять, какая связь существует между занятиями гармонией и моей музыкой, так как я использовал последовательности аккордов прямо противоположные тем, что мне так плохо давались.

Летом нас часто навещали семьи кузин моего отца Ларок и Ксавье Леон, проводившие свои каникулы в окрестностях Экса. У Ксавье Леона — человека исключительно гостеприимного — обычно бывало множество друзей из Парижа. Иногда вместе с ними он приезжал к нам. Однажды он приехал с философом Шартье, более известным под именем Ален, желавшим познакомиться с моей музыкой. Я ему сыграл несколько романсов, сочиненных на текст Гейне; летом я немного занимался немецким и мне было интересно написать музыку на оригинальный текст. Видимо, моя музыка понравилась Алену, и он весь вечер напевал рефрен из моего романса. У Ксавье Леона тут же возникло предложение показать мои сочинения дирижеру Оперы [Парижа] Анри Рабо, своему хорошему знакомому. Тот прореагировал на мою музыку точно так, как сейчас я сам реагирую на сочинения молодых композиторов: признавая мои безусловные способности, он мне посоветовал прежде всего изучить ремесло, предложив свою помощь и, как выяснилось впоследствии, это не было пустым обещанием.

Наступило время приобрести мне новую скрипку. Мне купили по совету Брюгье во Флоренции прекрасный инструмент мастера Руджиери; мы ее прозвали Флорентинкой. Когда Брюгье принес мне мою новую скрипку, я играл в дьяболо. Отложив его, чтобы опробовать скрипку, я вернулся к игре, как только учитель ушел, и так неудачно бросил колесо, что оно упало прямо на скрипку. Я в ужасе закричал: «Мама, мама, я разбил Флорентинку». Моему отчаянию не было границ... Мы бросились к Брюгье, тот посоветовал нам отвезти скрипку к известному мастеру Деру в Париж.

¹⁸ Дюбуа (Dubois) Теодор Франсуа Клеман (1837—1924) — франц. органист, композитор и педагог. Автор *Учебника гармонии, контрапункта и фуги*.

Le diabol et le violon Florentin



Histoire vraie.

Дьяболо и скрипка Флорентинка.
Рисунок Г. Аусбурга.

Мои родители заплатили за эту скрипку 1500 франков и не знали, можно ли будет ее починить, тем не менее они меня не ругали, показав свое родительское благородство. Несмотря на такую снисходительность в этом случае, в целом нельзя сказать, что они проявляли ко мне излишнюю мягкость. Отец, которого я видел относительно мало из-за его занятости, ругал меня редко, но мама во всем, что касалось моей работы, была очень строга. Только благодаря ей я научился быть организованным, что в дальнейшем мне в жизни очень пригодилось.

3

ЛЕО И АРМАН

Мою юность озарили две прекрасные дружбы. Наш фамильный доктор Латиль был из семьи потомственных медиков. Он овдовел почти сразу же после рождения шестого ребенка и жил со своей сестрой, воспитывающей его детей, в прекрасном особняке эпохи Людовика XVI с великолепным монументальным порталом. Его глубокая вера помогала ему стойко переносить множество выпавших на его долю испытаний. Лео был четвертым ребенком в семье, посещал католический колледж и так же, как и я, занимался скрипкой у Брюгье. Он стал моим другом. Страстный поклонник музыки, Лео с интересом относился к моим первым композиторским опытам. Он заразил меня своим увлечением Морисом Герэном¹⁹ и мы вместе открывали для себя современных поэтов. Мне казалось, что Лео мог бы стать деревенским пастором. Его бесконечно нежный взгляд обнаруживал склонность к грусти и беспричинной тревоге. Лео писал *Дневник*, который был ничем иным, как бесконечной жалобой, где доминировавшая над его болезненной тоской и религиозным чувством готовность к жертвенности и смирению смешивалась с страстной любовью к природе, цветам, к голубым линиям горизонта, к видам эксуазских деревень. Мечтатель, он любил предаваться размышлениям в одиночестве, но мое присутствие терпел, и мы часто совершали совместные прогулки. Лео тащил меня всегда в одном и том же направлении, на запад от города, туда, где мягкие изгибы холмов растворялись и открывалась широкая долина. Там находилось имение Сезанна со знаменитой тополиной аллеей, нежно

¹⁹ Герэн (Guérin) Морис (1810—1939) — франц. поэт.

расцвеченной лучами заходящего солнца. Мы пересекали хлебные поля, совершенно голубые весной, окаймленные цветущим миндалем, дубовые рощи, очаровательные деревеньки, некоторые из них, как например, Шато де Лорлож (Château de l'Horloge) вызывали в памяти исторические события: согласно Шатобриану, именно в ней, на одной из самых просторных ферм остановился и провел ночь Наполеон при возвращении с острова Эльба. Часто мы доходили до Мальвала (Malvalat) — имения Лео Латиля около деревни Гранетт. Эта деревня была названа в честь жившего там художника Гранета. Одно из его полотен, изображающее смерть жены, до сих пор висит на стене в маленькой часовне.

На противоположной стороне Экса над диким плато возвышалась гора Святого Виктория, ставшая знаменитой благодаря полотнам Сезанна. Это место влекло моего второго друга Армана Люнеля. Как и Лео, он страстно любил деревни в окрестностях Экса — он их называл «мускатные», чтобы подчеркнуть их редкую особенность. Не страшась палящего солнца, мы шагали по высохшим, потрескавшимся холмам, вскарабкивались на скалы, где под пиниями ворковали голуби, поднимались на террасы очаровательных деревень, возвышавшиеся над равниной, пересеченной высохшей, с каменистым дном рекой Дюранс, отделявшей устье Роны от низовья Альп...

Армана я знал уже давно, но его нелюдимый и застенчивый характер мешал нам подружиться. Я был уже во втором классе²⁰, когда узнал, что возраст при поступлении в Парижскую консерваторию лимитирован восемнадцатью годами. Так как благоразумнее было бы оставить один год в запасе, я решил подготовиться к экзамену на степень бакалавра как можно скорее; все каникулы 1908 года я усиленно занимался и сдал экзамены по латыни и греческому в октябре. В классе по философии я встретил Армана Люнеля, преодолевшего свою любовь к одиночеству, чтобы стать моим другом. Он хотел быть писателем; блестящий ум, образованность и любознательность заставляли его углубляться в мельчайшие детали того, чем он занимался. Он обожал архивы и посвящал много времени изучению самых разнообразных исторических документов...

С ним мы открыли театр Метерлинка, его пьесу *Теплицы*. Нам нравилось его богатое, хотя немного болезненное воображение, доминирующая у него атмосфера сна. И так как я все еще нахо-

²⁰ Во Франции нумерация классов иная, чем в России, первый и второй классы — последние в среднем звене образования.

déjà ...

1908

... antisportif



première collaboration avec Lunel

1908 г. Уже... антиспортивный. Первое сотрудничество с Арманом Люнелем. Рисунок Г. Аусбурга.

дился под сильным влиянием Дебюсси и его *Пеллеас* был самой главной моей пищей, то под этим знаком уже в лицее началось наше сотрудничество.

Арман писал туманные, чрезмерно лирические и немного экстравагантные стихи в прозе, я же на них сочинял музыку. Когда он приходил ко мне в гости, он горланил свои стихи, а я во всю мощь дубасил по клавиатуре пианино, стараясь поправить последовательность аккордов, как можно более странную.

Вечером, засыпая, я закрывал глаза, и в моем воображении возникала поразительно свободная музыка. И я совершенно не представлял, как ее записать, как выразить то, что я слышал? Это было для меня великое таинство, доставлявшее неслыханное удовольствие, словно подспудно, в глубинах моего подсознания выработывался мой музыкальный язык.

4

ПАРИЖ, 1909—1912

После того как экзамен по философии был сдан, мы с Арманом уехали в Париж. М-г и м-те Люнель и мои родители со слезами на глазах проводили нас на вокзале в Марселе, откуда скорый поезд унес нас навстречу новой судьбе: Арман будет готовиться к поступлению в *l'École Normale*, что обеспечит ему твердый заработок и позволит впоследствии стать писателем; я же буду готовиться к поступлению в Консерваторию.

На Итальянском бульваре, дом 2, в очаровательной семье я снял квартиру с пансионом. Я всегда любил уличный шум, он никогда не мешал мне работать, даже наоборот: из моего окна я с удовольствием наблюдал оживленную жизнь бульваров, скопление фиакров с кучерами в высоких шляпах и двухэтажных омнибусов...

Брюгье мне посоветовал записаться в класс по скрипке к Бертелье; он, как и Брюгье, в исполнении обращал столько же внимания на выразительность и чистоту стиля, сколько и на технику. Абсолютно слепой, он мог продолжать преподавать только благодаря своей самоотверженной жене, постоянно сопровождавшей его, а во время занятий аккомпанировавшей ученикам на фортепиано. Музыкальный талант, а также необыкновенная доброта сделали ее очень популярной среди учеников...

Поскольку в детстве и юности я не имел возможности часто бывать в концертах, я старался теперь наверстать упущенное. Я слышал в исполнении Изаи и Пюньо²¹ сонаты Бетховена; был совершенно покорен Повлой Фриш, которая с очаровательной легкостью и простотой пела *Песни Шуберта*; сильное впечатление на меня произвела Оленина-д'Альгейм²² с Корто у рояля, строго и величественно, с высоко поднятой головой исполнявшая *Песни Мусоргского*.

Музыка Мусоргского так захватила меня, что я тотчас же купил партитуру *Бориса Годунова*. Я посещал также концерты «Осеннего салона», где состоялось первое исполнение *Ночного Гаспара* Равеля, концерты Schola Cantorum, где мне довелось услышать новые произведения Деода де Северака, Венсана д'Энди, Шарля Борда²³ чаще всего в интерпретации Бланш Сельвы.

Слишком консервативные тенденции «Национального общества» («Société Nationale»), отказавшегося исполнять *Индийские поэмы* Мориса Делаж²⁴, ученика Равеля, вызвали протест, и Равель вместе с Флораном Шмиттом, Шарлем Кёкленом, Луи Обером, Роже Дюкассом, Энгельбрехтом и Леоном Моро организовал новое концертное общество S.M.I.²⁵, президентом которого стал Габриэль Форе.

Программы концертов, как правило, составляли из «первых исполнений» произведений европейских композиторов, представлявших новые, характерные для эпохи тенденции. Я регулярно посещал эти концерты.

²¹ Изаи Эжен (1858—1931) — бельг. скрипач, композитор, дирижер. Один из крупнейших скрипачей конца XIX — начала XX вв. Был организатором, директором и исполнителем «Концертов Изаи». После его смерти основаны конкурсы его имени — скрипачей в 1937 г. и пианистов в 1938 г.

Пюньо Рауль (1852—1914) — франц. пианист, органист, композитор. С 1893 г. концертировал как пианист и в ансамбле с Изаи во многих странах, в том числе и в России (где и скончался во время гастролей).

²² Оленина д'Альгейм Мария Алексеевна (1869—1970) — замечательная русская певица (меццо-сопрано). Исполнительница и пропагандистка творчества Мусоргского. С 1918 г. жила во Франции, в 1959 г. вернулась в Россию.

²³ Северак Деода де (1872—1921) — франц. композитор и пианист. Блестящий импровизатор. Автор ряда фортепианных пьес. Борд Шарль (1863—1909) — франц. композитор, ученик Франка, один из основателей Schola Cantorum. Энди Венсан д' (1851—1931) — франц. композитор, органист, дирижер. Ученик Франка. Один из организаторов «Национального музыкального общества» в 1871 г. Вместе Шарлем Бордом стал основателем Schola Cantorum в 1896 г.

²⁴ Делаж Морис (1879—1961) — франц. композитор.

²⁵ S.M.I. — «Société Indépendante de la Musique» — «Независимое общество музыки».

Воскресные вечера я обычно проводил у моей кузины Накэ-Ларок, дочь которой Сесиль была хорошей музыкантшей. После ужина к нам часто присоединялись мой товарищ по консерватории виолончелист Феликс Дельгранж и мой кузен Эрик Аллатини, хорошо владеющий скрипкой и альтom, и мы вместе музицировали. Из соучеников по классу скрипки я попробовал организовать струнный квартет, но они были больше озабочены развитием техники, чем знакомством с новой музыкой, и из этого ничего не получилось. Тогда я обратился к Луи Ферстьеру, Виктору Ларбеи и Совеплану, с которыми занимался вместе в классе гармонии, и с ними мне удалось осуществить задуманный проект: наш квартет регулярно по вторникам собирался у меня дома.

Едва в Опере Парижа объявили о представлении *Тетралогии* Вагнера под управлением Вайнгартнера²⁶, я сразу же приобрел абонемент на все спектакли. Обычно я покупал билеты на галерку, но на этот раз, чтобы с комфортом слушать музыку и видеть на сцене все, я абонировал места в оркестре. Я уже слышал в Марселе отдельные отрывки из опер Вагнера. Мне понравился его лиризм, его волнующий оркестр, репутация «революционера» интриговала и притягивала меня к нему. Я никогда не забуду это представление: взволнованную, притихшую и сосредоточенную, как в церкви, публику, разражающуюся взрывом энтузиазма в конце каждого акта, и себя — умирающего от скуки... Неспособный разделять общие эмоции, я чувствовал себя одиноким, как в пустыне.

Мой кузен Эрик Аллатини, страстный поклонник Вагнера, повел меня на *Тристана*; впоследствии я никогда не смог признаться ему, какую скуку вызвала во мне эта музыка. Когда наступил конец монополии Байрейта и Опера Парижа поставила *Парсифаля*, я присутствовал и на этой постановке. Но и это произведение, ожидаемое мною с таким нетерпением, показалось мне претенциозным и вульгарным.

Тогда я не отдавал себе отчета в том, что это была естественная реакция латинского сердца, не принимающего вагнеровскую философско-музыкальную напыщенность, громогласную медь, помпезность, его лейтмотивную систему, наполняющую сердца слушателей гордостью от того, что они в каждый момент знают, где находятся. И я горько сожалел о том влиянии, которое эта музыка оказывала на нашу. Но был не настолько глуп, чтобы не понимать значения Вагнера для истории, и когда Дюран издал

²⁶ Вайнгартнер Феликс фон (1863—1942) — австро-немецкий дирижер и композитор.

все оперы Вагнера по пять франков за каждую, я их приобрел. Однако не помню, чтобы когда-либо их играл. В то время как *Пеллеас* и *Борис Годунов* были моими настольными партитурами.

Попав в первый раз на представление дебютировавших в Париже «Русских балетов», я был мгновенно покорен. Дягилев с самого начала предстал перед нами как великий новатор и таким оставался на протяжении всей своей карьеры. Он не довольствовался показом классических балетов, таких, как *Сильфиды* и *Призрак Розы*, где бы мог продемонстрировать исключительное мастерство знаменитых танцоров из своей труппы (Нижинского, Карсавиной), или показом специфически русских балетов, как, например, *Половецкие танцы* из *Князя Игоря*, воспринимаемые нами, кстати, как очень необычные — свежие, колоритные, «дикие». Но его главная заслуга была в том, что он открыл для нас произведения самого великого композитора нашей эпохи Игоря Стравинского.

Я жил недалеко от «Комической оперы», но ходил туда только на интересные спектакли, а они были редки. Однажды меня пригласили на *Вертера*²⁷, и я ерзал в своем кресле в течение всего спектакля, не решаясь уйти, чтобы не обидеть пригласивших меня друзей. Но когда была поставлена опера Блоха *Макбет*²⁸ (по либретто Флега), покоровшая меня своей первозданной силой, я посетил все шесть представлений. Я побывал также на генеральной репетиции *Испанского часа* Равеля. В этой музыке, отдавая должное ее тонкости и элегантности, мне не доставало глубины чувства, которую я находил у Дебюсси. Такое отношение к Равелю я сохранил и в дальнейшем, хотя и понимал, что это не всегда справедливо...

Каждый четверг я навещал Армана Люнеля, проходившего курс на факультете высшей риторики в Лицее Генриха IV. Он же приходил ко мне на Итальянский бульвар по воскресеньям рано утром и проводил часть дня со мной. Иногда он писал для меня стихотворения, и я их тут же перекладывал на музыку, а моя хозяйка m-me Монтель — обладательница очаровательного голоса — пела мои романсы с листа.

Мы с Арманом посещали все художественные выставки. У Бернэйма²⁹ некий Феликс Фенеон, друг Малларме, занятый продажей картин, выставлял для любителей живописи последние по-

²⁷ *Вертер* — опера Массне.

²⁸ Блох (Bloch) Эрнст (1880—1859) — швейц. композитор.

²⁹ Бернэйм — хозяин частной художественной галереи в Париже (*Прим. М. Мийо*).

лотна Бонара, Руссо, Ван Донжана, Синьяка и других. Однажды мы посетили и Воллара³⁰, не очень-то любезно принявшего нас. Но как только он узнал, что мы из Экса, он подобрел и показал нам все, что у него было Сезанна. Большинство полотен изображали пейзажи Экса, живо напоминавшие нам наши прогулки.

Экс непрерывно вторгался в нашу парижскую жизнь. Ежедневно я получал письма от моей матери с подробным описанием всего, что происходило вокруг нее. Отец писал мне реже, и его письма были более краткими, но не менее теплыми. Лео также писал мне и, как в своем *Дневнике*, подробно описывал собственную жизнь. Он готовил диплом по литературе и с большим интересом посещал класс Блонделя. Прикованный к постели болезнью Блондель преподавал у себя дома и под тяжестью нескончаемых физических страданий уводил учеников на вершины умозрительной метафизики. Лео избегал компании соучеников, считая их слишком легкомысленными и шумными, окрестив их «Bandar Log», как Киплинг в своей *Книге джунглей* называл стаи обезьян.

Мы с Арманом все каникулы проводили в Эксе. Я часто навещал Лео и мы вместе отправлялись к нашей общей знакомой Селин Лагуард. Она занималась фотографией и была прекрасной пианисткой. Мы вместе музицировали и особенно любили играть *Сонату для фортепиано* Лекё³¹ — в то время мы были ею [*Сонатой*] очень увлечены. Селин, немного знавшая Франсиса Жамма и сделавшая ему несколько очень хороших портретов, познакомила нас с его стихотворениями, на тексты которых я написал музыку.

Еще мы с Лео очень любили ходить в Сент-Мари-де-ла-Мер — маленькую камаргскую деревню с белыми низкими домиками из известняка и с красивой романской церковью, желтый камень которой был изъеден солнцем и мистралем. Нам нравилось взбираться на колокольню, откуда открывался замечательный вид на широкие равнины и на далекий горизонт, где возникающие миражи подчас заставляли принимать землю за море. Однажды даже мы остались там на ночь, чтобы увидеть восход солнца столь таинственный, что казалось, будто мы присутствуем при рождении мира. Иногда мы увлекали с собой на колокольню и Армана. Но более активный, чем мы, он не мог долго предаваться созерцанию и предпочитал отправиться на двуколке в Эгес-Морт (Aigues-Mortes) — красивый маленький городок, окруженный крепостной стеной, придававшей ему сурово-величественный вид.

³⁰ Воллар — хозяин частной художественной галереи в Париже (*Прим. М. Мийо*).

³¹ Лекё (Lekeu) Гийом (1870—1894) — бельг. композитор.



Каникулы. Экскурсия на гору Сент-Виктуар.
Рисунок Г.Аусбурга.

Во время моего пребывания в Эксе я сочинял каждый день. Не имея еще достаточного опыта, чтобы писать чисто инструментальные произведения, я искал литературные идеи, которые бы дали толчок моему воображению. Так я написал *Пьесы для квартета*, вдохновленные текстом святой Терезы, квинтет под названием *Бедный рыбак*, *Трио* с эпиграфом из стихов Франсиса Жамма. Я сочинил балет *Проказы Софи*, оперу на либретто Эрика Аллатини *Сент-Мари-де-ла-Мер*. В двух первых актах разворачивается история этой деревни, расположенной между морем и небом, куда приплыли и сошли на берег святая Марта и две святые Марии: Marie-Jacobé и Marie-Salomé и их служанка Сарра. Две святые Марии стали покровительницами деревни. Их мощи хранились в маленькой часовне при церкви. Цыгане поклонялись Сарре, хотя она не была канонизирована церковью. Последний акт моей оперы воскрешает в памяти праздник 25 мая — день, когда цыгане из Каталонии, Пьемонта и Прованса отправлялись в паломничество в Сент-Мари. Я много раз присутствовал на этом празднестве, видел, как цыгане заполняют телегами деревню и дороги. Они проводят ночь в подземных криптах, в молитвах перед ракой с мощами Сарры. На следующее утро архиепископ Экса становится во главе процессии, чтобы перенести раку и статуи святых на берег моря. Он освящает море, и процессия с пением старинного гимна направляется к церкви.

Этот гимн я включил в свою оперу. Она была полностью оркестрована, что составило шестьсот страниц, но я сжег партитуру, как и все остальное, написанное мною в молодости, ибо позднее я начал сочинять музыку в другом стиле, и она, по выражению моего учителя Жедальжа, не была уже «ни литературной, ни живописной». От этой кучи пепла я уберег только мой любимый *Камаргский гимн*, позднее использовав его в *Поэме для фортепиано с оркестром*. Его я не сжег, однако никогда и не опубликую...

Летом 1911 года я сочинил *Сонату для скрипки и фортепиано* — первое произведение, достойное того, чтобы его сохранить. В том же году я получил премию по классу скрипки и начал посещать класс ансамбля и оркестр. Там я познакомился с прекрасной скрипачкой и музыкантом широкой культуры Ивонной Жиро. В оркестре мы с нею сидели за одним пультом. Наш профессор Поль Дюка очень плохо дирижировал и совсем не умел вести репетиции. Никто из учеников его не уважал. Но мы с Ивонной настолько восхищались его музыкой, что остальное не имело для нас ровно никакого значения. Поведение этой банды шалопаев нас возмущало. И когда я попросил Поля Дюка подписать мне партитуру *Арианы*, он был очень удивлен и написал: «*Дариусу Мийо* с



1909 le premier opéra.

1909 г. Первая опера. Рисунок Г. Аусбурга.

наилучшими пожеланиями. *Поль Дюка. Париж, 1911 год*». Впоследствии я ему всегда отсылал каждое изданное произведение, а он в ответном письме присылал мне свои очень верные критические замечания.

С момента моего поступления в Консерваторию я был зачислен в класс гармонии Ксавье Леру. Его часто замещал лауреат Римской премии Раймон Пеш. Несмотря на все старания моих профессоров этот предмет по-прежнему, как и в Эксе, был мне не интересен, и я совершенно не продвигался вперед. Мои соученики прекрасно справлялись со всеми упражнениями по гармонии, я же был к этому не способен. Мелодии или бас, данные мне для гармонизации, казались мне безнадежно безвкусными, а все задания — антимузыкальными. Тем не менее я продолжал сочинять и делал в этом определенные успехи. Я решился попросить Ксавье Леру назначить мне встречу, чтобы показать ему мою *Сонату*. Я никогда не забуду растерянное выражение его лица: мол, как может сочинять что-либо человек, столь слабый в гармонии? Что за стряпню он может предложить?

Ксавье Леру отказал мне в свидании, сославшись на сильную занятость разными делами, в том числе и репетициями своей оперы *Теодора*, которую должна была вскоре поставить его жена, m-me Эглон. Несколько дней спустя я повторил просьбу, и он согласился после занятий выслушать мою *Сонату*. С первых же тактов его лицо оживилось: затем он принялся подпевать и подыгрывать партию скрипки в верхнем регистре фортепиано. После первой части он мне сказал: «У меня вам больше нечего делать. Вы пытаетесь овладеть традиционным гармоническим языком, в то время как у вас уже есть свой собственный. Отчисляйтесь из моего класса, переходите в другой!» Это предложение мне показалось настолько серьезным, что я решил попросить совета у Пеша, полностью поддержавшего мнение Леру. Все же перед тем как покинуть класс гармонии, я направился к Рабо, также согласившемуся с мнением двух моих профессоров. Посоветовав обратиться к Жедальжу³², он дал мне к нему рекомендательное письмо. Я его тут же отправил по почте и получил ответ, приведший меня в ужас: «*Сударь, я жду вас в четверг в полдень, чтобы посмотреть, что вы умеете делать*». Я не умел ничего... В четверг, с бьющимся сердцем, с зажатой под мышкой рукописью, я пришел к Жедальжу. В баскском берете, с повязанной на шее салфеткой он ел кот-

³² Жедальж Андре (1856—1926) — франц. композитор и педагог. У него учились М. Равель, А. Онеггер, Д. Мийо, Ш. Кеклен, Ж. Ибер, Дж. Энеску, Ф. Шмитт, Ж. Роже-Дюкас и мн. др.

лету: «Сыграйте мне что-нибудь», — сказал он, не прерывая еды. Я сыграл первую часть моей *Сонаты*. «Почему у вас на первой странице 17 раз встречается ре-диез? Вы не умеете строить мелодию. Скажите, что вы хотите: научиться мастерству или получать премии?» «Научиться мастерству», — не задумываясь ответил я. «Хорошо, тогда я беру вас в свой класс контрапункта».

Жедальж не одобрял тип упражнений, утвержденный Ученым Советом Консерватории: развитие темы в некой гибридной форме, напоминающей фугу, но фугой не являющейся и вообще мало общего имеющей с контрапунктом. Это был «конёк» Коссада, которым его ученики, «запряженные в одну упряжку», должны были выигрывать на конкурсах все премии.

Мои задания исправляли ассистенты Жедальжа Эжен Кульс и Алиса Пельо. Я старательно изучал контрапункт, делал упражнения на хоралы Баха, где полифония сочеталась с гармоническим стилем. Достигнув успехов в обработках этих хоралов, можно было переходить в область композиции. В классе Жедальжа я познакомился с интересными молодыми людьми: Жаком Ибером³³, Анри Клике, сочинявшим музыку на стихи Лафарга и читавшим с листа абсолютно все, что бы мы ни пожелали, Жаном Вьенером и Артюром Онеггером, приезжавшим три раза в неделю из Гавра на уроки скрипки у Капе. С Жаном Вьенером я встречался еще в Эксе, это он мне посоветовал брать у Жедальжа уроки по композиции. Они были в высшей степени интересны. Позднее наш мэтр организовал для нас и еще для нескольких учеников чрезвычайно увлекательный курс по оркестровке, причем плату за уроки брать отказался, мотивируя это тем, что ему самому было интересно заниматься с нами...

В декабре 1910 года я получил полное энтузиазма письмо от Лео. Он писал мне о пьесе Франсиса Жамма *Заблудшая овца*, только что появившейся в *Еженедельнике* (*Revue hebdomadaire*). Познакомившись с нею, я сразу же решил сочинить на этот текст оперу. Я поручил Селин Лагуард добыть разрешение Жамма и, как только она это сделала, принялся за оперу. Через несколько месяцев в Эксе Селин нам рассказала о своем последнем свидании с Франсисом Жаммом и о том, как много он ей говорил о Поле Клоделе³⁴ и его обращении в веру. Она показала нам стихи Клоделя *Познание Востока*, подаренные ей Франсисом Жаммом в день ее

³³ Ибер (Ibert) Жак (1890—1962) — франц. композитор.

³⁴ Клодель Поль (1868—1955) — французский писатель, главный литературный соавтор Д. Мийо, в содружестве с которым он написал более 30 произведений.

отъезда. Каждое стихотворение представляло по существу маленькую драму, пронизанную волнующим лиризмом. Я одолжил у Селин эту книгу и стал сочинять музыку на стихи *Познание Востока*. Благодаря работе над прозой Клоделя в мою музыку вошел элемент страстный и сильный.

По мере того как мое музыкальное развитие продвигалось вперед, занятия скрипкой представлялись все более ненужными. Мне казалось, что, занимаясь скрипкой, я краду время у сочинения. На конкурсе 1912 года в классе скрипки я не получил никакой премии и понял, что продолжать занятия третий год совершенно бесполезно. Это очень обеспокоило мою мать, которая любила успех и хотела, чтобы я преуспевал во всех занятиях. Я сопротивлялся, как мог, и в конце концов с многими предосторожностями, но достаточно твердо объявил ей о своем решении отказаться от карьеры скрипача, чтобы стать композитором. Отец, чувствуя, что это решение непоколебимо, предоставил мне полную свободу действий. Мои кузины и кузены со стороны Ксавье Леона — мы у них провели несколько дней после злополучного конкурса — были на моей стороне.

В этом году в «Энкло» я закончил первый *Струнный квартет*. Когда квартет Брюгье сыграл его с листа, только мой дорогой учитель и понял мое сочинение... Его жена не удержалась, чтобы не сказать: «*Можно подумать, что это арабская музыка!*», а альтист-столяр Сегала с сильным марсельским акцентом воскликнул: «*Много перца, черт возьми!*»

5

ВИЗИТ К ФРАНСИСУ ЖАММУ

Мне хотелось показать Франсису Жамму³⁵ только что оконченный первый акт оперы. В свою очередь Лео хотел почитать ему свои стихи. Мы договорились отправиться вместе и, так как второй акт оперы разворачивается в Бургосе, решили проехать по Испании, чтобы я мог, прежде чем кончу работу, проникнуться суровой и волнующей атмосферой этой страны.

Для начала мы остановились в Барселоне. Нам понравился этот необычный город с аллеями Рамбла (Rambla), днем и ночью зап-

³⁵ Жамм Франсис (1868—1938) — франц. поэт и писатель.

руженными толпами шумных и возбужденных людей, и с таинственной и впечатляющей тишиной близлежащих кварталов. В них скрывался кафедральный собор, расположенный запросто в старинных домах, и как бы защищающий их, и монастырь, во дворе которого в тени катальпы мы видели трех гусей... В Сарагосе мы побывали на традиционном бое быков — это было прекрасно! Толпа, полностью одетая в черное, молчаливо принимала участие в спектакле, напоминавшем ритуальную игру, а в ней словно все заранее знают, что будет дальше. Пока Лео осматривал церковь *Virgen del Pilar*, я разговорился с сидящими у крыльца дома старцами. Они мне поведали, что им столько раз рассказывали о том, как их город был осажден наполеоновскими полками, что они до сих пор сохранили неприязнь к французам.

Мадрид нас разочаровал, и мы его прозвали «уродцем». Но это совсем не относилось к живописным полотнам музея *Прадо* — в нем для нас раскрылась душа Испании.

Мы с Лео были большими любителями Барреса³⁶. И коль скоро в целом ряде его книг описывались столь любимые нами пейзажи Камарга и Испании, мы договорились посетить Толедо. И мы не пожалели. В свете луны, проглядывающей сквозь черные тучи à la Гюстав Доре³⁷, мы пересекли мост реки Тахо и на всем скаку, в омнибусе, запряженном четырьмя мулами, влетели в Толедо. На следующее утро на рассвете нас разбудил уличный шум: топот копыт мулов и ослов, нагруженных бидонами с молоком, овощами, фруктами, гортанные крики крестьян, заставляющие животных сдвинуться с места. Пребывание в Толедо нам доставило много удовольствия. На каждом шагу мы чувствовали живое присутствие Эль Греко — в музее ли, в церкви, в окрестностях, в момент, когда пересекали реку Тахо, откуда открывался замечательный вид на этот уникальный город, окруженный извилинами реки.

Мы путешествовали в третьем классе с крестьянами, державшимися с большим достоинством и вместе с тем очень сердечно; они всегда предлагали нам разделить с ними их традиционную еду — «тортилли» (особым образом приготовленный холодный омлет). В вагон непрерывно заходили карабинеры, одетые в кожаные каскеты, с ружьями за плечами, проверявшие весь состав.

³⁶ Баррес (Barres) Морис (1862—1923) — франц. писатель и политический деятель.

³⁷ Доре (Doré) Гюстав (1832—1883) — франц. график. Известны его иллюстрации к *Гаргантюа и Пантагрюэль* Рабле, к *Божественной комедии* Данте, к Библии.

Когда мы пересекали апельсиновые плато Арагона, было очень жарко и вагон заполнила проникающая во все щели пыль. В Бургосе мы нашли именно ту атмосферу, которую описал Франсис Жамм во втором акте своей драмы. Мы были просто поражены и его пронизательным взглядом, узревшим все до мельчайших подробностей, и тем, как свое видение он перевел на язык поэзии. Я смог понаблюдать за толпой, послушать военную музыку, погулять под пышными кронами акаций, освещенных уличными фонарями на площади Эспалон, посмотреть на выставленные в витринах лавок рядом с развешанной сушеной рыбой маленькие детские гробики, побывать в крошечной часовне Chartreuse de la Miraflores, окруженной плантацией маргариток, прозванную там «*маленьким звездным небом*».

Перед тем как направиться в Ортец, мы заехали в Страну басков, чтобы повидать Селин Лагуард. Каникулы она проводила в Камбо у одной из своих подруг — m-me Эншоспе — молодой вдовы, имеющей двух очаровательных маленьких девочек: Мими — брюнетку с подстриженными à la Жанна д'Арк волосами и Шопе — блондинку с длинными локонами, поразившую нас серьезным взглядом темно-синих глаз. Лео обожал детей. Во время прогулки в ландо³⁸ Лео держал на коленях свернувшуюся в клубок маленькую Шопе, молчаливую и безразличную к окружающему нас пейзажу — маленьким баскским деревушкам с чистенькими домиками и расставленными повсюду стенками для национальной баскской игры в мяч. Через двадцать лет, оказавшись в тех местах, я заехал в Камбо, чтобы повидать m-me Эншоспе, но ее дом найти не смог. Однако узнал, что Шопе умерла несколько лет назад. Я принес цветы на ее могилу в память той замечательной прогулки и в память Лео³⁹.

Наконец мы достигли цели нашего путешествия: Ортец. Это было после полудня в день большого рынка. Крестьяне в беретах возвращались домой на телегах, нагруженных маленькими телятами, как это описано в Ваших поэмах, дорогой Жамм. Мы были счастливы, когда в отеле, где мы остановились, нашли записку нашего поэта с приглашением прийти к нему вечером. Он жил в старом, окруженном садом доме. Принял он нас очень душевно, представил своей старой матери и жене Жинетте. Жинетта была музыкантшей и спела нам несколько романсов Раймонда Бонера на слова ранних стихов Жамма. Я сыграл свои романсы, написан-

³⁸ Ландо — четырехместная карета с раскрывающимся верхом.

³⁹ Лео Латиль погиб на фронте в первую мировую войну.

ные на стихи Клоделя *Познание Востока*. Зная насыщенность стихов Клоделя, Жамм был удивлен, что я взялся за такую трудную работу и пообещал написать Клоделю обо мне. Затем он предложил Лео почитать его стихи. Тот уселся за маленький столик с настольной лампой, свет от которой падал на стены, украшенные беарнскими пейзажами, нарисованными Лакостом, другом детства Жамма, заспиртованными бразильскими бабочками в застекленных рамках, на каминные часы в стиле XVI века — свадебный подарок Андре Жида. Мелодичным, приглушенным голосом Лео читал свои стихи — чистейшее выражение его души; их самыми существенными качествами были нежность и грусть. Жамма тронула эта нежная жалоба и он пообещал помочь Лео опубликовать его стихи в *Cahiers de l'amitié de France (Тетрадах друзей Франции)*. Это был маленький журнал, нам очень нравившийся; вокруг него под эгидой Жамма сгруппировались писатели-католики: Мориак, Валлери-Радо, Андре Лафон, Эзеб де Бремон д'Арс и другие. У нас вошло в привычку называть этих молодых людей «цыплятами», так же, как всех, кто находился в зоне притяжения Клоделя, Жамма и Жида, мы объединили под именем «синдикат».

В последующие дни мы совершали прогулки в карете и пешком. Жамм объяснял нам искусство рыбной ловли, поражал своими познаниями в области ботаники. По возвращении домой он приглашал нас в маленький кабинет и с сильным пиренейским акцентом, растягивая последние слоги и заставляя резонировать слово, читал нам свои стихи. Эти стихи в пору нашей юности оказали на нас огромное влияние...

Когда Жамм захотел послушать мою музыку, я отказался играть на его совершенно расстроенном пианино. Ему пришлось просить гостеприимства у своей престарелой кузины m-lle Лажюзан. У нее было пианино такое же старое, но в лучшем состоянии. Она нас приняла чрезвычайно любезно, угостив чаем и сухими пирожными. Ее гостиная в стиле 1830 года с неизменными цветами в горшках была обставлена многочисленными этажерками, велюровыми креслами, маленькими столиками, покрытыми салфетками с английскими кружевами и голубыми лентами... На пианино поверх тяжелого бархатного чехла стояли бронзовая статуэтка и две вазы Галле. С энтузиазмом своих 18 лет я сыграл без остановки весь первый акт *Заблудшей овцы*: он продолжался час двадцать минут! В полный голос распевал я все партии и во всю мощь барабанил на фортепиано. Кузины Лажюзан, не будучи в курсе того, что мог написать студент Консерватории, наверное подумали, что их бедный инструмент во власти

дьявола. Однако Жамма этот ураган звуков не смутил, и, как мне показалось, он почувствовал главное в моем произведении: то, что его прекрасный текст нашел глубокий отклик в моей душе — душе музыканта.

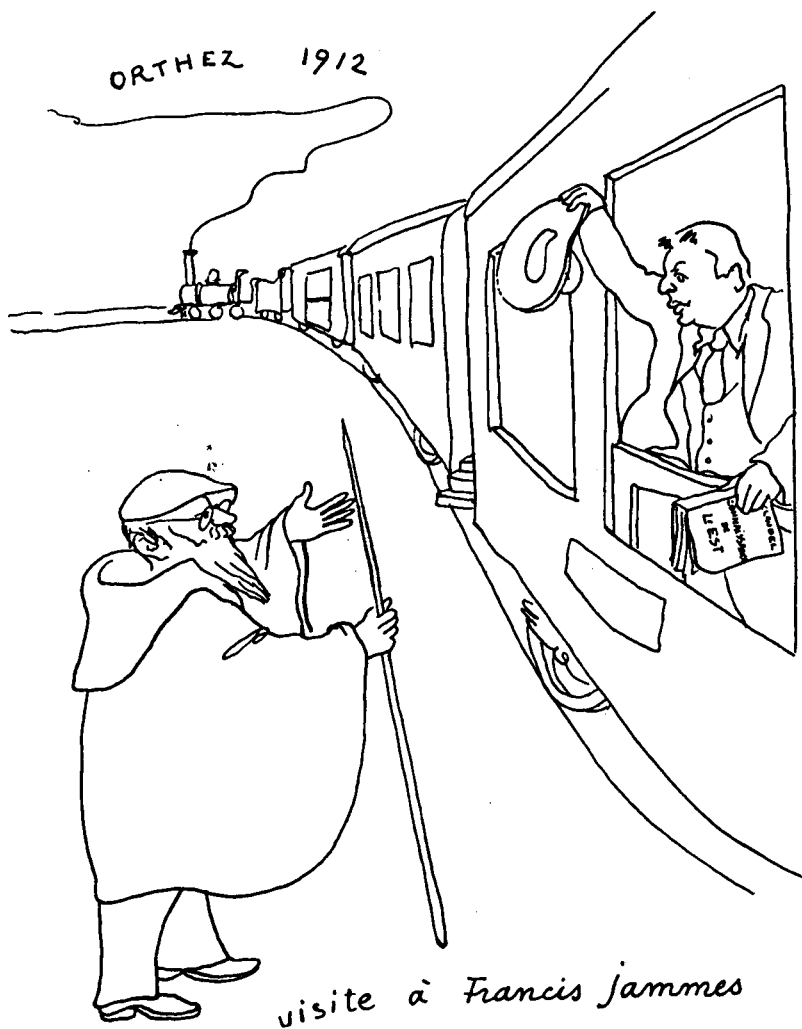
На следующий день мы уехали в Экс. Жамм провожал нас и на вокзале каждому подарил книгу своих стихов и собственную фотографию. На одной из них он написал: «Другу моего друга Дариуса Мийо», на другой — «Другу моего друга Лео Латилля».

6

УЛИЦА ГАЙАРА, ДОМ № 5

Прежде чем покинуть Париж в июле 1912 года, я попросил родителей снять мне маленькую квартиру. Мы нашли прекрасный вариант на улице Гайара, в самом центре Парижа, недалеко от церкви Св. Троицы. В то время эта улица была совершенно провинциальной: машины по ней не проезжали, зато голуби и куры расхаживали свободно. Электричества еще не было. Моя небольшая квартира была очаровательна. Мне ее оклеили зелеными обоями, я поставил в салоне и в столовой диваны, обитые зеленым бархатом. Теперь мои родители, приезжая в Париж, могли останавливаться у меня. Для себя же я временно поставил большую железную кровать, кухонный стол и табуретки в надежде, что постепенно куплю красивую старинную мебель и заменю ею старую. У нас с Арманом была страсть к антикварным вещам, и где бы мы ни бывали, мы старались ее удовлетворить. В Эксе мы ежедневно поджидали возвращающихся с рынка торговцев, чтобы раздобыть какие-нибудь сокровища... В Париже каждое воскресенье ездили на рынок в Сент-Уан. Там, пообедав морскими мидиями с жареной картошкой, нагружали все купленное в фиакр и ехали ко мне. Вскоре моя маленькая квартира была меблирована в стиле Директории и увешана гравюрами времен Первой Империи.

Мы также собирали редкие книги, но я ограничивался Клоделем, Жаммом и Жидом — тремя любимыми поэтами. Мне пришлось продать всего моего Гюго, чтобы купить за 40 франков *Пять больших од* Клоделя, изданных в 150 экземплярах. В то время в глубине одного двора на улице Сен-Лазар еще существовала книжная лавка «Независимых художников», в которой я приобрел две книги: *La ville (Город)* и *Palude (Лихорадка)*. По случаю мне уда-



1912 г. Ортец. Визит к Франсису Жамму.
Рисунок Г. Аусбурга.

1913

*les dimanches
avec lunel*



1913 г. Воскресенье с Люнелем. Возвращение с «блошиного» рынка. Рисунок Г. Аусбурга.

лось приобрести *Les Cahiers André Walter* (*Тетради Андре Вальтера*)⁴⁰ с любопытным посвящением: «Рудольфу Дарзенсу, поэту интимного культа и любовной тоски».

Эта книга, как и *La Porte étroite* (*Узкая дверь*), оказала на меня сильное влияние. Я выбрал несколько отрывков из *Дневника Алиссы*⁴¹, состоящих из писем, обрывков разговоров, и написал на этот текст вокальную сюиту в лирическом характере. Арман и я адаптировали «лихорадочный» («paludéen») язык. Жид стал частью нашего ежедневного существования. Мы с Арманом даже обменивались письмами в стиле *Paludes*... Наше постоянное восхищение вызывал и Клодель, стихи которого мне часто читал Арман.

Со мною Арман всегда был весел и раскрепощен. Но в Эколь Нормаль, хотя там ему было неплохо, из-за своей застенчивости он с соучениками становился суровым и неприступным. Перспектива новогоднего бала приводила его в неопишуемый ужас: «*Даже спать спокойно невозможно, — жаловался он мне, — так как из твоей постели делают раздевалку!*» Обычно в дни новогодних праздников, чтобы избежать неприятных для него событий, он предлагал мне совершать маленькие путешествия. В первый год мы посетили Шартр, на второй — Руан, на третий год мы отправились в Голландию. Это последнее путешествие было совершенно импровизированным. Мы приехали в Амстердам в субботу утром. Прекрасный город нас просто очаровал. Нам хватило времени, чтобы посетить порт, где вывески были написаны на всех языках мира, даже на китайском; побывать в еврейском квартале, осмотреть красивую синагогу, покататься на лодке по каналам Амстердама. На следующий день мы исследовали все музеи города и уже вечером сели в поезд, чтобы вовремя приступить к занятиям. Арман описал наше маленькое путешествие в коротком рассказе *География Голландии*, вполне зрелом по стилю, где его индивидуальность проявилась уже отчетливо...

Во время моего пребывания в Ортеце Жамм настойчиво советовал мне посетить его друга Шарля Лакоста⁴². О моем визите он сообщил ему письмом. Лакост немного напоминал Жамма; у него были такие же живые глаза, такая же длинная борода, но более мягкая улыбка. Очень любезно, с искренним расположением он

⁴⁰ *La ville, Paludes, Les Cahiers ...* — произведения франц. писателя Андре Жид (1869—1951).

⁴¹ *Дневник Алиссы (Journal d'Alissa)* — раздел книги Андре Жид *Узкая дверь (La porte étroite)*.

⁴² Charle Lacoste — малоизвестный франц. художник (Прим. М. Мийо).

показал мне свои картины. Почти все изображали пейзаж, открывавшийся из окна его квартиры: Лицей Пастера, бульвар Пастера, под снегом или освещенный летним солнцем, или усыпанный осенней золотой листвой. И все же во всех полотнах ощущалась тоска по беарнскому свету. С очаровательной женой Лакоста Жанной мы сразу стали друзьями. Она была очень начитанна и посвятила меня в *Эклогу* Сен-Леже Леже⁴³ и в его же *Вечера с господином Тэстом*, которые она очень любила. Прекрасная музыкантша, почти профессионал, она часто исполняла мои песни, под аккомпанемент одной из своих подруг — композитора, ученицы Габриэля Форе. Меня часто приглашала к себе Жанна Эршер⁴⁴, жившая в Пасси⁴⁵ на последнем этаже нового дома, сконструированного ее мужем — архитектором. В их квартире был просторный музыкальный зал. Отправляясь туда, я часто заходил на кладбище Пасси и останавливался перед странным надмогильным памятником Марии Башкирцевой — «Нотр-Дам спального вагона», как ее называл Баррес. Лео прислал мне ее *Дневник*. Всегда с изумлением созерцал я этот памятник, воспроизводивший художественную мастерскую с пуфами в шелковой обивке, свисающей драпировкой, с письменным столом и даже мольбертом этой «молодой, навеки усопшей девушки».

Как Жамм и пообещал, он написал обо мне Клоделю. Из Франкфурта-на-Майне, где Клодель работал консулом, я получил письмо, извещавшее о его визите ко мне. Эта новость поразила меня наподобие разорвавшейся бомбы. От мысли увидеть у себя писателя, восхищавшего меня больше всех, я пришел в состояние крайнего возбуждения. Возможно, я бессознательно чувствовал, как важна будет для моего творчества эта встреча! О Клоделе я слышал только от Жамма, охарактеризовавшего его как человека по натуре нервного и возбужденного, одетого в китайский костюм и в шляпу генерального консула, не переносящего запаха ванили и всегда готового уехать в любую отдаленную точку планеты: «*Это дымящийся пакетбот*», — сказал Жамм в заключение.

Взаимопонимание с Клоделем было мгновенным, доверие полным. И ни минуты мы не потеряли даром! Я ему пропел *Стихотворения Знакомства с Востоком*, где тексты Клоделя старался перевести на язык звуков в манере как можно более жесткой. «*Vous*

⁴³ Сен-Леже Леже (Saint-Léger Léger), (1887—1975) — франц. поэт и дипломат, известен под псевдонимом Сен-Джон Пирс (Saint-John Perse).

⁴⁴ Жанна Эршер — друг Шарля Кёклена. В ее доме часто собирались музыканты. (Прим. М. Мийо).

⁴⁵ Passy — район в 16-ом округе Парижа.

êtes un mâle!» («Это по-мужски!»), — воскликнул он и тут же заговорил со мной об *Орестее*. Трилогию Эсхила Клодель начал переводить [с древнегреческого] еще находясь в Китае, чтобы помочь вдове Розарио⁴⁶, больной проказой и находящейся в трагической изоляции, заняться издательским делом. Ей он доверил опубликовать небольшим тиражом *Агамемнона*: вот почему первое издание появилось в Фу-Тшеу. Клодель мне рассказал также и о *Хоэфорах*, над переводом которых он тогда работал и имел уже вполне определенные мысли, касающиеся того, какую роль должна играть там музыка. Он мне описал сцены, где текст достигает такого лиризма, что музыкальное их воплощение становится просто необходимым, и сцены, где только слово [без музыки] может передать яростную экзальтированность характеров. Эти идеи мне показались очень ясными и отвечающими к тому же моему вдохновению. Какой это был счастливый день! Он положил начало не только постоянному творческому сотрудничеству, но еще и настоящей дружбе.

7

СИНДИКАТ

Зимой 1913 года в Париж на несколько дней приехал Жамм. Он не любил надолго оставаться в столице, несмотря на старания друзей продлить его пребывание и несмотря на многочисленные приемы в его честь. На большинство из этих приемов он любезно приглашал и меня; эти собрания носили характер семейных праздников, будь то у м-ме Шоссон⁴⁷ или у м-ме Доде⁴⁸ или у других друзей Жамма. Там всегда можно было встретить одних и тех же людей, всех, кто желал его видеть. Во время этих вечеров Жамм читал свои стихи, м-ме Лакост пела мои романсы, я ей аккомпанировал. Жамм останавливался у Артура Фонтена⁴⁹, у которого я часто встречал одного из его самых верных друзей — Сен-Леже Леже. Жамм переписывался с ним, когда тот учился в колледже

⁴⁶ Розарио — друг Клоделя (*Прим. М. Мийо*).

⁴⁷ Вдова франц. композитора Эрнеста Шоссона (1855 — 1899) (*Прим. М. Мийо*).

⁴⁸ Вдова франц. писателя Альфонса Доде (1840—1897) (*Прим. М. Мийо*).

⁴⁹ Артур Фонтен (Arthur Fontaine) — друг Франсиса Жамма (*Прим. М. Мийо*).

на юго-западе Франции и часто приглашал его проводить каникулы у него в Ортеце. Двух поэтов объединял не только их литературный дар, но Антильские острова — родина предков Жамма, откуда доносился креольский отзвук, часто ощущающийся в его стихотворениях. На этой же неделе [во время пребывания Жамма в Париже] в журнале *Cahiers de l'amitié de France* (*Французские тетради дружбы*) появились стихотворения Лео. Я ему тотчас же написал: «*И вот ты среди цыплят*», на что он мне ответил: «*А ты проник в «Синдикат»*».

Селин Лагуард выставила несколько своих работ в *Кружке фотографий* на улице Вольней, используя эту выставку для визита в Париж. Она немного знала Равеля и устроила мое знакомство с ним. Большое расположение, оказываемое мне всю жизнь Равелем, проявилось при первой же встрече. Едва он услышал мою *Первую сонату для скрипки и фортепиано*, как предложил подать ее на конкурс в S.M.I. На обеде у моего кузена Блока Ларока я встретил Леона Моро⁵⁰, сообщившего, что мое произведение принято и что мне нужно только позаботиться об исполнителях. После обеда он отвел меня к издателю Косталла, где в этот момент Жан Батори⁵¹ репетировала свою оперу *Мириальд*, которую она собиралась поставить в провинции. За несколько дней до этого я слышал, как Жан Батори пела *Песни Билитис* [Дебюсси], аккомпанируя себе на фортепиано, и был ею восхищен. Тогда я еще не знал, что она может прочесть с листа все, что угодно, и, показывая по ее просьбе свою музыку, по глупости стал петь сам. Жан не обиделась на меня, и когда я ее встретил через несколько лет, она просто сказала: «*Должно быть, вы сделали успехи, приходите ко мне*». На этот раз пела она и с тех пор стала постоянной исполнительницей моей музыки и моим верным другом.

Я не думаю, что *Алисса* (сюита, которую я написал на фрагмент из романа Андре Жида *Узкая дверь*) очень понравилась автору. Услышав ее, он произнес своим певучим голосом: «*Благодарю вас за то, что вы дали мне ощутить, как прекрасна моя проза*». Оценка касалась скорее его прозы, чем моей музыки. В 1931 году, спустя восемнадцать лет, я полностью переделал *Алиссу*. В целом я придерживался моего старого стиля, хотя к этому времени от него уже отошел. В первой редакции *Алисса* длилась более часа, во второй — я сократил произведение почти вдвое. Пересочиняя музыку, я почти не трогал вокальную просодию, придав ей лишь боль-

⁵⁰ Леон Моро (Léon Moreau) — друг Франсиса Жамма (*Прим. М. Мийо*).

⁵¹ Жан Батори (1877 — 1970) — франц. певица, пианистка и режиссер.

шую напевность. Гармонию я очистил от некоторых устаревших последовательностей аккордов, а фортепианную партию постарался сделать более полифоничной. Именно в этой редакции *Алиссу* часто пела Жан Батори — пела, как ей это было свойственно, с большим чувством и тактом. В течение двадцати лет она была *единственным* интерпретатором моей вокальной сюиты.

Исполнить мою *Сонату* в S.M.I. я попросил двух студенток Консерватории — Ивонну Жиро и Жоржетту Гюллер. Жоржетту мне порекомендовала m-me Бертелье⁵² как пианистку, обладающую красивым звуком и достигающую в интерпретации подчас подлинной глубины. Репетировать обе исполнительницы приходили ко мне, после чего мы вместе отправлялись на концерт. Перед тем как проводить их после концерта домой в их пансион на авеню Вилье, мы проделывали в фиакре тур по Булонскому лесу. Эти маленькие прогулки им так нравились, что они часто приглашали присоединиться к нам и других пансионеров. Но так как дисциплина в пансионе была очень строгой и запрещала девушкам гулять с молодыми людьми, мне приходилось прятаться в глубине фиакра, провожая их домой. Я не отъезжал до тех пор, пока не слышал, как они, проходя мимо консьержки, не выкрикивали: «*Добрый вечер, madame! Спасибо, madame!*»

Через несколько месяцев после исполнения моей *Сонаты* я получил из комитета S.M.I. письмо, извещавшее меня, что в программу ближайшего концерта включили мой *Первый квартет*. Я его сыграл вместе с Виктором Лабрейем, Робертом Сивоаном и Феликсом Дельгранжем. После концерта, который состоялся в зале Плейель, когда я укладывал свой инструмент в футляр, рассматривая старые афиши на стене артистической, свидетельствовавшие о потрясающих концертах множества знаменитых исполнителей — одна афиша даже возвещала о концерте Шопена и Мендельсона, — господин со светлой «козлиной» бородкой вывел меня из состояния задумчивости, сказав: «*Я monsieur Жак Дюран и хочу опубликовать ваш Квартет. Приходите завтра утром ко мне*». На следующее утро я подписал свой первый контракт.

Мои кузен и кузина Ксавье и Габриэль Леон два раза в месяц собирали у себя всех философов Парижа, а также — иностранных философов, находящихся в этот момент в столице. Я пробовал, правда, без особого успеха, привести туда и моего друга Армана Люнеля. Он не любил все, что напоминало многолюдные собрания. К Ксавье и Габриэль Леон он относился с большим уважени-

⁵² М-me Бертелье — жена профессора Консерватории, у которого учился по скрипке Дариус Мийо.

ем, но скорее за их любовь к старинному искусству (что служило предметом их долгих бесед, когда те приезжали в Экс), чем за их *Журнал Метафизики и Морали*. У Леру я встретил Жака-Эмиля Бланша⁵³. У него был хороший музыкальный вкус и он много музицировал в четыре руки со своими кузинами Йойо и Катрин Лемуан. Однажды он пригласил меня к себе, чтобы познакомить с княгиней де Полиньяк⁵⁴. Я привел с собой Ивонну, и мы сыграли для княгине мою скрипичную *Сонату*. Княгиня переворачивала ноты. С этого дня она часто приглашала меня в свой салон на музыкальные вечера. Мне очень нравились Жак-Эмиль Бланш и его жена Роза. Мне нравилось их ателье, где висели портреты «tout le monde»: Баррес, Дебюсси соседствовали с Бергсоном и Нижинским; достаточно было появиться в Париже какой-нибудь знаменитости, как Бланш тут же знакомился с ним и делал его портрет. У него была изумительная память, и он забавлял нас, рассказывая хлесткие анекдоты. Живейший интерес вызывали у него все новейшие направления в музыке, живописи, литературе, и его реакция всегда была очень острой и свидетельствовала о тонком художественном чутье.

Этой зимой возобновили *Пеллеаса*; я ходил едва ли не на все представления. Услышал я также и *Весенние хороводы* Дебюсси под управлением самого композитора. Это было в одном из концертов, организованном издательским домом Дюрана с целью познакомить публику с новыми оркестровыми произведениями его фонда. Я присутствовал также на очень интересном представлении, данном русской балериной Трухановой, танцевавшей под музыку новых произведений. Дирижировали сами композиторы: Флоран Шмитт⁵⁵ — *Трагедией Саломеи*, Венсан д'Энди — *Истаром*, Поль Дюка — первым исполнением *Пери*, Равель — *Благородными и сентиментальными вальсами*, фигурировавшими под названием *Аделаида, или язык цветов*. Луи Обер⁵⁶ сыграл эти же *Вальсы* [Равеля] в совершенно особых условиях. Комитет S.M.I. устроил некую мистификацию:

⁵³ Бланш (Jaques-Emile Blanche, 1882—1939) — франц. писатель, художник, искусствовед. Известен его портрет Жана Кокто.

⁵⁴ Княгиня де Полиньяк — известная франц. меценатка, в доме которой устраивались частные концерты. Она интересовалась современной музыкой и делала заказы молодым композиторам на произведения, которые исполнялись впервые в ее доме. Фонд княгини де Полиньяк существует и поныне и там по-прежнему устраиваются элитарные концерты для парижского высшего света.

⁵⁵ Шмитт (Schmitt) Флоран (1870—1958) — франц. композитор, музыкальный критик, педагог.

⁵⁶ Обер (Aubert) Луи (1877—1968) — франц. композитор, пианист и музыкальный критик.

не сообщая авторов исполняемой музыки, предложил слушателям угадать их имена. Каждому из публики был выдан карандаш и программа исполняемых произведений, в которую нужно было внести имена композиторов. Опасная игра! Результат получился невероятный! Почитатели и друзья Равеля, прекрасно знавшие его музыку, не узнали его стиль в *Благородных и сентиментальных вальсах* и безжалостно высмеяли произведение. Во время короткого визита Лео в Париж мы были с ним на представлении *Саломеи*; декорации Бакста, интерпретация и необычные акценты Макса и Иды Рубинштейн придали спектаклю особый колорит, исключительно подходящий к эстетике и прозе Уайльда.

Через несколько дней я прочитал в *Фигаро*, что Лунье-По⁵⁷ объявил о представлении *Заблудшей овцы* с моей музыкой. Разгневанный, я поспешил к нему, чтобы потребовать объяснений. Жамм ему говорил о партитуре моей оперы, и режиссер подумал, что сможет из нее выбрать отдельные куски для постановки этого спектакля. Я был возмущен до глубины души. Мысль раскромсать мое произведение для меня была равносильна предательству по отношению к нему. К тому же, если бы я и принял это предложение, мне бы потребовался большой симфонический оркестр. Этот инцидент очень позабавил Жамма, сказавшего одному из своих друзей: «*Что вы хотите от Мийо? Ему нужен был большой оркестр, а Лунье ему предложил дудку и барабан*».

Я же на материале *Овцы* построил *Симфоническую сюиту* — это была моя студенческая работа. Сюита состояла из *Увертюры* (предыдущую *Увертюру* оперы я уничтожил и заменил ее *Прелюдией*), *Lento*, основанном на мрачной теме из второго акта, *Финала*, сочиненного на быстрых темах, заимствованных из сцены, где Поль вспоминает о своих школьных годах.

Пианист Робер Шмитц вместе со своей женой, занимавшей какой-то административный пост, сформировал хор и оркестр и с энтузиазмом показывал современные произведения. Именно Шмитц и предоставил мне возможность впервые услышать в оркестровом звучании мою *Сюиту*. Сюрпризов для меня не было, с первых же репетиций я успокоился: оркестр звучал так, как я того и хотел. В той же программе были *Заклинания* Русселя, и я смог убедиться в молодости духа этого композитора; мне понравилось это произведение; его стиль был уже удален от импрессионизма, который после Дебюсси явно затягивал французскую музыку в тупик. В то время более всего меня интересовала музыка

⁵⁷Лунье-По — франц. режиссер, известный в 20-е гг. в Париже своими новаторскими постановками (*Прим. М. Мийо*).

Маньяра⁵⁸; я любил ее безыскусную простоту, первозданную силу, смелость гармоний — в них я видел спасение от импрессионистических тенденций. В «Комической опере» я услышал его *Беренику*⁵⁹. Несмотря на несколько грубую оркестровку, или, быть может, даже благодаря ей, эта опера меня очень растрогала: мне понравилась и глубина чувства, выраженная в этой музыке, и то, что ее развернутые экспрессивные мелодии поручены флейте. Тем не менее я не понял, почему композитор в предисловии к опере написал, что *«лишенный таланта, чтобы создать подлинный драматический стиль, он воспользовался “вагнеровскими лейтмотивами”»*. А мне представлялось, что Маньяр так далек был от Вагнера! Я очень любил его четыре симфонии как раз за их оригинальность; их грубоватые скерцо несли на себе аромат французской крестьянской земли. Маньяр был очень привлекателен и как абсолютно независимая личность: он позволял себе обходиться без крупных издателей, доверяя публикацию своих произведений компании профсоюзных печатников.

В ту эпоху, будучи еще студентом, я познакомился с Жоржем Ориком⁶⁰. Мы часто встречались в коридорах Консерватории, и он мне нравился широтой культуры, острым умом, необыкновенной обходительностью. Приходил он ко мне всегда с рукописью новой партитуры, где своевольная юность сочеталась с приметам уже серьезно контролируемой зрелости. Однако строгий контроль нисколько не мешал открытому выражению чувства — часто беспечного и лукавого.

Все в нем говорило об уже сформировавшейся личности. В ней мягкость соединялась с острой пронизательностью, что было характерно и для его многочисленных произведений, с которыми он без конца знакомил нас, — произведений блестящих и очень непосредственных. К нам часто присоединялся и Онеггер, в частности, в 1911 году он был с нами на улице Гайара, когда Орик играл *Римские свечи* или *Гаспар и Зоя*.

С Онеггером мы вместе занимались фугой в классе композиции Шарля Видора⁶¹. Этот очаровательный человек, остроумный рассказчик испускал крики ужаса при каждом найденном в моих

⁵⁸ Маньяр (Magnard) Альберик (1865—1914) — франц. композитор.

⁵⁹ *Береника* — опера Маньяра по трагедии Расина.

⁶⁰ Орик (Auric) Жорж (1899—1983) — франц. композитор, входивший в 20-х гг. в содружество «Шести» вместе с Артюром Онеггером (1892—1956), Франсисом Пуленком (1899—1963), Луи Дюреем (1888—1979), Жермен Тайефер (1892—1983) и автором этих воспоминаний Дариусом Мийо.

⁶¹ Видор (Widor) Шарль (1844—1937) — франц. композитор, органист, музыковед и педагог.

сочинениях диссонансе; слушая их, он восклицал: «Самое ужасное, что к этому привыкаешь». Это было так далеко от строгой и справедливой критики Жедальжа! Когда Жедальж узнал, что я получил похвальный лист за фугу, он иронично спросил меня, как это мне удалось... Мы с Вьенером продолжали брать у него частные уроки и я ему как-то показал только что оконченную *Поэму для фортепиано с оркестром* (основанную на теме камаргского гимна). Едва он просмотрел ее, как тут же написал два письма, попросил их отнести на почту и отправить: одно было адресовано Габриэлю Пьерне и в нем содержалось предложение дирижировать моим произведением, второе — Лазару Леви, с просьбой сыграть партию фортепиано. Этот эпизод свидетельствовал о редком благородстве моего дорого Учителя. Габриэль Пьерне и Лазар Леви дали свое согласие, и моя *Поэма* была исполнена в 1915 году в Концертах Колонна Ламурё.

Клоделя я вновь увидел во время репетиции *Заложника*, поставленного Люнье-По в театре «Творчество». С большим энтузиазмом он описал мне эксперименты в театре Хеллерау и предложил приехать в Хеллерау в сентябре на постановку *Благовещения девы Марии*. Он мне рассказал также о сатирической драме, над которой в то время работал, и хотел ее видеть в музыкальном преломлении. «Но для нее, — сказал он, уже уходя, — вы слишком серьезный молодой человек».

8

ХЕЛЛЕРАУ

Последовав совету Клоделя, я поехал в Хеллерау. Добирался туда в несколько этапов. В Женеве остановился, чтобы повидать Эрнеста Блоха и послушать его вдохновленные Библией *Еврейские поэмы*. От Жамма я получил письмо, сообщавшее: «Я предупредил о вашем визите Анри Дюпарка⁶². Зайдите к нему». Как раз в день моего приезда в Монтрё Дюпарк переезжал на новую квартиру, тем не менее он любезно пригласил меня в маленькую кондитерскую на чашку чая и устроил встречу с Эрнестом Ансерме — молодым дирижером, который недавно оставил математику, чтобы полностью посвятить себя музыке.

⁶² Дюпарк (Duparc) Анри (1848—1933) — франц. композитор, ученик С. Франка.

Короткая остановка в Мюнхене: сады с зелеными газонами, голубые трамваи. Я всегда был под впечатлением того, что Баррес рассказывал мне о венецианском декадансе и, в частности, о Тьеполо⁶³, но у меня не было возможности увидеть большинство картин этого художника. Прогуливаясь по улицам Мюнхена, я обнаружил в одной галерее прекрасную ретроспективную выставку его работ, оставивших огромное впечатление. Живопись же Бёклина⁶⁴, представлявшего в это время немецкий модерн, мне показалась ужасной. Я не знал тогда, какое влияние она окажет на всех молодых немецких художников в 1930 году... Нюрнберг вызвал во мне отвращение. Повсюду я наталкивался на то, что напоминало декорации *Нюрнбергских мейстерзингеров* [Вагнера].

Хеллерау был в 10 километрах от Дрездена. Чтобы туда добраться, нужно было пересечь на трамвае большую равнину с рассыпанными по ней пихтами, затем песчаную равнину, усеянную дикими анютиными глазками. Хеллерау — это простая деревня, знаменитая только своим экспериментальным театром — центром деятельности Жак-Далькроза⁶⁵. Театр построил Вольф Дорн — архитектор родом из Польши. Максимально стилизованные декорации состояли из широких кубов, покрытых голубой тканью. Из них можно было делать ступеньки, выстраивать площадки разной высоты, и это позволяло одновременно играть на разных уровнях сцены. Большие полотнища голубой ткани ниспадали с потолка и с их помощью регулировали расположение на сцене деревьев, домов, стен... Освещение направлялось с площадок, находившихся в разных концах сцены, но таким образом, что, казалось, оно шло из-под ткани. Все стены в зале были построены в виде открытых или, по желанию, закрытых экранов, изменяющих акустику в зависимости от их положения. Зальцман — русский режиссер — регулировал все эти сложные комбинации света при помощи пульта управления...

Клодель всегда был сторонником вертикальных декораций, объясняя это тем, что когда читают книгу, ее держат вертикально, а не горизонтально. Эстетика театра Хеллерау полностью отвечала его идеям. Позднее я констатировал, что несмотря на эволюцию театра, представлявшую несомненный интерес, все же она

⁶³ Тьеполо (Tiepolo) Джованни Батиста (1696—1770) — итал. художник.

⁶⁴ Бёклин (Böcklin) (1827—1901) Арнольд — швейц. живописец.

⁶⁵ Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) Эмиль (1865—1950) — швейц. композитор и педагог, разработавший систему музыкально-ритмического воспитания.

привела его к сухим и монотонным постановкам и открыла двери самому сомнительному экспрессионизму. Некоторые сцены *Благовещения* разворачивались в двух планах: в плане человеческом и в плане божественном. Когда Виолен разорвала свою помолвку, она играла на верхнем уровне, в то время как ее мать находилось внизу, перед алтарем, освещенная красноватым светом на фоне голубого куба. Когда Виолен поднималась в небо в конце пьесы, ее силуэт, освещенный лучом прожектора, выделялся на фоне большого сверкающего креста позади ткани, изображающей небо. Свет играл очень важную роль в театре Хеллерау, создавая ощущение волшебного таинства.

Клодель пользовался большим уважением в Германии. В витринах книжных магазинов Хеллерау были выставлены его произведения, многие из них — в немецком переводе. На представлении *Благовещения* присутствовал саксонский король, а также многочисленные чешские друзья Клоделя, с которыми он познакомился во время пребывания в Праге. После спектакля мы надолго задержались, разговаривая в освещенном туннеле. С нами был чешский писатель Милош Мартен — душа будущей Чехословакии, погибший в 1918 году в борьбе за освобождение своей страны, и ярая патриотка Зденка Бронерова, невестка Элемира Буржа и крестная мать маленькой Рене Клодель, родившейся в Праге. Она хорошо рисовала и сделала множество виньеток для нового тиража сочинений Клоделя.

Сначала меня поместили в пансионе для юных девиц-вегетарианок; «*парком газелей*» называл этот пансион Клодель. Но для моего молодого организма пищи, состоявшей преимущественно из орехов, сырых помидоров и чая, было явно недостаточно, и я снял комнату у кондитера. У него я мог питаться более основательно. Чередуя работу с репетициями, я начал сочинять *Агамемнона* и занимался им, растянувшись на лугу. Клодель указал мне точно места трагедии, где он хотел, чтобы включена была музыка. Он мне объяснил, что язык Эсхила в некоторые эпизодах (особенно в хорах и диалогах) внезапно становится таким лиричным, что поддержка хора и оркестра оказывается просто необходимой. Ему нужна была музыка только в тот момент, когда Клитемнестра выходит из дворца с окровавленным топором в руке и сталкивается со старцами. Их яростная стычка и должна была заставить разразиться музыку. Я не хотел писать обычную сценическую музыку — в ту пору ненавистный для меня музыкальный жанр. Нет ничего более фальшивого, чем включение музыкальных фраз, когда актеры продолжают говорить; неуправляемая музыкой речь актеров и музыкальные мелодии движутся в разных, абсолютно не-

совместимых плоскостях. Чтобы подчеркнуть этот лиризм, следовало слова перевести в пение. В моей партитуре строфы, исполняемые Клитемнестрой (драматическое сопрано), чередуются с антистрофами Хора Старцев (мужской хор) в сопровождении большого симфонического оркестра. Я написал вариации на неизменную тему, возвращающуюся в центре каждой новой строфы в начальной тональности и в узнаваемом виде, и *фанфары*, возвещающие приход Эгиста, провозглашенного королем. Только в тот момент, когда музыка умолкает и устанавливается тишина, слова возвращаются актерам до конца пьесы.

Эсхил написал сатирическую драму, от которой сохранилось только название. Раздумывая о двух слогах, его составляющих, Клодель создал пьесу *Протей* — произведение, где живая и грубая буффонада, смешивалась с самой утонченной поэзией. Он дал мне ее прочитать во время моего пребывания в Хеллерау, и я смог его уверить, что хотя я и «*очень серьезный молодой человек*», эта смесь буффонных и лирических элементов для меня представляла большой интерес.

9

СЕЗОН 1913—1914 ГОДОВ

Я начал сочинять музыку к драме *Протей* у моего кузена Ксавье Леона, в его прелестном имении в Сен-э-Марне. У меня была очень приятная комната, и я любил рассматривать пейзаж за моим окном: лужайки, леса, цветы на двух огромных тюльпанных деревьях, вывезенных из Америки.

Вокруг произведений Клоделя всегда существовала масса проектов, и большинство из них не удавались или же реализовывались самым непредвиденным образом. Вот почему у меня оказались три различные версии *Протея*. Для первой потребовалось совсем немного музыки: маленький хор а cappella для того, чтобы изобразить блеяние овец; фанфара меди для иллюстрации трапезы тюленей; ноктюрн *pianissimo*, который должен был исполняться во время ночной вакханалии (для него я использовал свою пьесу для скрипки и фортепиано под названием *Весна*, переинструментированную для струнного квартета и гобоя) и, наконец, финал *Во славу бургундского вина* для мужского хора и оркестра.

В 1916 году [парижский режиссер] Жемье проектировал постановку *Протея* в цирке. Он заказал мне сделать редакцию для пят-

надцати инструменталистов, которые будут играть вместе с музыкантами цирка под куполом театра. Однако с проектом Жемье ничего не получилось. В 1919 году [директор комической оперы] Гези пытался показать *Протея* в знаменитом театре «Водевиль» с декорациями Жозе-Мари Серта. Он меня попросил развить партию и оркестровать ее для большого оркестра. И я написал увертюру к каждому акту, прелюдию и фугу, сопровождающую еду тюленей, и финал первого акта, где фильм изображал различные метаморфозы Протея. Я переоркестровал уже имеющиеся куски музыки. Но театр Гези оказался эфемерным и закрылся в момент, когда должны были начаться репетиции.

Измученный всеми этими неурядицами, я в конце концов построил на музыке *Протея Вторую симфоническую сюиту*. В таком виде мое произведение играют в концертах, и оно записано на пластинку.

Если *Протею* не повезло на профессиональных сценах, то он был показан различными группами учащихся. В Гронингене его сыграли на голландском языке по случаю важной юбилейной даты Университета. Мы с Клоделем были приглашены на это представление, но так как Клодель в то время занимал важный пост в Вашингтоне, я предложил его сыну Пьеру поехать со мною. На вокзале в Гронингене нас торжественно встречали организаторы праздника, одетые в традиционные университетские костюмы. Они эскортировали нашу карету, запряженную четырьмя лошадьми, до самого театра. Представление было импровизированным и очень веселым. В Женеве, где студенты располагали очень ограниченной группой инструментов, я попросил Жана Бине, прекрасного музыканта из романской Швейцарии, аранжировать для них *Протея*. И, наконец, в Париже пьесу показали студенты Сорбонны с декорациями Жана Эффеля в сопровождении ... фортепиано.

Общество «La Libre Esthétique»⁶⁶, под председательством Октава Моса, организовало в Брюсселе ряд важных художественных мероприятий; оно было первым инициатором показа импрессионистической живописи в Бельгии. Андре Жид выступил там с докладами: «О критике» и «О влиянии на литературу». Венсен д'Энди, Шоссон, Маньяр дали концерты. Впервые в 1914 году общество «La Libre Esthétique» пригласило музыканта моего поколения. Нас с Жоржетт Гюллер попросили сыграть мою *Первую скрипичную сонату*. Я был сразу же покорен сердечностью бельгийцев и их

⁶⁶ «La Libre Esthétique» («Свободная Эстетика») — художественное объединение в Брюсселе, в котором многие годы работал известный бельг. музыковед Поль Коллар (*Прим. М. Мийо*). См. сноску 85.

любовью к музыке. Меня любезно приняла у себя художница Анна Бок, и у нее же я закончил тогда *Сонату для фортепиано и двух скрипок* — первое камерное произведение, не отвергнутое мною впоследствии. Другие же, написанные ранее, как *Первая соната для фортепиано и скрипки*, *Первый квартет*, *Сюита для фортепиано*, несмотря на то, что они опубликованы, меня более не удовлетворяют, и я не люблю, когда их исполняют.

Жанна Эршер была очень дружна с композитором Шарлем Кёкленом. Я часто встречал его у нее. Мне очень нравилась и его музыка — особенно ее гармонические тонкости — и широта ума композитора. Будучи в Варё⁶⁷, он заехал на несколько дней в Экс. В «Энкло» он появился задрапированным в широкий пастушеский плащ, с ульями, с целью установить их в своем имении. Переправлялись эти ульи в багажном отделении, наводя страх на работников железной дороги, особенно при пересадке с поезда на поезд... Огромное удовольствие было говорить с Кёкленом о музыке, вместе анализировать *Весну священную*, которая привела нас в восторг во время ее первого исполнения в прошлом году; мы восхищались как ее ритмической энергией, так и гармоническими диссонансами, политональностью. Эти новые тенденции были уже предвосхищены, хотя и в ином плане, в *Петрушке*. Здесь же внешняя живописность уступила место «варварскому» драматизму. С *Весной священной* связан действительный перелом в искусстве, и он взбудоражил всех музыкантов. Бесконечно восхищаясь Стравинским, Дебюсси задумался и о своей эволюции. Шмитт говорил, что «ему ничего не остается, как сжечь всю свою музыку». Мое же поколение, напротив, ощутило поддержку в этом произведении, несмотря на глубоко русскую природу выразительности, от которого наше вдохновение было далеко.

Вместе с Кёкленом приехала Жоржетт Гюллер, и каждый день мы отправлялись в длительные прогулки. Часто к нам присоединялся и Лео; у нас в «Энкло» он проводил большинство вечеров. Лео читал свои стихи, Жоржетт играла Шопена — она была прекрасным интерпретатором музыки польского композитора, я пел романсы, сочиненные накануне на последние стихи Лео: *Горлица* и *Моя грусть и ее подруга*. Затем мы отправлялись к бассейну, в котором в безлунные ночи отражались бесчисленные звезды. Сидя на краю бассейна, мы слушали разносящиеся в ночной тишине соловьиные трели...

В июле Лео попросил меня поехать с ним к Франсису Жамму; через несколько дней я его оставил в Ортеце, ибо он вместе с

⁶⁷ Var — департамент на Юге Франции.

Жаммом хотел присутствовать на Евхаристическом конгрессе в Лурде⁶⁸; там посол папы должен был отслужить епископскую мессу. Я же вернулся в Экс заканчивать второй акт *Заблудшей овцы* и писать третий. Мне почему-то казалось, что я должен поспешить. 28 июля я закончил очень сложную последнюю сцену. К сожалению, мое предчувствие сбылось: 2-го августа на стенах «Энкло» жандармы повесили объявление о призыве в армию. Это была война! Лео поторопился в Ланд, куда его сопровождал Жамм с женой. Возвращаясь в страшной спешке, он сел в военный поезд. В дороге он потерял свой багаж, а в нем были последние тетради его *Дневника*, и несмотря на попытки Жамма его найти, все усилия оказались тщетными...

Первые грустные предзнаменования сбылись. Весь этот жаркий августовский день, возвещая войну, непрерывно звонил колокол мэрии. И этот звон, смешивающийся с мирным стрекотом кузнечиков, я не забуду никогда...

10

ВОЙНА

По мере усиления стремительного натиска немцев, как раз перед битвой на Марне, спастись в Экс приехали многие наши друзья и родственники. Среди них была и моя тетя Лили с двумя детьми — Этьеном и Мадлен. К ним присоединились двое их соседей по загородной летней вилле — Жанна Томассэн и ее мать. Старая актриса Жанна Томассэн с успехом выступала в первых пьесах Тристана Бернара, она много гастролировала по России, где и стала знаменитой. Не покидая ни свою мать, ни свою собаку — противную маленькую шавку — эта веселая, странная, аффектированная и эмфатическая женщина непрерывно создавала вокруг себя атмосферу театра. Она была прекрасным педагогом. Заинтересовавшись моей кузиной Мадлен, Томассэн начала заниматься с нею [сценической речью], когда той было только шесть лет. Мадлен была также очень способной музыкантшей, и мы с нею читали с листа все, что попадалось нам под руки, — от Бетховена до *Весны священной*. Несмотря на свои 12 лет Мадлен была невероятно активна; она вела хозяйство и готовила обед, когда это было

⁶⁸ Lourdes — место паломничества верующих в Пиренеях. (Прим. М. Мийо).

необходимо. Мне она приносила очаровательные карамельки, приготовленные на пламени свечи. Остальное время она носилась на велосипеде со своим братом, который обожал ее. Эти дети так дружили, что всегда производили впечатление как бы объединившихся против целой семьи; когда перед войной я приезжал в Вокрессон⁶⁹, чтобы повидаться с ними, заговорщицкий шепот брата и сестры прекращался лишь в момент неизбежной традиционной прогулки в лес Вилепре, куда по обыкновению ходили каждый вечер любоваться заходом солнца всей семьей и почти в ритуальном молчании.

В ожидании решения комиссии по призыву в армию я остался в Эксе и принялся за работу. Оркестровав *Заблудшую овцу*, я начал писать *Второй квартет*. Лео уехал в Бриансон в гарнизон альпийской стрелковой роты. Войну он воспринимал как миссию и спешно начал готовиться к отправке на фронт. Одна за другой пошли дурные вести: Маньяр был расстрелян немцами; в Люневиле был убит мой кузен Даниэль Пальм. Его родители узнали эту новость в день, когда их самая младшая дочь Сюзанна была репатриирована из Германии. Там она проводила каникулы для усовершенствования в немецком языке. Этьен был мобилизован вместе со своим классом. Мы с Мадлен его провожали на трамвае до Понт-де-Ларка — первой станции после Экса, а возвращались пешком вдоль маленькой реки, окутанной тенью деревьев, уже одетых в осенний наряд. С 1908 года это была первая осень, которую я проводил в Эксе. По состоянию здоровья меня не призвали в армию, и в сентябре я вернулся в Париж. Кроме Анри Клике, оставшегося вне строевой службы и работавшего садовником госпиталя в Версале, и Онеггера, не призванного в армию как швейцарца, все мои товарищи по Консерватории в течение нескольких недель отправились на фронт.

В то время в Консерватории существовала ежегодная премия по композиции имени Леполя⁷⁰. Меня наградили ею за *Сонату для фортепиано и двух скрипок*, и это была единственная премия, полученная мною когда-либо за всю жизнь... По пути в Консерваторию я каждый день останавливался под окнами моей кухни Мадлен, чтобы немного поговорить с нею; она со своей матерью занимала первый этаж в доме, расположенном почти напротив

⁶⁹ Vaucresson — место в окрестностях Парижа, где всегда летом отдыхала семья Мадлен Мийо (*Прим. М. Мийо*).

⁷⁰ Leraulle — малоизвестный франц. поэт, тексты которого часто использовали франц. композиторы в вокальных сочинениях (*Прим. М. Мийо*).

моего. Во время воздушных налетов я, как правило, также приходил к ним, чтобы быть с ними рядом.

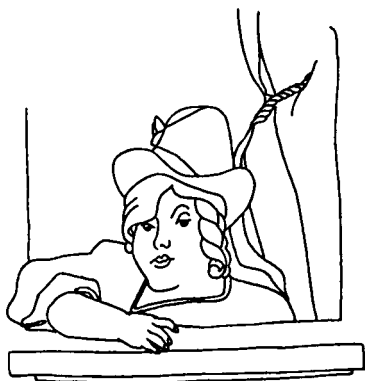
Мне хотелось делать что-нибудь полезное для фронта, и я принял участие в работе Франко-бельгийского Центра. Эта организация, помещавшаяся в галерее Дрюэ на улице Руаяль, частично поддерживаемая американским фондом, руководимым миссис Эдит Варено, ставила своей целью оказывать помощь всем беженцам, снабжая их деньгами и устраивая на работу. Активное участие в нем принимал Андре Жид. Он устроил меня у Шарля Дю Боса⁷¹. «Чарли», загруженный работой, редко покидал свое бюро ранее полуночи. Каждую анкету он изучал как психологический этюд, стремясь самым справедливым образом прийти на помощь. Многие из этих несчастных беженцев плохо приспособлялись к новому положению... Я часто провожал Чарли, и мы подолгу обсуждали все наши проблемы. Он как-то попросил меня организовать цикл концертов, чтобы несколько увеличить материальные ресурсы Центра. Я с радостью принял предложение. Жанна Эршер одолжила нам свой зал, в котором прошел целый ряд «Концертов Франко-бельгийского Центра» с участием многих артистов... Иногда ко мне заходил Андре Жид, и однажды я его уговорил почитать мне еще не изданные заметки о Шопене. Они произвели на меня большое впечатление: мало кто мог почувствовать, как он, что Шопен был прежде всего тонким и эмоциональным музыкантом, но отнюдь не болезненным, чуть ли не безумным романтиком, как его часто представляли. Жид распознал подлинную чистоту и благородство музыки Шопена. Он хорошо понял, что репутация «*morbidezza*»⁷², ему приписываемая, является лишь следствием особой интерпретации, в которой исполнители настолько преувеличивают экспрессию, злоупотребляют *tubato*, что доходят до абсурда, вместо того чтобы просто играть, соблюдая ритм... Я поведал Жиду о своем намерении написать кантату *Возвращение блудного сына*, используя диалоги его пьесы, и получил на это его разрешение.

Как-то меня пригласил к себе Сипа Годабски (брат Миси Эдвардс), работавший вместе со мною в Центре. Он со своей женой Идой по воскресным вечерам регулярно устраивал приемы. У них часто бывал Равель. Виньес играл испанскую музыку и Дебюсси. У Годабски я встретил Сати, музыку которого я в то время еще

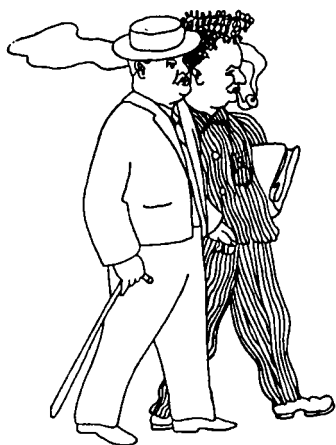
⁷¹ Charles Du Bos (1882—1939) — франц. эссеист. Был связан дружбой с Марселем Прустом, Полем Клоделем, Франсуа Мориакком, Полем Валери, Андре Жидом.

⁷² «*Morbidezza*» — болезненность (*итал.*).

1914



retour du conservatoire



sous la fenêtre de Madeleine.

1914 г. Возвращение из консерватории. Под окнами Мадлен.
Рисунок Г. Аусбурга.

знал плохо, Галлимара, пришедшего вместе с сотрудниками N.R.F.⁷³, Фарга, появившегося в момент, когда все уже были в сборе. Супруги Батори также по воскресеньям собирали у себя друзей для совместного музицирования. Я вынужден был покинуть Годабских, чтобы бывать у Батори. Какие там были незабываемые вечера! Старый Анжель⁷⁴ исполнял тогда *Призрачные горизонты* [Габриеля Форе], мы пели с листа хоры Равеля и все, что было недавно опубликовано. Там я играл вместе с Мануври и Жанной Далье *Сонату для флейты, арфы и альты* Дебюсси. Дюран, узнав об этом, попросил нас дать первое исполнение у него. В период репетиций он отправил меня к Дебюсси для получения его указаний. Это был первый и единственный случай моей встречи с композитором! С каким волнением входил я в кабинет музыканта, занимавшего столь важное место в моем сердце... Уже измученный болезнью, которая вскоре свела его в могилу, с землистым цветом лица и слегка дрожавшими руками, он сел за рояль и дважды сыграл свою *Сонату*. Из-за излишней стыдливости и скромности я ничего ему не сказал о моих сочинениях, хотя в то время уже был автором *Хозфор*.

Летом 1915 года я взял короткий отпуск, чтобы повидать своих родителей. Возвращаясь в Париж, я остановился у тестя Клоделя т-г де Сен-Мари-Паррэн, архитектора церкви Фурвьер в Лионе. Клодель с семьей проводил у него несколько дней перед тем, как занять свой пост атташе по коммерции во французском посольстве в Риме. Вся многочисленная семья Клоделя любила собираться в этом большом замке в Остеле-ан-Вальромэй, в департаменте Эн⁷⁵. У т-те Клодель было много детей. Их крики днем сменялись вечерней беседой родителей; монотонные звуки их разговора доносились ко мне с террасы как приглушенное эхо дневных шумов... Перед возвращением в Париж я заехал к т-те Эршер, которой принадлежало старое аббатство около Везелея⁷⁶. Там я встретил брата т-те Клодель и его жену — дочь писателя и поэта Рене Базэна т-те де Сен-Мари-Паррэн. Она написала прекрасный этюд о Клоделе, показав, как глубоко понимает его творчество, и перевела несколько поэм Тагора, чтобы я смог их поло-

⁷³ N.R.F. — «Nouvelle Revue Française» — парижский литературный журнал.

⁷⁴ Анжель Батори — муж Жан Батори (Прим. М. Мийо).

⁷⁵ Hostel en Valromey — название семейного замка Клоделя в местности Вальромей (Valromey), находящейся в Бургундии на юго-востоке Франции, в горном массиве Юра, в департаменте Эн (Ain).

⁷⁶ Vézelay — город в департаменте Ион, в Бургундии, славится старинными романскими церквями XII века (Прим. М. Мийо).

жить на музыку. Несмотря на то, что мое пребывание там было очень приятным, окрестности Живри с черными речушками и красивыми в розовом цвете дорогами Бургундии очаровательны, а музыкально-поэтические вечера замечательны, мне надо было возвращаться в Париж и приступать к работе.

Я целиком погрузился в проблемы политональности. Для меня было неким знаком то, что в маленьком дуэте Баха, написанном каноном в квинту, создавалось ощущение двух накладываемых тональностей, однако гармоническая ткань в целом оставалась при этом тональной. Мои современники Стравинский, Кёклен пользовались аккордами, содержащими несколько тональностей, часто трактуемыми как аккордовый контрапункт или аккордовая педаль. Мне пришлось изучить все возможные комбинации, накладывая друг на друга две тональности, и исследовать полученные в результате аккорды. Проанализировав всё, что можно получить от перестановок этих аккордов, я испробовал все возможные варианты, изменяя наклонение тональностей, составляющих аккорды. Такую же работу я проделал с тремя тональностями...И тогда я задумался, почему в правилах гармонии, описывающих аккорды, их строение, их последовательность, ничего не сказано о политональности. Я уже свыкся с некоторыми из этих политональных аккордов, их звучание меня удовлетворяло больше, чем другие, так как каждый политональный аккорд более изыскан для выражения хрупкости и более экспрессивен для выражения силы. Я сочинил музыку *Хозэфор*, используя эти изыскания, и в манускрипте дал произведению подзаголовок *«Гармонические вариации»*, ибо в каждой строфе и каждой антистрофе в гармонических последовательностях я применил технику вариаций. Но сущность музыки все же заключалась в ведущей мелодической линии. Даже тогда, когда я употреблял аккорды из двенадцати неповторяющихся тонов, они поддерживали диатоническую мелодию, в чем я следовал совету Жедальжа: *«Напишите восемь тактов музыки, которые можно петь без аккомпанемента»*.

Я построил партитуру *Хозэфор* следующим образом: *Траурные вопли* для хора и оркестра — это выход Хозэфор, несущих возлияние на могилу Агамемнона; *Возлияние* для хора а cappella — мой первый опыт применения битональности в хоровом пении, причем аккордовая линия мужского хора противопоставлена аккордовой линии женского хора, а их наложение сопровождает мелодию сопрано *solo*, парящую над сонорным фоном; *Заклинание* на могиле Агамемнона для сопрано (Электра), баритона (Орест), хора [и оркестра]; затем *Предзнаменование* и *Призыв* — две сцены в «диком характере» написаны для декламирующего в строгом рит-

ме сопрано в сопровождении хора, произносящего отдельные слова и обрывки фраз, нотируемых только ритмически, но не звуковосотно. И наконец, чтобы поддержать эти декламационные элементы, я использовал ударные инструменты с неопределенной высотой тона — абсолютно общепринятые, описанные в трактатах по инструментовке; партитура заканчивается *Гимном юстиции* для хора и оркестра и *Заключением* для декламации солистки в сопровождении ударных инструментов...

27 сентября 1915 года, когда я пересекал площадь Вилье, я почувствовал чрезвычайно сильную физическую слабость, продолжавшуюся несколько секунд. В этот момент я вспомнил Лео и подумал, не случилось ли с ним несчастье. Позднее я узнал, что эта тоска была непосредственно связана с его смертью. В самый момент наступления в Шампани он был ранен и, хотя не мог больше держать ружье, отказался эвакуироваться, желая идти на штурм вместе с товарищами. Во главе своей роты, поднимая за собой солдат, он был скошен немецкими пулеметами... Его семья прислала мне копию его завещания: он завещал мне свой *Дневник*, уложенный вместе с моими письмами в старом морском деревянном сундучке XVIII века. Туда же я поместил и его письма. Позднее доктор Латиль опубликовал некоторые из этих писем и фрагменты *Дневника* — свидетельство его возвышено-чистой христианской веры и его потребности в жертвенности. Когда я был в Бразилии, я сделал некоммерческие оттиски ста экземпляров *Поэм* Лео. Через несколько месяцев после смерти Лео в память о нем я написал *Третий струнный квартет*. Он состоит из двух медленных частей. В последней части я ввел сопрано и поручил ему страницу из *Дневника* Лео, заканчивающуюся словами: «*Что такое желание смерти и о какой смерти идет речь?*» — фраза, неотступно преследовавшая меня, едва я ее прочитал. Мне не хотелось публиковать этот квартет при жизни, и дом Дюрана пообещал издать его через шесть месяцев после моей смерти⁷⁷.

Вскоре я покинул Франко-бельгийский Центр и перешел на работу в Дом Прессы, который под руководством Филиппа Бертело организовал службу пропаганды и был связан с Министерством иностранных дел. Меня направили фотокорреспондентом армии. Я имел дело с молодыми дипломатами. Мы часто собирались в ресторане на улице Гайон. Эти застолья были очарователь-

⁷⁷ Когда я в 1951 году закончил серию из восемнадцати квартетов и Радио-Франс решило их исполнить в честь моего шестидесятилетия, я отменил свой запрет, и тогда *Третий квартет* был опубликован (*Прим. Д. Мийо*).

ны, одобрены смачными анекдотами Поля Морана и Рене Шалюпта⁷⁸ и воспоминаниями об Антильских островах Сен-Леже Леже, которые Анри Оппено и я слушали молча...

К этому времени я завершил *Еврейские поэмы* на анонимные тексты, заимствованные из одного журнала, и серьезно задумался над сочинением *Эвменид*, которые переводил с древнегреческого Клодель. Однажды, встретив его в Доме Прессы, я ему сказал об этом. В ответ он пожаловался на большую занятость в Риме, сказал, что нуждается в секретаре и предложил мне уйти от Бертело и занять место его секретаря. Но прежде чем этот проект был осуществлен, Клоделя назначили послом в Бразилию. Он повторил мне свое предложение стать его секретарем; идея уехать далеко с Клоделем и моя потребность в одиночестве после смерти Лео определили мое решение: предложение было принято.

В конце сентября мои родители и мой друг Ивонна Жиро провожали на вокзале Орсей Клоделя и его «секретаря».

11

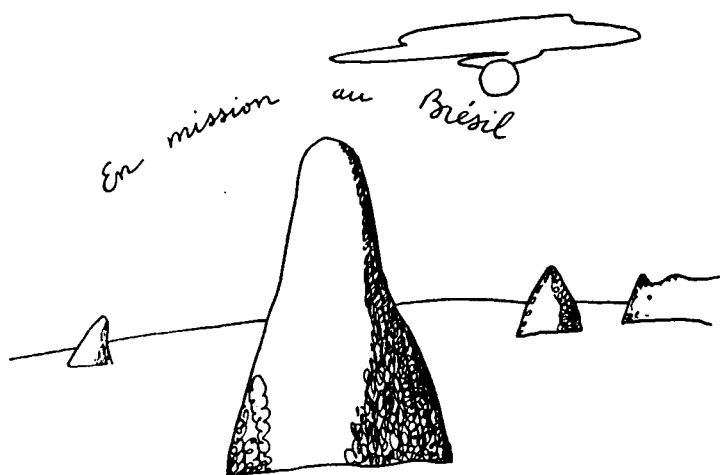
БРАЗИЛИЯ

Я никогда не забуду то впечатление, которое произвела на меня нейтральная Испания. Какой потрясающий контраст с Францией, где на улицах можно было встретить лишь пожилых людей и старых лошадей — немощных кляч, отработавших свое на пахоте и непригодных к военному делу. В Ируне⁷⁹, едва только пересечешь границу — множество молодых людей на резвых лошадях, и за исключением полицейских и пограничников — никого в униформе. А Португалия, напротив, несла на себе печать войны; конвой, провожавший из территориальных вод наш английский корабль «Амазонка», переправлял во Францию первые португальские военные части.

Переезд по океану занял восемнадцать дней. Вечером на верхней палубе корабля, полностью погруженной во мрак, я чувствовал себя между морем и звездным небом. Отсюда я мог наблюдать

⁷⁸ Моран (Morand) Поль — франц. дипломат и поэт. Шалюпт (Chalupt) Рене (1885—1957) — франц. поэт, на тексты которого Мийо написал вокальный цикл *Петроградские вечера* и детскую оперу *A propos des botes*.

⁷⁹ Ирун (Irún) — городок на границе Испании с Францией.



arrivée à Rio
1917

С дипломатической миссией в Бразилию.
Прибытие в Рио в 1917 г. Рисунок Г. Аусбурга.

экватор, линию между северным и южным полушарием: Большая Медведица еще светилась на горизонте, в то время как с другой стороны, напротив нее зажигались две звезды — Кентавр и Южный крест.

В Рио мы прибыли 1 февраля 1917 года в разгар лета и сильной жары. Клодель устроил меня жить у себя в здании дипломатической миссии Франции. Оно было прекрасно расположено на улице Пейзанду, окаймленной королевскими пальмами, их ствол достигал в высоту подчас 70 метров и на вершине качались огромные пальмовые ветви длиной до семи метров. В течение двух лет мне посчастливилось наблюдать, как работает Клодель: поднимался он в 6 часов утра и отправлялся к мессе, затем писал до 10-ти часов, после чего посвящал себя целиком дипломатической службе до пяти часов вечера. Вечером отправлялся один на прогулку. Иногда в проеме двери я видел, как он проходил широкими шагами, нервно потирая руки, настолько погруженный в свои мысли, что меня не замечал, и я никогда в таких случаях не подходил к нему. Изредка, отправляясь на берег моря, он брал меня с собой. Но обычно вместе мы гуляли только по воскресеньям. После ужина он сразу отправлялся в свою комнату и рано ложился спать. Его мысль почти не отрывалась от Библии. Каждый день он писал комментарии к избранным стихам Ветхого и Нового завета. Некоторые из них, особо впечатляющие своей возвышенностью, он читал мне. В то время он изучал вопрос «Воды», чрезвычайно важный с мистической точки зрения; выбирая стихи из *Книги бытия*, он комментировал их в разных аспектах: море, озеро, облака, дождь, источник, река, влага, орошение, роса, туман, колодец... Клодель-министр удивлял меня не менее, чем Клодель-писатель. В дипломатической миссии его познания были чрезвычайно широки. Он занимался вопросами и экономическими, и финансовыми, находя всегда для них в высшей степени проницательное решение. Секретарям он доверял лишь делать работы по копированию материалов и шифровке. Телеграммы и депеши он всегда составлял сам.

Рио — город, полный очарования. Невозможно описать его прекрасную бухту, окруженную горами неожиданных форм и покрытых лесом, как легким воздушным пухом, или одинокими темно-красными скалами, поднимающимися над линией пальм; в вибрации тропического света, в небе, покрытом легкими облаками перламутрового цвета, можно было увидеть страусовые крылья. Я часто гулял в центре города, где рядом с широким бульваром Рио Бранко находились узкие для проезда машин, но зато прохладные и тенистые улицы. На самой характерной улице Ови-

дор антикварные магазины, полные мебели времен империи, соседствовали с лотками сочных экзотических фруктов. Я дегустировал сладчайшие плоды манго и кокоса. Неподалеку от этих мест, на холме выделялась необычной расцветкой (розовой, голубой и светло-зеленой) и деревянными скульптурами маленькая церковь Глория. Как и большинство других церквей Бразилии, она была построена в стиле барокко XVIII века. Иногда я ходил на пляж Кобакабана на Атлантическом океане, вечером любил гулять в кварталах Тиюки, откуда мне нравилось рассматривать панораму Рио: линия его огней четко очерчивала контуры пляжа; иногда я переезжал на лодке на другую сторону пляжа к Нихтеруа, где, растянувшись на песке, проводил часть ночи; свет луны был настолько ярким, что можно было без труда читать.

Совершенно замечательным был Ботанический сад Рио: вокруг центральной аллеи, обсаженной королевскими гигантскими пальмами, цвели разнообразные экзотические деревья: манго, бамбук, хлебное, кофейное, сахарное, чайное деревья, а также дерево с плодами какао. Этот настоящий природный «бакалейный магазин» соседствовал с пальмами в форме лиры или с «деревьями путешественника» — так названными потому, что из их стволов можно было добыть освежающий сок. В бассейне, окруженном живописными деревьями, на огромных листьях плавали лилии, а над всем доминировали потрясающие фикусы; их корни вместе со стволом поднимались до самой кроны. Сколько часов провел я в этом замечательном саду! Но еще больше привлекал меня лес. Он начинался прямо в городе, так как растительность была здесь настолько жизнестойка, что заполняла собой любые пустыри. То, что не было застроено, тотчас же становилось добычей растений; дороги в окрестностях Рио проходили через роскошные леса. Мы с Клоделем часто садились в фуникулер в Корковадо⁸⁰ и ехали до Пенераса, чтобы пройти по тропинке к маленькому ручью, откуда поднимались по склону горы, густо заросшему растительностью с сверкающими в ней листьями било-било. Сразу после захода солнца кузнечики, лягушки, птицы всех видов наполняли лес разнообразными шумами (сухими, отрывистыми, приглушенными криками, стуком, напоминающим удары молотка по деревяшке), достигнув кульминации, они внезапно прекращались.

Иногда мы отправлялись провести уик-энд в горы Терезополиса, чтобы отдохнуть от влажной городской жары. Мы останавливались в гостинице, которую содержал француз Норбер. Там

⁸⁰ Корковадо — квартал в Рио-де-Жанейро.

можно было покататься на лошади, но чаще мы отправлялись пешком в глубину леса с двумя неграми, ударами топора прокладывавшими дорогу в густых зарослях гигантских папоротников и вьющихся лиан. Они же ночью поддерживали большой костер. Мы спали под густой кроной деревьев, с вплетенными в нее лианами и длинными ветвями орхидей. Контраст между жителями города и жителями лесов был впечатляющим; в Рио выходцы из Северной Европы мало-помалу дичали, жили в бедных лачугах, окруженные полуголыми детьми, владея лишь крохотным маисовым полем и одним-двумя банановыми деревьями.

Через несколько месяцев после нашего прибытия в Рио туда приехал назначенный секретарем французской миссии в Бразилии Анри Оппено. Обрадованный, я поспешил к пароходу встречать Анри и его жену Елену, заранее предчувствуя, как их приезд украсит мое существование. Анри Оппено был молодым писателем и большим поклонником Клоделя. Удивительное представительство, в которое входили два писателя и один музыкант! ... Во время длинных прогулок мы еще лучше узнали друг друга и подружились. Нередко мы с Клоделем увозили наших друзей с собой в Терезополис, а также и в Метрополис — летнюю резиденцию дипломатов, членов правительства и богатых буржуа Рио. На самом деле нам там не очень нравилось, ибо все было слишком искусственно, но туда нас влекла встреча с нашим замечательным другом Аудрей Парр — женщиной ослепительной красоты и необыкновенной фантазии. Жена секретаря английской миссии А. Парр познакомилась с Клоделем во время его работы в Риме. Она прекрасно рисовала и выполнила для него наброски всевозможных иллюстраций, отразивших ее бурное воображение, находящееся всегда в состоянии «кипения»...

Мой контакт с бразильским фольклором был самым непосредственным. Я приехал в Рио в разгар карнавала и сразу же глубоко ощутил этот ветер безумия, охвативший весь город. Карнавал в Рио — это величайшее событие, и к нему готовятся очень долго. За много месяцев вперед газеты сообщают об организации «карнавальных клубов», называют имена председателей, секретарей, членов клуба. Эти объединения ежедневно занимаются приготовлениями к празднику, тратят огромные деньги (подчас все сбережения) на маскарадные костюмы, украшенные по обычаю многочисленными страусовыми перьями. В субботу и в воскресенье за шесть недель до карнавала группы «cordões» фланируют по улицам, выбирая маленькие площади... и праздник начинается под звуки «violão» (род гитары) и нескольких ударных инструментов, таких, например, как «chocalha» — обтянутый кожей круглый

ящик, полный металлических опилок; в движение его приводит специальная ручка, отчего возникает непрерывно длящийся, пульсирующий шум.

Одна из предпочитаемых игр танцоров состоит в том, чтобы импровизировать слова на многократно повторяемую мелодию. Импровизирующий обязан все время находить новые слова, и как только его фантазия иссякает, его тут же заменяют новым. Монотонность этого бесконечно повторяемого мотива, его навязчивый ритм действуют как гипноз; жертвами же его становятся танцоры. Мне запомнился один негр, неистово отплясывавший в полном одиночестве, отдавшийся на волю ритму; точно в такт музыке он лизал своим розовым языком огромный брикет мороженого.

В танцевальных залах публика была гораздо более элегантная, причем организаторы ставили перед посетителями непременное условие: туалеты должны быть одного оттенка и при этом меняться каждый день. Только очень богато разодетая дама под руку с супругом могла прийти на бал. Большинство негритянских танцоров, работая прислужгой, заимствовали у своих господ не только одежду, но подчас и их имена и даже титулы. Однажды на балу я слышал, как объявляли: «Господин председатель Сената», «Господин английский посланник!», и я видел, как с гордым видом входили негритянские пары в нарядных маскарадных костюмах. В течение шести недель публика Рио страстно танцует и поет. Среди всех песен выделяется та, что более всего пришлась всем по душе, и она становится «Песней Карнавала». Так в 1917 году «Песней Карнавала» была *Pelo Telefono*. Она неотступно преследовала нас всю зиму: ее исполнял и маленький военный оркестр перед кинотеатром «Avenida», пел городской хор, она без конца звучала на механическом пианино, ее брэнчали на фортепиано, насвистывали, пели, кто как мог, буквально в каждом доме.

Ритмы этой музыки меня заинтриговали и очаровали. В их синкопах была неуловимая задержка, едва заметная остановка, ухватить и воспроизвести ее было очень трудно. Тогда я купил множество нот матчишей и танго и старался играть их с синкопами, переходящими из одной руки в другую. Мои усилия увенчались успехом, и я смог, наконец, воспользоваться этой типично бразильской «изюминкой». Один из лучших композиторов этого жанра Назарет обычно играл на фортепиано при входе в кинотеатр на авеню Рио Бранко. Его плавно льющаяся, неуловимо-грустная игра помогла мне лучше познать бразильскую душу...

Перед отъездом из Парижа я встретил Андре Мессаже⁸¹, только что вернувшегося из Бразилии. Он мне посоветовал познакомиться с музыкой Глауко Веласкеса. Я последовал его совету и был поражен тем, что как с конструктивной стороны, так и своим лиризмом она мне напомнила музыку Лекё. По странному совпадению оба композитора умерли в возрасте 26 лет! Однажды молодой пианист Лучано Галле привел меня к старым родителям Веласкеса. Они жили на острове Пакета в старинном, немного запущенном, но очаровательном доме, окруженном густым садом, построенном еще в колониальную эпоху. Веласкесы показали мне черновики *Трио* Глауко, оказавшееся полностью закопченным. Я его переписал и демонстрировал во время моих лекций во Французском лицее. Часто по воскресеньям меня приглашал к себе на ужин директор Консерватории Рио Анрик Освальд. Непринужденную и веселую атмосферу во время ужина создавали его жена — живая и остроумная флорентинка — и их очаровательные дети. У них я познакомился с дирижером Симфонических концертов Рио Франческо Брагой — выпускником Парижской консерватории по классу Массне. Встречал я там и чету молодых музыкантов, только что поженившихся Освальда и Нинину Герра. Освальд сочинял музыку в духе французской, Нинина также была композитором и к тому же очень одаренной пианисткой. Ее отец Леао Веллозо — профессор фортепиано — приучил ее играть современную музыку. Любовь к ней он привил абсолютно всем в своем окружении: дочери, ученикам, и даже своей собаке, которая звалась Сати. Я подружился с семьей Веллозо и часто навещал их. Они открыли мне музыку Сати⁸²; в то время я знал ее еще мало и познакомился с нею ближе с помощью Нинины, прекрасно читавшей с листа любое современное произведение...

Каждой почтой я получал кипу писем от матери и от друзей. Жан Батори посвящала меня в курс музыкальной жизни Парижа. Она мне прислала сюиту для двух фортепиано Дебюсси *По белому и черному*, и ее тут же исполнили Веллозо и его дочь. Я организовывал много концертов новой французской музыки и благодаря постоянной помощи Веллозо и Нинины смог продемонстрировать *Сонату* Маньяра, *Сонату для скрипки и фортепиано* Дебюсси

⁸¹ Мессаже (Messenger) Андре (1853—1929) — франц. композитор и дирижер, первый осуществил исполнение оперы Дебюсси «*Пеллеас и Мелизанда*».

⁸² Сати (Satie) Эрик (1866—1925) — франц. композитор, впоследствии друг Мийо.

и свою собственную, только что оконченную *Вторую сонату для фортепиано и скрипки*.

Во время турне с лекциями, предпринятого мною по линии Красного креста, я посетил Государство Минас Жерэ (L'Etat Minas Gerais), богатое месторождениями алмазов и золота. По дороге в Беллу-Оризонти в поезд вошел довольно странный тип, вооруженный пистолетами; одет он был в огромный плащ, широкополая шляпа скрывала его глаза. Он зарегистрировал 40 килограммов необработанных алмазов... В Сан-Жуан-дел-Рей золотодобывающую шахту, считавшуюся самой глубокой в мире, эксплуатировали англичане. Она находилась недалеко от прелестного городка Уоро Прето, расположенного среди холмов, над которыми возвышалась красивая церковь. Глядя на этот мирный пейзаж, трудно было вообразить, что рядом ведется дьявольски тяжелая работа шахтеров... Я посетил эту шахту, спустился в лифте на глубину 1800 метров. Там старый мул, уже много лет не видевший света, непрерывно таскал вагонетки с рудой. Полуголые, лоснящиеся от пота негры крошили скалу... Эта картина произвела на меня сильное впечатление... Во всем этом я узрел величие античных барельефов...

По приезде в Рио я сразу приступил к работе над *Эвменидами*. В *Хорэфорах* я уже использовал массивные наложения аккордов. В *Эвменидах* тот же характер выразительности потребовал от меня подобного стиля письма. Закончив *Рассказ Пифии* [из *Эвменид*] для декламирующего голоса и ударных, я рассказал о моей работе Ансермэ. В то время он дирижировал «Русскими балетами». Он предложил мне в конце одной из репетиций исполнить этот фрагмент, чтобы я мог услышать его в живом звучании. Обычно, когда я впервые слышал свое произведение в оркестре, все в нем соответствовало моим намерениям. На этот раз результат даже превзошел мои ожидания: я услышал драму столь сильную, о которой мог только мечтать. В это же время я закончил кантату *Блудный сын* для солистов и оркестра, состоящего из двадцати одного инструменталиста (в оркестр входили малая флейта, флейта, гобой, английский рожок, кларнет, басовый кларнет, валторна, труба, тромбон, литавры, арфа, ударные; два струнных квартета я разместил по обе стороны от дирижера). Я решил убрать все несущественные партии и доверить каждому инструменту независимую самостоятельную линию, имеющую собственную тональность и свой особый характер выразительности. На этот раз политональность была представлена не в наложении аккордов, а в наложении мелодических линий. Это сложное сплетение инструментальных партий невозможно было переложить для фортепиано, и тог-

да я сделал клавир для двух фортепиано. По нему мы с Нининой и исполнили мою кантату. Написав это произведение, я наконец нашел то звучание, о котором мечтал с детства. Это специфическое качество инструментального ансамбля меня так соблазнило, что я стал сочинять серию *Маленьких симфоний* для семи или десяти инструментов. Мне не терпелось услышать мои эксперименты с тонально независимыми линиями. Первой *Маленькой симфонией* продирижировал в одном из своих концертов Брага. Публику, казалось, не удивило само звучание моей музыки, но не зная или забыв, что в эпоху Монтеверди слово «симфония» означало иногда одну страницу музыки, она (публика) ожидала услышать крупное произведение для большого оркестра и конечно была шокирована краткостью моей оркестровой пьесы.

В течение зимнего сезона в Рио побывали многие гастролеры. Приезжали Режи́на Баде и Андре Брюле, в опере пел Карузо. Огромным успехом пользовались клавирабенды Артура Рубинштейна. Однажды во время одного из концертов, когда Артур исполнял только первые такты произведения, к нему с благодарственной речью обратился один негр-энтузиаст и бросил на сцену огромный букет цветов... К счастью, букет не долетел и упал в оркестровую яму, в то время как пианист продолжал невозмутимо играть... Рубинштейн часто приходил в посольство. Какие это были замечательные визиты! Он великолепно рассказывал, точнее мимически изображал анекдоты, и только закончив очередной, сразу же начинал играть весь свой репертуар, в том числе и транскрипции различных оркестровых произведений. С замечательным мастерством исполнял он такие сложнейшие партитуры как *Послепуденный отдых Фавна* или *Весна священная*, умудряясь схватить и передать в них самое существенное. Рубинштейн был первым пианистом, познакомившим Европу и США с музыкой Вила-Лобоса — знаменитого в настоящее время, тогда мало кому известного композитора. В ту пору, чтобы заработать себе на жизнь, он вынужден был играть на виолончели в кинотеатре.

В ту зиму ряд представлений в Рио дали и «Русские балеты» Дягилева. Один раз они выступили в Посольстве Франции. Мы сгорали от нетерпения узнать подробности о только что прошедшей в Париже премьере *Парада* Сати. Ансерме нам описал костюмы и декорации Пикассо, рассказал и о дополнительных «инструментах», которые Сати ввел в партитуру балета: пишущую машинку, лотерейное колесо, сирену. Танцоры Шабельска, Идзиковский, Вотзиковский в тренировочных костюмах с удовольствием показывали нам особенности хореографии Мяси́на, которая шокировала парижскую публику, но привела в восторг посла

Франции и его друзей, рассеявшихся на горах шерстяных вещей в огромном зале Французского посольства, превращенном во время войны в склад.

К нам в гости приходил также и Нижинский со своей женой. Как же он был красив! Особенно в движении, когда, сидя, разговаривал с собеседником, стоявшим за его спиной: он поворачивал голову — одну только голову — таким быстрым и точным движением, что создавалось впечатление, что ни один мускул при этом не дрогнул. Клодель был потрясен, увидев его на сцене, и у него в голове тут же созрел план нового балета. Чтобы лучше пояснить танцору свой замысел, он повел его в лес. Проект понравился Нижинскому, но, к сожалению, здоровье его вскоре пошатнулось, и это помешало ему участвовать в постановке балета. Тогда мы не знали, что он был серьезно болен, страдая манией преследования; вскоре после нашей встречи разум его совсем помутился. Мы же с Клоделем продолжали работать над задуманным балетом. Вот сюжет балета *Человек и его желание*, как его описал сам Клодель в программе первого исполнения. *«Эта маленькая пластическая драма отражает атмосферу бразильских лесов. Как таинственна там ночь, когда она наполняется движением, шумами и свечением! И вот такую ночь должна отобразить наша Поэма. Мы не пытались воспроизвести с фотографической точностью необъяснимое очарование тропического леса. Мы его (этот лес) попросту бросили, как ковер — сиреневый, голубой, зеленый — на четыре уровня нашей сцены вокруг черного центра. Эта сцена расположена вертикально, перпендикулярно взгляду, как картины, висящие на стене, либо как книга, которую читают, держа ее вертикально в руках. Если хотите, это можно представить себе и как страницу музыки, где каждое действие записано на различных линейках нотного стана. Наверху дефилируют черные с золотом Часы. Над ними Луна, ведомая по небу облаком, словно дама в сопровождении служанки. Внизу, в водах обширного болота — отражение луны со «служанкой», движущихся своим чередом, как и небесная пара. Собственно же драма разыгрывается на серединной площадке между небом и водой. Главный персонаж — Мужчина, вернувший себе первозданную силу, Ночь и Сон у которого похитили его Имя и его Лицо. Его ведут две женщины, абсолютно похожие друг на друга, лица которых скрывает вуаль. Они его «закручивают» и заставляют и дальше крутиться на месте вокруг своей оси, как ребенка, играющего в прятки. Один персонаж — Образ, второй — Желание, один также — Память, другой — Иллюзия. Оба, поиграв с ним, исчезают.*

А он так и остается стоять с вытянутыми руками... и спит в свете тропической луны, как пловец в глубоких водах. И тогда ин-

струменты, изображающие животных, шумы девственного леса, отделяются от оркестра и идут смотреть на Мужчину, и каждый инструмент — Колокольчики, Флейта Пана, Струнные и Литагры — что-то свое играет над его ухом... Мужчина же во сне начинает мало-помалу оживать, двигаться и танцевать. И что же он танцует? — вечный Танец Ностальгии, Желания и Одиночества — одиночества пленников, покинутых влюбленных, всю ночь шагающих из угла в угол в лихорадке бессонницы; одиночества животных в клетках, в отчаянии бросающихся на решетку... Навязчивая идея становится все сильнее, она его возбуждает, и тогда возвращается одна из женщин и, как зачарованная, начинает вращаться вокруг Мужчины. Что это, Смерть? Или Жизнь? Спящий хватает ее за конец вуали, и она, продолжая вращение, обволакивает его тканью как кокон, обнажаясь при этом сама. И тогда, соединившись с Мужчиной последним куском ткани, она кладет на его лицо руку, и они удаляются со сцены. Луна и облако остаются одни и видят только свое отражение в воде.

Черные Часы заканчивают свое движение, Белые часы его начинают».

Во время уик-энда в Петрополисе Аудрей Парр и Кассик (так она прозвала Клоделя) приготовили декорации балета. Клодель определил цвета огромного ковра, который должен был покрыть все четыре уровня площадок, объединив их и спрятав перегородки. Он описал также костюмы персонажей (Аудрей их вырезала из картона и разрисовала), величину ступенек, где должны были расположиться музыканты. Последняя идея привела меня в восторг. Я представил уже множество независимых инструментальных групп: на третьем этаже, с одной стороны — вокальный квартет, с другой — гобой, труба, арфа и контрабас; на втором этаже и с одной стороны, и с другой — ударные инструменты. На первом этаже, с одной стороны — малая флейта, флейта, кларнет, бас-кларнет, с другой — струнный квартет. Мне хотелось сохранить полную независимость групп в плане как мелодическом, так тональном и ритмическом. Эти намерения я осуществил, написав одни инструментальные партии на $\frac{4}{4}$, другие на $\frac{3}{4}$, третьи на $\frac{6}{8}$ и т. д. Но, чтобы облегчить исполнение, я произвольно разметил четырехчетвертные такты и расставил акценты, чтобы сохранить общий темпо-ритм. Ударные должны были воспроизвести шум леса. Отдельные фрагменты — не больше, чем в тридцать тактов (в частности, момент, где лес искушает спящего человека) я написал для одних ударных инструментов. Партитура оказалась настолько сложной, что переложить ее для фортепиано было невозможно. Это нисколько не испугало Нинину, и она сама сделала четырех-

ручный клавиш, и по нему вполне можно было следить за нитью музыкального развития, несмотря на всю его сложность. Она же сделала четырехручное переложение моего *Четвертого струнного квартета*, сочиненного в Бразилии, а позднее в Париже — и *Пятого*...

После вторжения немецких войск в Бельгию 2 августа 1914 года, Бразилия оказалась единственной нейтральной страной, выразившей свой протест Германии. Клодель вынужден был предпринять две поездки, чтобы выяснить, насколько оказались затронутыми при этом интересы Франции в коммерческих делах. Я его сопровождал. До Сантоса мы ехали на французском военном корабле под названием «Марсельеза», находившемся в тот момент с официальным визитом в Рио. Оттуда на поезде отправились до Сан-Паулу. Наш путь пролегал по новой дороге, пересекающей кофейные плантации, с видами на пейзажи дивной красоты. Далее мы проехали через Панаму и Санта-Катарину, где проживало много немцев, сохранивших свои нравы и обычаи. Эти государства в тот момент были очень взбудоражены, так как каждое из них предъявляло права на владение лесами пиний, кстати, абсолютно пустынными. Конфликт настолько осложнил обстановку, что потребовалось вмешательство федеральных войск, чем и объяснялось большое скопление солдат в лесах, через которые мы проезжали.

Мы ехали в специальном поезде, и к нам присоединились также капитан «Марсельезы» и двести моряков, которым нужно было вернуться в Рио-Гранде де Суль за буксирными судами, зафрахтованными французским правительством. Ночью произошел инцидент, достойный «Театра Шатлэ»: в поезд ворвались вооруженные пистолетами бандиты и, угрожая машинистам, остановили его, в то время как их собратья не давали служащим связаться по телефону с полицией. Разбудили Клоделя. В сопровождении капитана, одетого в безукоризненный костюм, Клодель в пижаме предстал перед предводителем бандитов Клозмадеуком и спокойно выяснил в чем дело. Оказалось, что бандитам попросту надо было переправить одного из своих товарищей на следующую станцию. Клодель, чтобы не провоцировать скандал, дал согласие, после чего поезд тронулся, хотя машинисты по-прежнему оставались под дулами пистолетов. Остаток ночи прошел благополучно. Когда мы на следующее утро прибыли в небольшой городок, представитель военной власти полковник Вирджильян де ла Порсио-кюль принес Клоделю свои извинения за случившееся, скромно умолчав при этом, что он покровительствовал бегству предводителя бандитов, активно разыскиваемого федеральными властями.

Чтобы окончательно загладить инцидент, он пригласил нас в буфет вокзала выпить бокал вина. Там как раз находились делегации поляков и сирийцев, которым захотелось продемонстрировать свое почтение представителям Франции ... Зазвучала военная музыка! Бразильский гимн! Гимн Рио-Гранде! Марсельеза! Бесчисленные посетители, не привыкшие к подобным зрелищам, наполнили зал. От такого невероятного скопления народа пол провалился, буфеты попадали в разные стороны, и вся посуда оказалась на полу. После этого дня наше путешествие проходило без подобных трагикомических эпизодов. В Порту-Алегри — это был последний город на нашем пути — мы обратили внимание на то, что после объявления Бразилией войны Германии все немецкие магазины были разгромлены и расхищены.

Через нескольких недель, проведенных в Рио, Клодель должен был поехать на границу с Боливией для оформления ряда документов. Я его сопровождал и на этот раз. Из Сан-Паулу поезд выезжал только три раза в неделю и пересекал лес за пять дней. Мы уселись впереди локомотива на маленькой скамейке — это нас прекрасно спасало от жары — и отправились в путь. Вокруг нас прыгали обезьяны, кружились сотни насекомых, бесчисленное множество перламутрово-голубых бабочек. Эти бабочки-могrophos летали так медленно, что можно было рассмотреть нижнюю часть их бархатисто-черных крыльев. Во всем этом районе следы работы человеческих рук видны были только вдоль железной дороги. Мы пересекли большую реку с низкими берегами под названием Тиете и окаймленную лесами реку Парану шириной в два километра. У нас создалось впечатление, что здесь со времен Сотворения ничего не изменилось. Индейцы жили в лесах и показывались редко. Если их и можно было увидеть, то только на остановках поезда, где они появлялись, одетые, как португальские крестьяне, в полотняные штаны и рубашки, но как все их предки, они продолжали стрелять из лука. Когда мы доехали до цели нашего путешествия, нас пригласили на образцовую ферму, куда добраться можно было только на лошади. Во время этой прекрасной прогулки был только один волнующий момент, когда мы столкнулись со стадом диких буйволов, которые неслись через равнину к непонятной цели. Рога этих буйволов используют для изготовления красивых палок.

К концу зимы, в августе 1918 года в Бразилии появился испанский грипп. Эпидемия достигла невероятных размеров. За день умирали до 4600 человек. Все больницы были переполнены. Еще не остывших мертвецов снимали с постели, чтобы положить умирающих. Не хватало гробов. Нескончаемой вереницей тянулись

тележки, нагруженные трупами; на кладбище их сваливали в общую яму. Умерла мать Нинины. Сама она тоже тяжело заболела. Я увидел ее только накануне нашего отъезда, она была очень бледна и слаба, и видно было, что ей едва удалось избежать смерти.

11 ноября!⁸³ Толпа вырвалась на улицы, чтобы отпраздновать наконец обретенный мир. Клоделю предложили быть представителем Франции по экономическим вопросам в Вашингтоне. Он взял меня с собой. Оттуда мы должны были отправиться во Францию. Я был счастлив вернуться в Париж, увидеть своих родителей и друзей. Но моя радость смешивалась с ностальгией: я глубоко любил Бразилию.

12

ЧЕРЕЗ ОКЕАН

Не так легко было найти судно, чтобы добраться до Нью-Йорка. Регулярные рейсы осуществляли только английские корабли, перевозившие войска. Клодель решил воспользоваться немецким судном, захваченным бразильцами и зафрахтованным ими для французского правительства. Ему предложили судно по имени *Леопольдина*, курсировавшее на линии Гамбург — Америка. Как и большинству немецких судов, при захвате которых экипажи устраивали саботаж, ему требовался серьезный ремонт.

Пассажиров на борту было немного: несколько чиновников и несколько моряков, возвращавшихся во Францию. Нас разместили очень комфортабельно. Весь экипаж и офицеры были бразильцами.

Машина, как оказалось, работала плохо, и мы для починки вынуждены были сделать короткую остановку в Байе. Это город трехсот шестидесяти пяти церквей! Одна среди них, расположенная за городом на высоком холме, была знаменитым местом паломничества и потому по воскресеньям привлекала толпы народа. По длинной дороге шли нищие, слепые, паралитики. Они представляли напоказ свои изуродованные, покрытые струпьями тела. Чтобы привлечь к себе внимание и вызвать жалость, они оглашали окрестности стонами и воплями. Церковь быстро наполнялась народом, и те, кого она уже не могла вместить, молились перед

⁸³ 11 ноября — день победы Франции над Германией — до сих пор отмечается во Франции как национальный праздник.

входом. Все негритянки Байи носили кринолины, перевязанные поясом, подвешивая на него приносящие счастье амулеты в виде руки, ветки винограда или кусочка дерева, обрамленного металлом. Будучи христианскими мистиками, большинство негров практиковали ритуалы вауду. Так как этот культ был запрещен, церемонии устраивали ночью за городом. Меня туда повел канцлер консульства. Присутствующие расположились на земле вокруг «ведущего игру», или попросту колдуна. Он выбирал девушку и вводил ее в состояние транса. В конце концов она в изнеможении с дикими воплями падала на землю. На губах у нее появлялась пена, в ней колдун смачивал пальцы и переносил ее на губы адептов. Последние в свою очередь впадали в состояние транса. Когда церемония достигла кульминации, мы сочли за лучшее вскочить на лошадей и вернуться в «город трехсот шестидесяти пяти церквей».

Новая поломка машины заставила нас остановиться в Пернамбуку. Море там было прозрачное, как изумруд. Со всех сторон его бороздили «jamgadas», или маленькие рыболовные лодки, точнее попросту плотики, на которых негры закрепляли стульчики... Отъезжая от порта, мы слышали приглушенные расстоянием матовые звоны бесчисленных колоколов церквей и монастырей.

В двухстах милях от Пернамбуку наше судно встало окончательно. Никто не представлял, что повреждения окажутся столь значительными. Что было делать? Погода стояла прекрасная, море абсолютно спокойное. Нам ничего не оставалось, как терпеливо ждать, находясь посередине океана. Судно превратилось в отель-люкс. Клодель переводил псалмы (через несколько недель в Нью-Йорке я переложил их на музыку), я же сочинял *Эвмениды*; офицеры весь день проводили на палубе, матросы ловили рыбу. Однажды вопреки всяким ожиданиям наш пакетбот начал двигаться. Мистика! Мы попали, как оказалось, в струю Гольфстрима! Попытались запустить машину, но она сделала лишь один оборот. Течение несло нас по две мили в час, и через несколько дней на горизонте показался Барбадос. Теперь нашей целью было добраться до французских Антильских островов, где можно было бы починить судно. Поэтому в Бриджтауне мы задержались ненадолго — ровно настолько, чтобы посетить рынок (где нас поразили негры, хорошо изъяснявшиеся по-английски), чтобы погулять по окрестностям города и полакомиться сладчайшими фруктами. Увы, они вызвали у нас такое жжение в желудках, что мы вынуждены были срочно вернуться на судно. Если в Барбадосе повсюду чувствовалось английское влияние, о чем свидетельствовали английского типа «коттеджи» с теннисными кортами

на лужайках, то в Фор-де-Франс ощущалось явное французское влияние. Французская атмосфера царила и на Grande Place, где перед зданием префектуры, расположенном среди многочисленных пальм, возвышалась статуя императрицы Жозефины, окруженная привычными зелеными скамейками. Наше судно, как оказалось, требовало серьезного ремонта, и после получения инструкций из Парижа, Клодель решил его сменить на другое, под названием *Перу*, отправляющееся в Сен-Назер. *Перу* надлежало сделать крюк, чтобы доставить нас до Пуэрто-Рико, откуда нетрудно добраться до Нью-Йорка. В ожидании дня отъезда мы получили разрешение правительства Антильских островов посетить остров. Антильские леса — значительно менее густые, чем бразильские, но поразили они нас не этим, а своей тишиной. Казалось, что там не было ни одной птицы. Нам объяснили, что тригносефалес⁸⁴ уничтожил всех птиц, и чтобы они появились вновь потребуется несколько лет... Из-за плохой погоды нам пришлось отказаться от экскурсии по городу Пеле. Ночь мы провели в Сен-Пьере. Непрекращающийся шум дождя перемежался только с шумом «лесных коз» — рода тропических насекомых. На следующий день из-за сильного ливня и урагана, с треском вырывающего ветки самых высоких пальм, мы не смогли выйти из отеля. На Антильских островах стихийные бедствия достигают гигантских масштабов; на их следы во время путешествия мы натыкались постоянно: «Здесь, — говорили нам, — *циклон разрушил колокольню церкви*» или «там морской прилив унес с собой *деревню*». Сен-Пьер же дважды становился жертвой извержения вулкана...

Как только *Перу* пришвартовался к берегу, мы тотчас же заняли свои места. Это было в Рождество. Первое послевоенное Рождество! В честь праздника победы офицеры организовали бал и пригласили все общество в Фор-де-Франс. Явилась целая толпа мартиниканцев: чиновники, креольские семьи, богатые негры-плантаторы в длинных рединготах в сопровождении девушек, одетых в платья ярких цветов. Все они смешались в танце, с радостью обретая жесты мирного времени и атмосферу счастья. На балу *doudou*, куда меня через несколько дней пригласил один молодой офицер, царила та же радостная атмосфера: оркестр, танцы, красочные туалеты, женщины в золотых колье... Сколько очарования! Сколько грации!

⁸⁴ Тригносефалес — змея, известная также под названием «водяной мокасин».

Перу должен был отвезти молодых солдат в Гваделупу для демобилизации. Расположившись на корме, они всю ночь пели замечательные песни (некоторые из них я позднее использовал в вокальном квартете под названием *Le Brick*, написанном на тексты Рене Шалюпта). Во время пребывания в Пуэрто-Рико я обратил внимание на странное сочетание в городе американского влияния и следов испанской колонизации: так, современный порт был оборудован душевыми кабинами для носильщиков; город же окружен старой крепостной стеной с испанскими башнями. В клубе напротив отеля, строго предназначенном для испанцев, из окна моей комнаты я наблюдал типичную «испанскую картинку»: женщины с матовой кожей и живыми черными глазами танцевали со стройными молодыми людьми танго, на центральной же площади звучали исполняемые американским оркестром марши и фокстроты. Во время этой остановки в Пуэрто-Рико я услышал танцы одного кубинского композитора по фамилии Ромео, в которых он, казалось, жонглировал моторной музыкой Баха и фольклорными синкопированными ритмами, поддерживаемыми жесткими звуками так называемой «guitcharo» (гитчары). Один такой инструмент я приобрел на рынке и позднее использовал в некоторых моих партитурах. «Guitcharo» — это ударный инструмент и делался он из продолговатой тыквы, на которой нарезались близко друг к другу желобки. Способ игры на нем заключается в том, что по желобкам сильно ударяют кусочком металла, прикрепленного к рукоятке.

Через два дня, покинув Пуэрто-Рико и его изнуряющую жару, в открытом море мы попали в настоящую снежную бурю. До Нью-Йорка с его небоскребами мы добрались в начале января. Наше путешествие по океану длилось 55 дней...

Как и все города, после войны Нью-Йорк испытывал жилищный кризис. Клодель оккупировал диван в отеле Лафайетт, я же спал на доске, положенной поверх ванной. Это были последние дни перед началом действия «сухого закона», и город был крайне возбужден. Повсюду составляли анкеты. Даже в мюзик-холле зрителей просили высказать свое мнение, записав его на клочке бумаги, отпустив его при выходе в урну. Это действительно было настоящей национальной проблемой.

Зима 1916 года — первая за время войны — стала для меня подлинным испытанием... Только благодаря предусмотрительности моей матери, выславшей мне теплую одежду и шубу, я мог как-то переносить холода и даже совершать прогулки по Нью-Йорку на имперiale автобуса.

На одном из вечеров у m-г Коппе я встретил музыкантов Квартета Флонзалей, с которым познакомился в Швейцарии через

Селину Лагуард. От них я узнал, что они в своих турне многократно играли мой струнный *Квартет*. Вероятно, они были первыми артистами, представившими мою музыку в США. В этом же концерте они исполнили *Квартет* американского композитора (швейцарца по происхождению) Леффлера. Через несколько дней я был в гостях у Марион Бауэр, познакомившей меня еще с одним композитором и музыковедом — очень симпатичным человеком — Марселем Гриффисом, сочинявшим музыку в духе Дебюсси и Равеля. Ему я показал свои сочинения. Он высказал мысль, что *Поэмы любви Тагора*, написанные мною на английский перевод, могут заинтересовать издательский дом Шиндлера. И действительно, связавшись с помощью Гриффиса с директором издательства, я получил согласие на публикацию моего сочинения.

Клодель был счастлив встретить в Нью-Йорке Копо, эмигрировавшего в Америку во время войны вместе со своим театром. Театром же «Vieux-Colombier» («Старая голубятня») в эти годы осталась руководить Жан Батори. Она ставила спектакли с музыкой и последним был спектакль *Сказание об играх мира* на текст Поля Мерая [с музыкой Онеггера]. Новизна постановки спровоцировала настоящий скандал. Публика была удивлена и масками Ги-Пьера Фоконнэ, и, как я предполагаю, музыкой Артюра Онеггера. Я никогда не понимал самодовольства публики, всегда уверенной в собственной правоте, а юношеский пыл, смелость, дерзость принимающей за экстравагантность.

Можно было не сомневаться, что, вернувшись в Париж, я, в свою очередь, испытаю недоброжелательство публики.

13

ПАРИЖ

По случаю победы Париж я застал в радостном оживлении. Но, вернувшись в свою квартиру, я почувствовал себя иностранцем: мои глаза слишком привыкли к свету бразильского неба, уши еще вибрировали от шума бразильских лесов и от ритмов бразильских танго. Я вынул из чемодана всякие безделушки, народные поделки, купленные в Америке (ореховую скорлупу, выделанную и разукрашенную индейцами, свистки в форме птиц, бабочки *morpho*, изделия из серебра колониальных португальцев), и все эти вещи разместил на каминной полке.

К счастью, разворачивающаяся вокруг художественная жизнь поглотила меня целиком и полностью, вырвав из объятий воспоминаний. Кошмары войны постепенно забывались, уступая место новой жизни. Новая эра принесла большие изменения как в литературе, что связано было с именами Аполлинера⁸⁵, Сандрара⁸⁶, Макса Жакоба⁸⁷, так и в живописи. Одна за другой следовали выставки, на коих важное место заняли кубисты: картины Марселя Дюшампа, Брака, Леже соседствовали с полотнами Дерена и Матисса. Не менее активной была деятельность музыкантов. В противовес импрессионистам и постимпрессионистам композиторы стремились к искусству более грубому, жесткому и вместе с тем ясному и сохраняющему при этом человечность. К композиторам, с которыми я познакомился перед войной, присоединились Пуленк и Дюрей. У Рене Шалюпта я встретил Пуленка; он не был еще демобилизован. Тогда мы слышали в его исполнении *Вечные движения* для фортепиано и только что оконченный вокальный цикл *Бестиарий*. И в тот день я вспомнил фразу д'Энди: «*Французская музыка станет такой, какой будущий музыкальный гений захочет, чтобы она была*». После всех туманов импрессионистов искусство Пуленка простое, ясно воскрешающее традиции Скарлатти и Моцарта — не оно ли станет будущим этапом нашей музыки? Во всяком случае, тогда я почувствовал, что Пуленк займет значительное место в нашей истории, и на это позволяла надеяться уже написанная им музыка. Тогда, у Шалюпта, Пуленк мне напомнил, что однажды он встретил меня за городом у общих друзей (это было в 1915 году: ему было 16 лет, а я тогда был еще студентом консерватории), и что мы играли в теннис. Спустя некоторое время после этой встречи юный Пуленк написал мне письмо, чтобы попросить у меня то ли какой-то совет, то ли автограф — не помню точно, — и что я ему ответил с этакой любезностью умудренного старца, пишущего молодому. Мы часто потом смеялись над нашим первым контактом. Благодаря неповторимой свежести музыка Пуленка для меня в тот период была самой привлекательной, хотя ей явно не хватало техники. Будучи мобилизован вместе со своим классом, Пуленк не успел над ней достаточно поработать. Поэтому, не довольствуясь быстрым успехом, он мудро решил, что необходимо изучить ремесло, и отдал

⁸⁵ Аполлинер Гийом (1880—1918) — франц. поэт.

⁸⁶ Сандрар Блэз — французский поэт, написал для Д. Мийо сценарий балета *Сотворение мира*.

⁸⁷ Жакоб Макс (1876—1944) — франц. писатель, близкий сюрреализму. Друг Мийо. Погиб в фашистском концлагере.

себя в руки Шарля Кёклена⁸⁸. Этот замечательный педагог, учебники по гармонии и контрапункту которого останутся классическими в педагогике, был единственным, кто продолжил традиции Жедальжа. И я всегда считал прискорбной несправедливостью то, что после смерти Жедальжа Шарлю Кёклену не предложили стать профессором Консерватории.

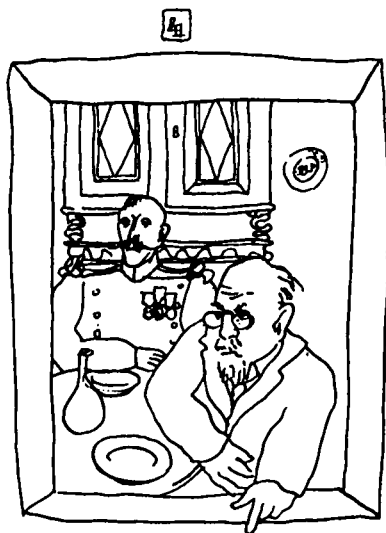
В эту зиму в Париже было много концертов. Ряд произведений в зале Сельского хозяйства показал молодой дирижер Владимир Гольшман. Дельгранж забросил свою виолончель, чтобы стать апостолом новой музыки. Он организовывал концерты в маленьком зале «Huughens» на Монпарнасе: этот некомфортабельный душный зал со скамейками без спинок собирал «весь элегантный Париж»; там можно было встретить и поклонников нового искусства, и его представителей — музыкантов, композиторов, художников и поэтов. Во всех начинаниях с редким бескорыстием нам оказывали содействие верные друзья: Жан Батори, Рикардо Виньес, женский квартет «Capelle», пианисты Жюльетта Меерович, Марсель Мейер и актер Пьер Бертен. Еще один важный интеллектуальный центр находился у Андриенны Монье и Сильвии Бич, где увлекались более всего Шекспиром и современными писателями. А. Монье и С. Бич владели книжными лавками на улице Одеон. Там можно было встретить Джойса и других современных писателей — французских и иностранных. Там свои новые стихи читали Фарг и Валери, там состоялась премьера *Сократа* Сати под фортепианное сопровождение самого автора, там же Жан Батори впервые исполнила мою *Алиссу*.

На одном из вечеров у графа Бомона, данном в честь королевы Румынии, я вновь встретил Сати, выступавшего в роли аккомпаниатора. Оказывается, навещая своих друзей, живших напротив меня, он много раз слышал (это было летом 1916 года), как я занимался на фортепиано. Через открытые окна отчетливо доносились звуки бесконечно повторяемого одного и того же отрывка. И ему было очень интересно узнать, кто же это играет. Зимой [1918] года вышла получившая широкую огласку книга Жана Кокто *Петух и Арлекин*. В этом маленьком эстетическом трактате он атаковал так называемую «серьезную музыку» — ту, что слушают, закрыв глаза; нападал на «русскую педаль», иначе говоря, влияние Мусоргского и Римского-Корсакова, а также на импрессионизм Дебюсси. Он приветствовал варваризмы *Весны священной*

⁸⁸ Кёклен (Koechlin) Шарль (1867—1950) — франц. композитор, теоретик, педагог, музыкальный критик.

1915

RUEGAILLARD



5



A cette époque, Satie déjeunait souvent au 4 de la rue Gaillard chez des amis. Il ne connaissait pas Milhaud qui habitait au 5, mais il était intrigué, lorsqu'au printemps avec les fenêtres ouvertes, il entendait de l'autre côté de la rue la musique de Milhaud.

1915 г. Ул. Гайара, дом №5. Рисунок Г. Аусбурга.

Стравинского, строгость стиля *Сократа* Сати, хлесткое искусство Орика. Он пламенно выступал за чисто французское искусство. Всегда склонная к обобщениям критика тут же провозгласила его теоретиком, пророком и вдохновителем послевоенной музыки.

После одного из концертов, состоявшегося в начале 1920 года в зале «Huughens», во время которого Бертен исполнил *Воображаемые картины* Дюрея на текст Сен-Леже Леже, квартет «Capelle» сыграл мой *Четвертый квартет*, критик Анри Колле опубликовал в газете «Comedia» статью, названную «*Пять русских и Шесть французов*». Совершенно произвольно он выбрал шесть имен: Орика, Дюрея, Онеггера, Пуленка, Тайфер и мое просто потому, что мы были хорошо знакомы, и наша музыка звучала в одних и тех же программах. При этом критик совершенно не учел того, что работали мы в разных направлениях: Орику и Пуленку были близки идеи Кокто, Онеггер тяготел к немецкому романтизму, я — к средиземноморской песенности. Я абсолютно не признаю общих теорий, считаю, что они ограничивают воображение художника, который для каждого произведения должен находить новые средства выразительности и часто даже противоположные использованным ранее. Однако было совершенно бесполезно протестовать! Статья Колле имела такой резонанс в мире, что «Группа Шести» была создана, и я стал ее участником независимо от того, нравились мне это или нет.

Раз уж так получилось, мы решили давать «Концерты Шести». Первый из них мы посвятили нашим сочинениям, второй — музыке иностранных композиторов. В него мы включили произведения лорда Бернера, Казеллы, Лурье, бывшего в то время комиссаром в Министерстве культуры в советской России, а также Шёнберга и Бартока; познакомиться с их последними произведениями нам помешала война. Сати был нашим идеалом и пользовался среди нас самой большой популярностью. Он любил молодежь и однажды сказал мне: «*Я хотел бы знать, какую музыку будут писать нынешние четырехлетние дети*». Чистота его искусства, неприятие компромиссов, презрение к деньгам и полное безразличие к критике — все это было прекрасным примером для нас.

Благодаря созданию «Группы Шести» наши дружеские связи усилились. В течение двух лет мы регулярно по субботам собирались у меня. Поль Моран⁸⁹ делал коктейли, после чего мы отправлялись в небольшой ресторанчик в верхней части улицы Бланш. Зал ресторана под названием *Petit Bessonneau* был так мал, что по

⁸⁹ Моран Поль — франц. писатель, друг Д. Мийо (Прим. М. Мийо).

au temps des 6



Эпоха «Шести». Рисунок Г. Аусбурга.

субботам заполнялся до отказа. Но все чувствовали там себя свободно и непринужденно. Среди нас были не только композиторы, но и исполнители: Марсель Мейер, Жюльетта Меерович, Андре Ворабур, русский певец Кубицкий; художники: Мари Лорансен, Ирэн Лагю, Валентина Гросс — невеста Жана Гюго, Ги-Пьер Фоконне; писатель Люсьен Доде, молодой поэт Радиге — его к нам привел Жан Кокто. После ужина мы шли на ярмарку на Монмартре; нас привлекали карусель, тир, лотереи, зверинцы, таинственные лавочки, звуки механических органчиков, работавших на перфорированных валиках, неумолимо, казалось, перемалывающих всю продукцию мюзик-холла. Иногда посещали цирк Медрано, чтобы повидать полные фантазии и поэзии в духе «*commedia dell'arte*» скетчи братьев Фрателлини. Вечер заканчивался у меня. Поэты читали свои стихи, мы играли наши последние произведения. Некоторые из них, такие, как *Прощание с Нью-Йорком* Орика, *Кокарды* Пуленка и мой *Бык на крыше* исполнялись постоянно. *Кокарды* мы просили Пуленка играть каждую субботу, что он и делал с большим удовольствием. Наши встречи, проходившие в атмосфере беззаботности и веселья, рождали многие плодотворные проекты и определили также характер некоторых сочинений в духе эстетики мюзик-холла.

Первой зарубежной страной, где исполнялись наши произведения, стала Бельгия. Организованы концерты были благодаря покровительству m-me Вандервельде — жены министра культуры. Сати, только недавно вступивший в Коммунистическую партию Франции, покинув партию социалистов, просил нас передать, что ей «*низко кланяется Эрик Сати из советского Аркея*». Наша программа начиналась вступительным словом Кокто, затем мы с Ориком исполнили в четыре руки *Быка на крыше* и мою *Вторую сонату для скрипки и фортепиано* (в ту эпоху я еще играл на скрипке) и *Игры на воздухе* для двух фортепиано Жермены Тайефер. Во время концерта я обратил внимание на молодого человека, все время следившего за музыкой по партитурам. После концерта он представился нам. Это был Поль Коллар — пианист, оказавшийся абсолютно в курсе всех наших дел⁹⁰.

Дельгранж решил расширить свою антрепризу и сам стал дирижировать современными произведениями. Он показал *Петрушку* Стравинского, *Парад* Сати и мои *Хозфоры*. У него были доволь-

⁹⁰ Коллар (Collaer) Поль (1891—1989) — бельг. музыковед, дирижер, пианист. Автор многих книг по современной музыке, в том числе книги о Стравинском (I. Stravinsky, Brux., 1930) и о Д. Мийо (Darius Milhaud, Antwerpen, 1947).

1919

L'Adieu au Conservatoire



audition "du boeuf
sur le toit"
avec Auric

1919 г. Исполнение Быка на крыше вместе с Ориком.
Рисунок Г. Аусбурга.

но ограниченные возможности для исполнения моей партитуры, но всегда готовая прийти на помощь Жан Батори, нашла певцов и начала с ними репетиции. Сама она исполнила роль *Récitante*. Сцена *Заклинание*, написанная для декламирующей солистки и декламирующего хора в сопровождении оркестра ударных, требовала дополнительно к обычному составу ударников еще семнадцать инструменталистов. Это выходило за все рамки бюджета Дельгранжа, и он попросил Кокто, Орика, Люсьена Доде, Пуленка и Онеггера исполнить партии ударных. Концерт состоялся 19 июня 1919 года. Сцена *Заклинание* произвела сильное впечатление и была повторена на «бис»...

Чтобы присутствовать на празднике Победы, я отложил свой отъезд в Экс. В ночь накануне 14 июля улицы Парижа были незабываемы. Под звуки маленьких народных оркестров танцевали на каждом перекрестке. 14 июля на рассвете мы вместе с Онеггером, Ворабур, Дюреем и Фоконне направились к площади Этуаль. Там, чтобы лучше видеть, мы взгромоздились на скамейку. Повсюду — толпы народа: как грозди люди висели на деревьях, сидели на крышах, сгруппировались на балконах. А толпа все прибывала и прибывала непрерывно и отовсюду. В восемь часов началась демонстрация. Столь дорогой ценой завоеванная победа становилась наконец осязаемой, видимой для глаза и наполнявшей наши сердца безграничной надеждой. Все знаменитые полководцы, руководители союзных войск, лица которых мы знали только по газетам и журналам к кинофильмам, «живые» проходили перед нами: маршал Фош, маршал Жофр, маршал Дуглас Эг, генерал Першинь — каждый шел во главе своей армии: французских полков со знаменами, покрытыми славой, английских, сгруппировавшихся в форме выпела, американских, бельгийских, сербских...

Во время каникул у нас в «Энкло» несколько дней гостили мои друзья Оппено. К нашей большой радости у них стало обычаем посвящать нам немного времени перед новым назначением в какую-нибудь отдаленную страну, куда их звала дипломатическая служба. В это же время приехали Кокто и Дюрей, остановившиеся в отеле *Thermes Экса*. С большим юмором Жан нам описывал особенности этого очаровательного отеля. Его директор был антикваром и свои находки расставлял в комнатах собственных клиентов. Когда же находился покупатель, он без всяких церемоний забирал из комнаты экспонат антиквариата, и тогда несчастные клиенты обнаруживали все свои вещи посреди комнаты в куче на полу. Так, например, был продан комод Луи XIV. Но что в отеле было совершенно замечательно, так это постановки комических опер прямо в саду на открытом воздухе: в невероятном грохоте

Cortéau à Aix
1919



on repète
l'hymne au
soleil dans
le jardin de
l'Enelos

Кокто в Эксе. 1919 г. Репетиция Гимна солнцу
в саду «Энкло». Рисунок Г. Аусбурга.

небольшого оркестра с расстроенным фортепиано не хватало только пистолета Вертера... Я наслаждался тем, что писал музыку на стихи Жана *Гимн солнцу* (произведение не удалось и позднее я его уничтожил). Но тогда нам всем хотелось его услышать. Собрать же для этого музыкантов в Эксе было делом не простым. В городском духовом оркестре мне удалось одолжить большой барабан и еще несколько ударных инструментов. Мы расположились на террасе под платанами. Жан читал текст, мои друзья, в том числе и Элен Оппено и Луи Дюрей, играли на ударных; маркиза Гримальди Регюс, неожиданно приехавшая в Экс, была тут же приглашена для партии треугольника. Это была замечательная какофония и подобный эксперимент не мог улучшить мою репутацию композитора в среде городских любителей музыки, отдававших предпочтение маршам Ганна⁹¹ и фантазиям на темы оперетт.

Все еще находясь под впечатлением Бразилии, я сочинил, забавы ради, пьесу на танцевальные мелодии танго, матчишей, самбо и португальских фадо, объединив их темой, как в форме рондо. По названию одной бразильской песни я назвал мою пьесу *Бык на крыше*. Мне представилось, что подобного рода музыка могла бы сопровождать какой-нибудь из фильмов Чаплина. В те времена немые фильмы обычно сопровождала классическая музыка, исполняемая большим или малым оркестром, или просто одним фортепиано, в зависимости от возможностей данной антрепризы. Кокто осудил мою идею, предложил вместо этого сделать хореографический спектакль и сам занялся созданием сценария. Кокто был гением импровизации! Если он что либо задумывал, то тотчас же принимался за осуществление. Прежде всего нам нужна была финансовая поддержка. Жан отправился с планом «Театра Елисейских полей» к графу де Бомону, который тут же взялся распродать билеты в ложи и на авансцену по высокой цене. Через несколько дней, как по мановению волшебной палочки, все было распродано. Персидский шах заплатил десять тысяч франков, чтобы закупить места на авансцене, откуда ему ничего не будет видно, однако все смогут увидеть его. Таким образом расходы были покрыты и нам ничего не оставалось делать, как приняться за работу.

Кокто сочинил сценарий пантомимы-балета к уже готовой музыке. Сцена представляла бар в Америке во время сухого закона. Спектакль разыгрывали характерные персонажи: Боксер, Негр-карлик, Элегантная женщина, Рыжая женщина в мальчишковом

⁹¹ Ганн (Ganne) Луи (1862 — 1923) — франц. композитор, ученик Франка. Его самое знаменитое произведение — *Лотарингский марш*, написанный в 1892 г.

костюме, Букмекер, Monsieur во фраке. Бармен с головой Антиноя всем предлагает коктейли. После нескольких танцевальных сцен и некоторых трюков на сцене появляется Полицейский. Бар в тот же миг превращается в кафе-молочное. Попивая молоко, участники разыгрывают буколическую сцену. Бармен включает большой вентилятор, срывающий голову у Полицейского. Рыжая женщина танцует с головой Полицейского, которую она держит, как «Саломея с головой Иоканаана» из Руанского собора. Постепенно посетители покидают бар. Бармен предъявляет громадный счет воскресшему Полицейскому....

Для отдельных ролей Кокто пригласил клоунов, в том числе и братьев Фрателлини из цирка Медрано, с готовностью выполнявших любые требования режиссера. Акробат Альберт Фрателлини вращался на руке вокруг головы Полицейского. В отличие от быстрых эпизодов постановку медленных Жан решил осуществить в стиле замедленных кадров кино. Все это придало зрелищу нереальный, словно сновидение, характер. Важную роль выполняли огромные маски, делавшие руки и ноги почти незаметными. Макеты костюмов и масок создавал Ги-Пьер Фоконне⁹². В воскресенье мы все собрались у меня, чтобы распределить выходы и танцы по партитуре и чтобы Фоконне по описаниям смог сделать макеты масок. Мы работали до поздней ночи, и я предложил Фоконне, который жил далеко на Монпарнасе, переночевать у меня. Но он отказался и предпочел вернуться к себе домой, предварительно назначив нам свидание. Но на встречу он не пришел. Обеспокоенный Жан поспешил к нему и узнал, что несчастный Ги умер, пытаясь разжечь огонь в камине. Оказывается он был тяжело болен, о чем мы, увы, даже не подозревали. У него было сильно увеличенное сердце. Мы потеряли замечательного друга. Это была первая утрата, которую оплакивала вся наша группа. Позднее последовали Меерович, Радиге, Эманюэль Фэй, Нинина Герра...

Работу Фоконне продолжил Рауль Дюфи. Он сделал декорации, сохранив эскизы костюмов и маски, созданные нашим другом. Во время репетиций нам совершенно бескорыстно помогал Люсьен Доде. Его мать, m-me Доде, всегда бывшая в курсе всех новостей в области литературы и искусства, в высшей степени любезно принимала нас у себя. Однажды она для своих гостей приготовила изысканный сюрприз: для принца Фируце, тогда министра иностранных дел Персии, любившего гавайскую музыку, она пригласила двух гавайских музыкантов, а для Жана и меня

⁹² Ги-Пьер Фоконне (1882—1920) — франц. художник и декоратор.

на десерт подали ванильное мороженое, на горке которого возвышался маленький домик из карамельки с быком на крыше.

Мы анонсировали три постановки *Быка на крыше*. Кокто ужасно нервничал, он опасался, что после премьеры при «закрытых дверях», никто больше не придет. Он попросил Люсьена Доде послать три сотни пневматичек с контрамарками. И случилось неопишное столпотворение; его удалось приостановить только благодаря стараниям и ловкости Люсьена Доде, организовавшего контроль при входе в театр.

Программа состояла из *Трех маленьких приподнятых пьес* (Trois Petites Pièces montées)⁹³ Сати, написанных специально для этого спектакля, *Фокстрота* Орика, *Кокард* Пуленка в исполнении Кубицкого в сопровождении ансамбля, состоявшего из скрипки, трубы, кларнета, тромбона и большого барабана. Оркестром из двадцати пяти музыкантов в *Быке на крыше* руководил Гольшман. Это представление критика и публика приняла за демонстрацию нашей эстетики. Веселый спектакль, поставленный под эгидой Сати, прозванного в газетах «мистификатором», символизировал для публики демонстрацию эстетики мюзик-холла и цирка, для критики же стал примером послевоенной музыки. Забыв, что я уже был автором *Хоэфор*, меня окрестили музыкантом ярмарки и балагана — меня, кто ненавидел балаганную музыку. Сочиняя *Быка на крыше*, я просто хотел создать веселый, без всяких претензий дивертисмент в память об очаровавших меня бразильских ритмах, которые, Бог мой! никогда меня не смешили...

14

СКАНДАЛЫ

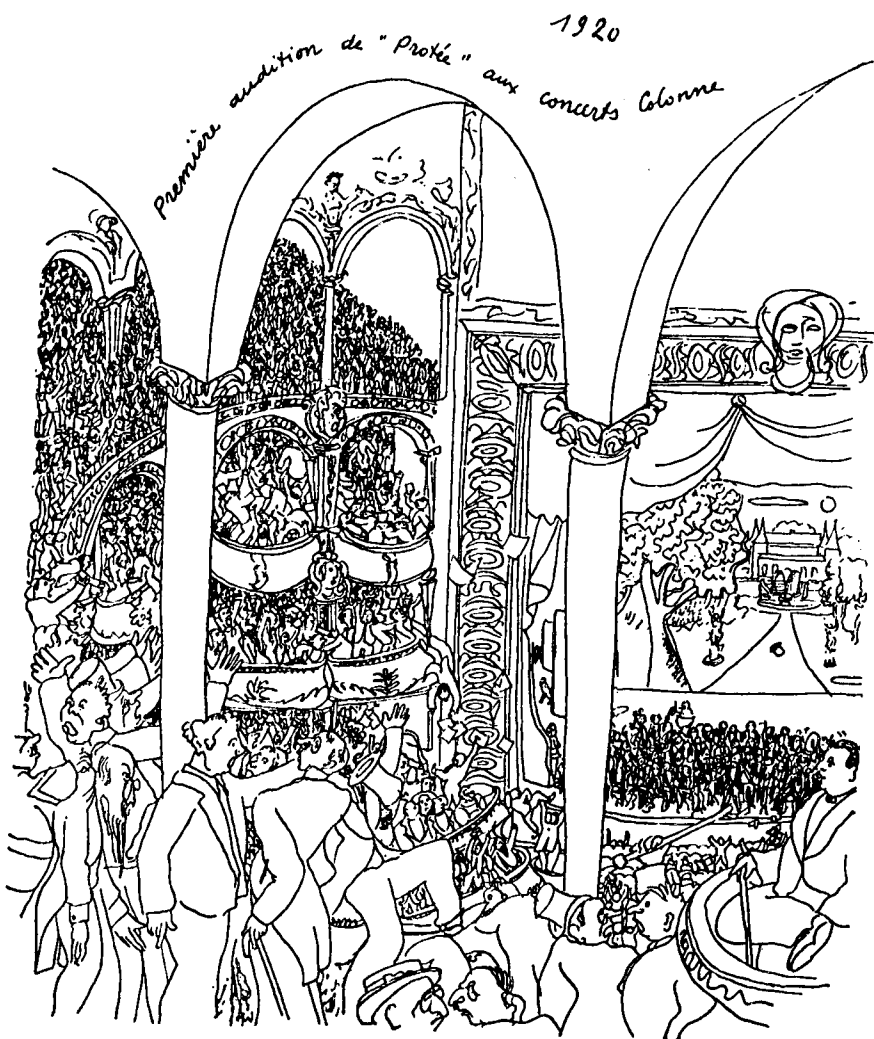
Как-то я предложил Габриелю Пьерне⁹⁴ исполнить мою *Симфоническую сюиту*, построенную на музыке к *Протею*. Одновременно Онеггер принес ему свою *Интерлюдия*, написанную для пьесы Макса Жакоба *Смерть святой Альмеен*. Пьерне решил исполнить оба произведения в *Концертах Колонна* 24 октября 1920 года. Он объединил пьесы под названием *Политональность*. Это, по

⁹³ Тут непереводаемая игра слов: Pièces montées у французских кондитеров обозначает пирожное в несколько слоев.

⁹⁴ Пьерне (Pierné) Габриель (1863 — 1937) — франц. композитор, дирижер и органист.

моему мнению, было большой ошибкой, так как эволюция музыки — процесс абсолютно органичный и не следует какой бы то ни было схеме. Публике, всегда настроенной очень критично по отношению к любому новому сочинению, такой подзаголовок концерта нисколько не помог, ибо выглядел примерно так: *«Вы сейчас увидите то, что увидите...»* и для меня это было сразу абсолютно ясно... Между тем Пьерне репетировал наши произведения с предельной заботой и тщательностью и, чтобы выгадать для них побольше времени, он сократил программу предшествующего концерта...

По случаю нашего концерта в Париж приехали мои родители; они сидели в ложе бенуара со мною рядом. Я никогда не думал, что моя музыка окажется столь провокационной. Однако публика начала волноваться уже перед концом *Увертюры*, выражая свои чувства криками «Довольно! Довольно!» и улюлюканьем; поверх них накладывались аплодисменты и крики «браво!», что, впрочем, никак не облегчало исполнение *Увертюры*. Я начал серьезно опасаться за *Фугу*, где жесткое звучание меди могло вызвать некоторое недоумение. Написанная для трех труб и трех тромбонов, она разворачивалась на педали контрабасов и фаготов. И я не ошибся: *Фуга* спровоцировала неопиcуемый скандал, настоящую баталию, в ходе которой органист церкви Виктуар m-г Франк получил пощечину от Дюрея. Шум и крики начисто заглушили оркестр. Пришлось вмешаться полиции и с ее помощью начать выводить публику с балкона. Мне доставило удовольствие видеть, как два полицейских вели критика газеты «Менестрели» господина Бранкура. Перед началом третьей части *Сюиты* Пьерне обратился к публике со словами: *«Если я включил какое-то произведение в Концерты Колонна, то это значит, что оно того заслуживает. Вам может не понравиться данное сочинение и вы можете выразить свое отношение к нему, но только п о с л е его исполнения»*. Эта краткая речь дала маленькую передышку, позволив начать *Пастораль*. Но слушатели были слишком возбуждены, чтобы сразу успокоиться. Прослушав несколько тактов музыки, они вновь как с цепи сорвались, и невероятный шум покрыл звучание оркестра; до самого конца пьесы его уже не слышно было... Мой взгляд встретился с ободряющим взглядом Мадлен, сидевшей в соседней ложе. Она тут же покинула свое место и уселась со мною рядом, оставаясь так до конца концерта. Мои родители были очень встревожены и не потому, что они сомневались в достоинствах моего произведения: просто они опасались за мое будущее. Что касается меня, то я был горд. Эта непосредственная реакция — искренняя и яростная — мне подавала надежду. Опасно безразли-



1920 г. Первое исполнение *Протея* в концертах Колонна.
Рисунок Г. Аусбурга.

чие публики; энтузиазм или бурный протест доказывает, что сочинение произвело впечатление.

История музыки знала не один такой скандал: Вагнер должен был пуститься на невероятную хитрость, чтобы в Лейпциге исполнить *Девятую* Бетховена; Берлиоз потерпел ужасный провал, осмелившись сыграть *Третью* Бетховена с оркестром Консерватории. Его же собственная музыка при жизни так и не получила признания. А *Кармен*? А *Пеллеас*? А *Весна священная*, которую сейчас слушают почти с религиозным благоговением, не вызвала ли и она бурный скандал? Все эти соображения меня как-то успокоили, но что думал по этому поводу Пьерне? Вот этот вопрос меня беспокоил. Пьерне же сказал мне сразу следующее: «*Раз так, на следующей неделе я вновь сыграю ваше произведение*». Как сказал, так и сделал. Волнения на концерте повторились, но уже в меньшем масштабе. Вместе с Клоделем, Аудрей Парр, Мадлен и еще несколькими друзьями я уселся на галерке, чтобы лучше видеть, как реагирует публика. Газеты тотчас же откликнулись статьей *Скандал в Концертах Колонна*, отметившей, что большая часть публики пришла просто из любопытства или чтобы пошуметь. Значительно позднее я узнал, что смелость Пьерне была осуждена большинством членов Академии Искусств; это и отсрочило его избрание в сие почтенное общество. Журнал «Менестрель» напечатал письмо Сен-Санса к Пьерне из Алжира. Вырезав из газеты следующий пассаж: «*С грустью наблюдаю я, как вы допускаете подобные извращения, что вы их предлагаете публике, несмотря на то, что она протестует. Когда множество инструментов играют в разных тональностях, то это уже не музыка, а кошачий концерт*», поместив текст в рамочку, я повесил его в моем кабинете в Эксе.

В следующем году Марсель Мейер под управлением Гольшмана сыграла мои *Этюды для фортепиано с оркестром*. Я изучил технику письма, основанную на давней традиции. Каждый этюд имел свою конструкцию и выдвигал свою художественную задачу. (Бах в *Искусстве фуги* и в *Музыкальных приношениях* использовал технику гораздо более сложную.) Я вновь воспользовался политональным письмом и достиг большей мягкости в лиризме и большей жесткости в драматических моментах. *Третий этюд (Фуга)* представлял наложение в одновременности трех фуг: фугу для деревянных духовых в строе *A*, для медных в строе *Des*, фугу для струнных в *F*; фортепианная партия объединяла звуки всех трех тональностей. Ей я поручил и тему фуги, и ответ, в то время как оркестр исполнял противосложение и интермедии. *Четвертый этюд* — самый драматический и яростный — был сконструирован по принципу «ракохода», иначе говоря он состоял из двух

разделов, где второй являл собой полное зеркальное отражение первого. Драматизм моих *Этюдов* удивил публику, и она не замедлила это выразить: зал зашумел, заволновался. Марсель Мейер продолжала невозмутимо играть, заставляя самые яростные страницы звучать со всей силой своей железной техники. Мой старый друг Анжель в раздражении покинул зал. Опасаясь за мою безопасность, служащий зала, мулат, знавший меня уже много лет, привел полицейского и поставил его у моего кресла... Этот новый скандал не произвел на меня уже никакого впечатления, и я решил, несмотря на протесты публики, продолжать выбранный мною путь.

Вернулись «Русские балеты» Дягилева и с триумфом выступили с *Весной священной* Стравинского. Критики, с трудом привыкшие к этому произведению, теперь слушали с восторгом и с энтузиазмом плели лавровый венок ее автору, очень надеясь, что он больше не будет менять свою манеру письма. Дягилев, находящийся под влиянием идей Кокто и его *Петуха и Арлекина*, был сильно увлечен гедонистическим — непосредственным и веселым — искусством, которое для него ассоциировалось с музыкой Орика и Пуленка. Мою же музыку он не любил. Тем не менее, чтобы доставить удовольствие Жозе-Марии Серту, большому поклоннику Клоделя, он предложил исполнить в своей антрепризе мой балет *Человек и его желание*. Исполнение состоялось в салоне Мисси Эдвард, на которой через несколько недель Серт и женился. Большой друг Дягилева, Мисси Эдвард бескорыстно ему помогала в организации его спектаклей, и он ей платил большой симпатией. Суждения Мисси были категоричны. Как и Дягилев, она всегда была в состоянии погони за «новостями дня», даже за «новостями минуты», и если произведение ей нравилось, она всячески ему протезировала, если же нет... «*От прекрасной породистой кошки птиц прячут*», — говаривал Сати, упрятав от нее партитуру *Парада*, несмотря на то, что Мисси до премьеры *Парада* весьма благоволила к нему... Музыку моего балета *Человек и его желание* я показывал в тяжелой атмосфере безмолвного скептицизма. Когда я кончил играть, наступило ледяное молчание, прерванное разговором на русском языке между Дягилевым и Мясным. Мне стало ясно, что мой символический балет не соответствовал моменту.

В это же время в «Театре Елисейских полей» всю зиму гастролировала другая балетная труппа — «Шведские балеты». Моим балетом заинтересовался шведский меценат Рольф де Маре, он и оказал финансовую поддержку в его постановке. Танцоры этой труппы в техническом отношении не шли в сравнение с русски-

ми, но их искренность и их любовь к музыке вызывали симпатию. Основанная как фольклорный коллектив для исполнения произведений шведских композиторов, труппа благодаря стараниям дирижера Ингельбрехта расширила репертуар, включив туда *Иберию* Альбениса, *Могила Куперена* Равеля, *Греко* Ингельбрехта. Жан Борлен осуществлял хореографию⁹⁵.

Онеггер написал очень хороший балет *Гораций-победитель*. Макеты декораций, масок и костюмов выполнил Фоконне. Желая почтить память нашего друга, Онеггер предложил исполнить этот балет в антрепризе «Шведских балетов», но Рольф де Маре предложил ему написать новый под названием *Skating Ring (Каток)* с декорациями Фернана Леже. Но когда я предложил ему мой балет *Человек и его желание*, он сразу же дал согласие поставить его, несмотря на участие в нем певцов, оркестра, солистов и огромного количества ударных инструментов. Благодаря его щедрости наше бразильское сотрудничество с Полем Клоделем смогло наконец реализоваться. Аудрей Парр под руководством Клоделя сделала костюмы. Клодель как раз в это время был назначен послом в Японию, но так как наследный принц Хирохито приехал в Париж, а он должен был его сопровождать, то и появился наш поэт в «Театре Елисейских полей» совершенно неожиданно для нас. В высокой шляпе и рединготе он прервал репетицию, чтобы показать Борлену несколько хореографических движений.

За исключением музыки Онеггера, Ингельбрехт не любил музыку «Шестерки». Нельзя сказать, что и мой контакт с ним был очень теплым. Однажды, когда я вежливо попросил его немного изменить нюансы, он мне весьма грубо ответил: «*Не вам мне указывать!*». Но несмотря на этот инцидент, я не испытывал особого беспокойства, зная его неподкупную артистическую честность, а также то, что он безукоризненно проведет мой балет. И я не ошибся... Среди музыкантов «Шведских балетов» один флейтист стойко защищал меня во всех ситуациях. Это был Роже Дезормьер. Он жил напротив моего дома и часто заходил за мной, чтобы вместе отправиться на прогулку в окрестности Парижа...

Премьера балета *Человек и его желание* состоялась 6 июня 1921 года. Я очень волновался за фрагменты для одних ударных инструментов. Но он не вызвал никакого шума, ибо был коротким, музыка, следовавшая за ним, успокаивала страсти, а вокальный

⁹⁵ Маре де (Maré de) Рольф (1888—1964) — шведский меценат, который вместе с Жаном Борленом (Borlin) в 1920 г. основал антрепризу «Шведские балеты», с 1924 по 1927 гг. был директором «Театра Елисейских полей» («Théâtre des Champs-Élysées»).

квартет служил чем-то вроде болеутоляющего средства. Прием публика оказывала каждый раз разный — иногда бурно протестующий, иногда доброжелательный. Но это нисколько не смущало Рольфа де Маре, сохранившего балет в репертуаре своей труппы.

Жоржу Орику Рольф де Маре заказал музыку на сюжет Кокто. Но Орик не успел вовремя написать его, и тогда Кокто решил поставить спектакль «Шести». Кроме Дюрея мы все дали согласие участвовать в этой затее. Декорации *Новобрачных с Эйфелевой башни* выполнила Ирэн Лагю; костюмы мы доверили таланту Жана Гюго. Танцоры выступали в масках и костюмах, разрисованных так, что создавалась оптическая иллюзия. Это было в высшей степени красиво. Кокто и Пьер Бертен читали текст, передаваемый через картонные громкоговорители, установленные по обе стороны сцены, и этот диалог соединял все музыкальные фрагменты. Сюжет был прост: молодые в сопровождении родителей и старого друга-генерала празднуют свадьбу на террасе первого этажа Эйфелевой башни. Во время банкета генерал произносит речь. Свадьбу фотографируют. Но каждый раз, когда звучит стандартная фраза «сейчас вылетит птичка», появляется новый персонаж: «купальщица из Трувиля», или «Телеграмма», так как Эйфелева башня и есть «Мадемуазель *Télégraphe*»⁹⁶. Наконец появляется лев, который пожирает генерала. И это было только началом всех неприятностей несчастной свадьбы. Заканчивается же она всеобщей потасовкой в духе ярмарочных игр. С большим интересом мы принялись за сочинение музыки для этого спектакля, включающего разнообразные элементы в духе модного в то время движения Дада⁹⁷. Орик написал блестящую увертюру и серию очаровательных ритурнелей; Пуленк — *Танец Купальщицы из Трувиля* и *Речь Генерала*; Тайефер — *Вальс Телеграммы*; Онеггер — *Траурный марш Генерала*; я — *Свадебный марш* и заключительную *Фугу потасовки*. За исключением *Польки* Пуленка и фрагментов, написанных Ориком, сочинение получилось слабым. Любопытно, что фрагмент Онеггера приняли всерьез, и кто-то из критиков даже воскликнул: «Наконец-то музыка!», не узнав *Вальса* из *Фауста* [Гуно], который использовал в басах Артюс с целью придать музыке юмористический характер, соответствующий всей композиции.

В ноябре 1923 года «Opéra-Comique» решила поставить мою оперу *Заблудшая овца*. Меня потом часто упрекали за то, что я

⁹⁶ La télégraphe во франц. языке женского рода.

⁹⁷ Dada — детская игрушка-лошадка. Он нее — дадаизм — название течения в искусстве того времени.

решился представить на суд публики мое юношеское сочинение. Но я никогда тем не менее не препятствовал постановке оперы, несмотря на ее просодию, истоки которой кроются в *Пеллеасе* [Дебюсси], несмотря на использование лейтмотивов и чрезмерное увлечение нонаккордами, а также дублировками в оркестре. Вместе с тем мне кажется, что в этом произведении — первом среди ранних — уже можно найти характерные элементы моего стиля. В частности, мелодии широкого дыхания впервые появились именно здесь. И когда *Овцу* поставили в Германии по случаю 150-летия Оперы Мангейма, когда ее исполнили по Французскому радио, передали по Радио Бельгии (это было по случаю смерти Франсиса Жамма), я и тогда не возражал и свое мнение об опере не изменил.

«Opéra Comique» осуществила прекрасную постановку *Заблудшей овцы*. Для оформления спектакля я попросил друга Франсиса Жамма художника де Лакоста помочь мне. Он сделал условные декорации — настоящие маленькие картинки, — ограничившись только скромными аксессуарами, связанными с изменением декораций (необходимая мера, обусловленная тем, что в опере 20 картин). Альбер Карре в мизансценах использовал второй занавес меньшего размера, чем главный, перед ним выступали на авансцене три *Récitantes*, в пении описывающие место, где будет разворачиваться новая сцена. Их пение было в духе античного хора, хотя носило характер скорее описательный, чем драматический. Костюмы *Récitantes* оформили по моде 1910 года, а головы украсили венками из цветов: такие головки в венках можно было встретить на почтовых открытках того времени. Впервые в опере выступали в костюмах 10-х годов, и поскольку я считал, что этот спектакль должен нести на себе печать времени, то и из дурного вкуса эпохи нужно было извлечь некий изыск.

Хотя постановка и была великолепна, она дала повод для яростных нападок. Не столько музыка, как мне кажется, сколько некоторая фамильярность языка стала причиной скандала и протестов. Так в момент похищения Франсуазы взволнованный Пьер, нервно изучающий расписание железной дороги, вызвал в зале смех. Однако именно подобные моменты создавали особую атмосферу пьесы и лучше отражали ее суть, чем взрывы любви, сцены раскаяния или прощения... События в зале развивались, как обычно: несвоевременные аплодисменты чередовались со свистом. Шум и гам вызвал ответную реакцию в мою поддержку, и в целом все вылилось в страшный беспорядок и взаимные грубые оскорбления. Альбер Вольф тем не менее продолжал отважно дирижировать. Во время третьего представления он, обернувшись к публи-

ке, сказал: «Если вам это не нравится, приходите завтра слушать *Миньону*⁹⁸. В этот вечер я сидел на галерке — я люблю слушать свои произведения среди молодежи и простых людей. Студенты всегда были за меня и осуждали «буржуазный зал», насмешников лож и кресел оркестра. Рядом со мною один молодой человек аплодировал при каждом возможном случае. Видя мою безучастность, он мне крикнул: «Аплодируйте же, *monsieur*!! Кричите! Воните!... Вы должны приходите каждый раз, когда играют эту вещь. Так делаю я — прихожу на каждое представление, чтобы ее защищать!» В антракте я представился моему поклоннику и в дальнейшем никогда не забывал пригласить его на мои премьеры. Альбер Каре, возмущенный поведением публики, позаботился о том, чтобы на каждое кресло была положена копия саркастической критики на первую постановку *Пеллеаса* с одним лишь словом «Attention!» («Осторожно!»). Этот жест меня глубоко тронул, но публику он возмутил больше, чем само произведение, и оно было снято с афиши после четвертого представления.

В годы с 1919 по 1921 я принял предложение писать критические статьи в журнал «*Courier musical*». Мне было интересно защищать неустанно атакуемую современную музыку и приятно иметь возможность высказать собственные независимые суждения, свою точку зрения на многие вопросы, а одновременно и рассеять некоторые недоразумения. Работая в журнале, я узнал, что такое недобросовестность моих коллег. Эмиль Вюйермоз, заведовавший отделом критики в «*L'Excelsior*»⁹⁹, не упускал случая напасть на меня за мой якобы антидебюссизм. Я попросил его о встрече, чтобы развеять недоразумения: меня мало волновало, когда критиковали мои произведения, но в данном случае речь шла об отношении к наиболее чтимому мной музыканту. Я принес Вюйермозу все мои статьи, чтобы доказать, что он не прав и даже не поленился подчеркнуть синим карандашом все те места, где речь шла о Дебюсси. Вюйермоз, казалось, был этим полностью удовлетворен, однако выразил огорчение по поводу моего отношения к Равелю и Флорану Шмитту. И по этому поводу я дал ему разъяснения. Через несколько дней в очередной журнальной статье он опять напал на меня как на антидебюссиста... После этого я заподозрил, что существует своего рода музыкальная политика, а у нее — свои тайны и секреты.

⁹⁸ «Миньона» — опера франц. композитора Амбруаза Тома (1811—1896).

⁹⁹ «*L'Excelsior*» — франц. популярная ежедневная газета (Прим. М. Мийо).

Воскресные концерты, представлявшие обычно музыку композиторов прошлого, являли своего рода «Salon carré». Разумеется, я любил классическую музыку, но в моих статьях я выступал против злоупотребления однообразными программами: Бетховен — Вагнер, Вагнер — Бетховен. Это было слишком скучно. Каждое воскресенье: *Пятая, Третья*, увертюра *Леонора*. И каждое воскресенье Вагнер. По моему же мнению, Вагнера за исключением нескольких увертюр не должны были бы исполнять в концертах. И когда в «Концертах Паделу» в очередной раз анонсировали фестиваль Вагнера, а я в своей статье просто написал «*Долой Вагнера!*», это вызвало настоящую бурю негодования. Я получил множество писем, в том числе и анонимных, с упреками и оскорблениями. Вагнера обожали, как Золотого тельца. Я же восставал против него все больше и больше, искусство его я не выносил; хотя тогда я не мог, конечно, подозревать, что оно станет знаменем философии нацизма, но лишь до того дня, когда все его адепты не погибнут в катаклизмах, подобных *Гибели богов*.

Потом, будучи в Германии, я часто присутствовал на прекрасных постановках Вагнера, но свое мнение не изменил. Каждый раз мое латинское сердце восставало против этой музыки, которую Дебюсси окрестил «тетралогической жестяной лавкой». Но так как все наши критические статьи бесполезны и нам всегда нужен очередной фестиваль, то я готов даже после тысячного исполнения *Пятой* кричать «*Да здравствует Бетховен!*» и ... всегда готов кричать «*Долой Вагнера!*».

15

ВСТРЕЧА С ДЖАЗОМ

В июле 1920 года Клодель, будучи послом в Дании, проводил несколько дней в Париже. Он пригласил меня съездить с ним на машине в Копенгаген. Я с радостью согласился. Оформив необходимые бумаги, мы отправились в дорогу. С нами была маленькая дочь Копо Мари-Элен, которую на каникулы мы везли к бабушке в Данию. Погода нам благоприятствовала, и путешествие было очень приятным, хотя и слишком стремительным: Клодель спешил на торжественный прием по случаю недавнего всенародного голосования. На полном ходу мы проехали Бельгию, Голландию, мертвые порты Германии, переживающей полный экономический кризис, датские равнины. Через час после нашего прибытия в

консульство Клодель с непокрытой головой, украшенный лентой Ордена Данброга, отправился пешком в королевский дворец.

Копенгаген с его старой набережной XVI века, старинными дворцами, красиво расположенными в соседстве с домами современной архитектуры, выстроенными из кирпича и пламенеющими на солнце, мне очень понравился. Музей удивил очень хорошей коллекцией скульптур Карпо, изображавших знаменитых людей Второй империи. Клодель, рассматривая картину, на которой была представлена королевская семья, и, погружаясь в связанные с нею воспоминания, мечтательно поведал мне, что хотел бы присутствовать на представлении *Гамлета* с декорациями в духе этой картины, с подобной старинной мебелью, с пуфами, обитыми ситцем. Возвращаясь в Копенгаген, наша машина, казалось, просто плавала в потоке мотоциклистов, солнечная погода в этот день всех увлекла за город... В свободные часы я начал сочинять *Этюды для фортепиано с оркестром* и сюиту танцев для фортепиано, вдохновенную южноамериканскими ритмами. Я написал *Saudades do Brasil*¹⁰⁰, не включив ни одной фольклорной мелодии, и каждой пьесе дал название одного из кварталов Рио...

В Лондоне должны были поставить *Быка на крыше*, и по этому случаю мы договорились с Кокто встретиться там. Приехав, мы быстро поняли, что очень милый молодой человек, который организовал нам обед, имел весьма смутное представление о том, как организовать спектакль. Вместо актеров-акробатов он пригласил танцоров, которые, казалось, прямиком вышли из Write Chapel¹⁰¹... Репетиции проходили у барона Эрланжера, жившего в особняке лорда Байрона на Пикадилли. В этот роскошный салон с драгоценной старинной мебелью, отданный нам под репетиции, каждый день приходили работать наши актеры весьма непрезентабельного внешнего вида. Между двух стульев устанавливали красивую ширму, призванную изображать бар. Балет должен был идти две недели в «Театре Колизей» — самом большом мюзик-холле Лондона. Нам это показалось слишком смелым, но публика там привыкла к самым разнообразным постановкам. Большим успехом у нее, в частности, пользовались «Русские балеты»... Репетиции, однако, были трудными. Музыканты не привыкли к подобного рода музыке. Особенно много замечаний мне приходилось делать женщинам-валторнистам. Чтобы умиловить меня, в

¹⁰⁰ В русскоязычной литературе это произведение, название которого трудно переводимо на любой другой язык, известно как *Бразильские танцы*.

¹⁰¹ Write Chapel — простонародный квартал Лондона.

антракте они мне показывали фото своих детей. На первом представлении дирижировал я сам. Все прошло благополучно. Балет исполнялся между японским акробатическим номером и оригинальным скетчем Руфь Дрэпе... И это была не последняя постановка *Быка* в мюзик-холле: m-me Разими, директор Ба-Та-Клана, включила его в одно из своих женских ревю — спектакль для «домохозяек», — исполняемых обнаженными танцовщицами. На одном из представлений *Быка на крыше* Кокто услышал, как зритель (это был рабочий в кепке) сказал своей жене: «*Нельзя сказать, чтобы это было забавно, но поскольку — необычно, все же забавно!*»

Во время моего пребывания в Лондоне я впервые заинтересовался джазом. В одном из дансингов, открытом специально для «наемных партнеров» танцевальных пар в пригороде Лондона Хаммерсмисе, я услышал оркестр Вилли Арнольда, только что вернувшийся из Нью-Йорка. Дюжина молодых людей в смокингах и девушек в голубых платьях, с отороченными кружевами декольте, сидели в ложе, откуда, заплатив шесть пенсов, совсем еще юному мальчику позволялось нанять девушку, так же как престарелая дева могла пригласить юношу для танца. Заплатив еще шесть пенсов, они получали право танцевать следующий танец с тем же партнером, либо, по желанию, с другим.

Жан Кокто в *Петухе и Арлекине* квалифицировал джаз как звуковой катаклизм. Часто посещая Хаммерсмис и усаживаясь около музыкантов, я пытался ассимилировать услышанное. Как это отличалось от прожужжавшей нам уши цыганской предвоенной музыки — сентиментального пения сомнительного вкуса в сопровождении дребезжания цимбал или аккордеона, кларнета и пистона! В джазе же искусство тембров было в высшей степени утонченное: здесь появились мечтательный саксофон, драматичная или томная труба, кларнет, часто используемый в высоком регистре, лиричный тромбон с *frullato* кулис, соскальзывающий на четверть тона для усиления экспрессии в *crescendo*; здесь фортепиано вместе с ударными поддерживало этот разнообразный, но вместе с тем и целостный ансамбль, своим внутренним биением, особой пульсацией (со сложной и трудно уловимой акцентуацией), столь необходимой в ритмической жизни музыки. Постоянное использование синкоп шло от свободы полифонического развития и казалось, что они рождаются в процессе импровизации. На самом деле это было результатом тщательной и скрупулезной работы, требующей ежедневных репетиций. И мне пришла в голову мысль использовать эти тембры и ритмы в камерной музыке. Но сначала нужно было глубже проникнуть в суть новой музыкальной фор-

мы, технику которой я не мог пока еще уловить. Композиторы, уже обращавшиеся ранее к ритмам джаза, ограничивались, как правило, танцевальными более или менее распространенными жанрами джазовой музыки. При этом Сати написал *Рэг-Тайм пакетбота* и *Парад*, так же как Орик — фокстрот *Прощай, Нью-Йорк* — для нормального состава симфонического оркестра. Стравинский в своей пьесе *Рэг-Тайм* использовал ансамбль из одиннадцати инструментов, в число которых входили и цимбалы.

С начала войны я надолго потерял из виду Жана Вьенера. Как оказалось, жизнь для него была непростой: он женился, у него появилась маленькая дочь. Чтобы заработать на жизнь, он играл на фортепиано в кафе. Когда я, наконец, его встретил, он предложил мне наши субботние собрания перенести к нему в бар. Идея мне понравилась, и я тотчас же побежал к Кокто, чтобы сообщить ему: «*Я тебе достал бар!*». Со следующей субботы наши собрания из моей квартиры были перенесены в бар Gauguin на улице Дюфо. Хозяин бара принял нас чрезвычайно любезно; он даже украсил стены маленькими красочными афишами, и на каждой красовалось имя одного из нас. Так как клиенты приходили обычно позже нас, а уходили раньше, у нас всегда было время, когда мы были одни и могли свободно помузицировать. Жан Вьенер исполнял синкопированную музыку с невероятной легкостью. Он обладал очень нежным туше и особой легкостью в ритме. Слушать Жана вместе с его партнером негром Вансом — прекрасным исполнителем на банджо и саксофоне — было одно удовольствие. Эти два замечательных музыканта с невероятной легкостью переходили от рэг-таймов и фокстротов к самым замечательным произведениям Баха. В конце концов синкопированная музыка требовала той же четкой ритмической пульсации, как и музыка Баха.

В мае 1921 Пьер Бертен показал авангардный спектакль. Программа состояла из «рыцарской» пьесы Макса Жакоба и очаровательной одноактной пьесы Радиге с музыкой Орика под названием *Пеликан*. Я запомнил шутливую сцену, в ней m-г Пеликан говорит своему сыну, что ему придется взять псевдоним, если он хочет стать поэтом, на что молодой человек ему ответил: «*Пеликан — имя не более смешное, чем Корнель или Расин*»¹⁰²... В этом же представлении была показана пьеса Кокто *Непонятый жандарм* — вещь довольно дерзкая тем, что в нее автор полностью включил текст Малларме, произносимый с классическим акцентом жан-

¹⁰² Корнель (Cornel) — от corneille (франц.) — ворона; Расин (Racine) — от racine (франц.) — корень.

дарма в комедии. Этот текст так хорошо наложился на сценическую ситуацию, что никто не заметил вставки. Пуленк написал веселую и занимательную музыку, но потом, к сожалению, отказался от включения ее в спектакль. Негр Гратон танцевал шимми в моей пьесе *Размокшая карамелька* на слова Кокто в сопровождении кларнета, саксофона, трубы, тромбона и ударных. Но изюминкой вечера несомненно стала пьеса Сати *Западня Медуза*, где в каждой фразе можно было узнать автора: неумная фантазия пьесы доходила почти до абсурда. Бертен в роли барона Медуза был загримирован под Сати. Казалось, что даже фигурой он напоминал Сати. На пьедестале стояло чучело обезьяны, и временами, прерывая действие, «обезьяна» выдавала маленькие хореографические этюды. Для этой пьесы Сати написал короткие танцевальные номера, оркестровав их для инструментального ансамбля. Дирижировать должен был Гольшман, но в последний момент между ним и композитором неожиданно возникла ссора и Сати попросил меня заменить Гольшмана.

Подобного рода спектакли нам были очень нужны, так как позволяли экспериментировать с самой разнообразной техникой и побуждали неустанно искать новые формы выразительности.

16

«МЕБЛИРОВОЧНАЯ» МУЗЫКА И МУЗЫКА КАТАЛОГОВ

В визуальной области есть такие вещи, как рисунок обоев, лепка на потолках, обрамления зеркал; они безусловно важны, но не должны привлекать особого внимания. И вот у Сати возникла идея, что нечто подобное может быть и в музыке, иначе говоря, что можно создать «меблировочную музыку», которая будет существовать не для того, чтобы ее специально слушали, а как обстановка для данного помещения. Характер же ее должен быть в прямой зависимости от помещения, где она будет звучать. Орик и Пуленк отрицательно отнеслись к этой идее, мне же она понравилась, и я присоединился к экспериментам Сати в одном из концертов в картинной галерее Барбазанж. В этой программе Марсель Мейер играла фортепианные пьесы «Шестерки», Бертен пел в сопровождении тромбона в пьесе Макса Жакоба *Статист из Нантского театра* и *Кошачью колыбельную* Стравинского в сопровожде-

нии трех кларнетов... Для этого спектакля мы с Сати специально написали инструментальную «меблировочную» музыку. Чтобы создать впечатление, что звучание распространяется со всех сторон, мы расположили кларнеты в трех различных углах, пианиста посадили в четвертый, а тромбониста — в ложу второго яруса. Программка к концерту предупреждала публику, что на исполнение в антракте ритурнелей надо обращать не больше внимания, чем на люстры или кресла. Но несмотря на все наши предупреждения, едва зазвучала музыка, все бросились к креслам. Напрасно Сати кричал: *«Разговаривайте же, ходите, гуляйте, не обращайтесь внимания!»*, публика умолкла... Она слушала... Все было погублено... Сати не учел очарования собственной музыки! Это был наш единственный и неудавшийся эксперимент такого рода. Но был еще один случай, когда через мое посредничество Сати написал «меблировочную музыку» для миссис Эжен Мейер. Она должна была бы записать ее и непрерывно прокручивать, сделав таким образом «украшением для ушей» своей прекрасной библиотеки на Крессент Плейс, подобно натюрмортам Моне, служившим украшением «для глаза». Будущее показало, что Сати был прав. Сегодня домохозяйки и дети живут под непрерывное звучание музыки, читая и работая под радио. Во всех публичных местах — в магазинах, супермаркетах, книжных лавках, в ресторанах — посетителей всюду пичкают музыкой. В Америке даже кафетерии оснащены огромным количеством всевозможной звучащей аппаратуры, и каждый клиент, заплатив пять центов, может украсить свое одиночество или сопроводить беседу такой музыкой, какую он только пожелает. Разве это не «меблировочная музыка»? Ее слышат, хотя и не слушают специально.

Нам часто приходилось устраивать концерты в картинных галереях. У Пуаре мы с Ориком сыграли в четыре руки *Шесть античных эпиграфов* Дебюсси, и это было их первым исполнением. Свои сонаты для скрипки и фортепиано Онеггер исполнил вместе с Андре Ворабур в галерее Буати. Там же пианист Андре Саломон исполнил фортепианные сочинения Сати, Дельгранж дирижировал моими *Сельскохозяйственными машинами*.

На одной из выставок в 1913 году я приобрел каталог сельскохозяйственных машин и положил этот текст на музыку. Выставку я посетил с m-me де В. и m-lle де С., которым нужно было выбрать косилки для своего имения в окрестностях Бордо. Я же был так захвачен красотой этих больших насекомых из разноцветного металла — прекрасных современных братьев плуга и мотыги, — что решил прославить их. Но только в 1919 году я извлек из ящика письменного стола эти каталоги и написал маленькую сюиту для

пения и семи солирующих инструментов в стиле моих *Маленьких симфоний* и дал им следующие названия: *Сенокосилка*, *Снопоязлка*, *Плуг для запашки*, *Жатка*, *Почвоуглубитель*, *Сеноворошилка*. Через несколько месяцев я положил на музыку (для пения и такого же инструментального состава) прелестные поэмы Люсьена Доде, написанные под впечатлением каталога одной цветочной лавки и получившие название *Каталог цветов*.

Ни один критик не понял, что побудило меня написать эти произведения, и что дух, вдохновивший меня, был подобен тому, который заставляет композитора воспевать жатву, сбор винограда, виноделие, хлебопашество. Этот же дух побудил Онеггера прославить локомотив, а Фернана Леже — машины. Отныне каждый раз, когда хотят меня критиковать за эксцентричный вкус, вспоминают *Каталог сельскохозяйственных машин*. Так для меня навсегда осталось загадкой, как здравомыслящие люди могли вообразить себе, что композитор, столько времени тратя на работу, терзаясь подчас невероятными муками, может ставить перед собой единственную цель — посмеяться над ними...

17

ПОЛЬ КОЛЛАР И ЖАН ВЬЕНЕР

В Бельгии все музыкальные выступления авангарда организовывал Поль Коллар — молодой человек, присутствовавший на одном из наших концертов в Брюсселе и представившийся тогда нам. В эти же годы там начал свои выступления квартет Pro Arte, в состав которого вошли четыре молодых музыканта: Альфонс Онну, Лоран Аллэ, Жермен Прево и Кине. Благодаря таланту, а также высоким профессиональным устремлениям они быстро достигли совершенства в исполнении. Их репертуар был чрезвычайно обширен, отрепетирован всегда с величайшей тщательностью. При чем они в одинаковой степени серьезно отработывали как классические произведения, так и современные, хотя последние обычно приходилось играть перед публикой один только раз. Чтобы заработать на жизнь, они работали в «Театре де ла Моне»... Эти музыканты горячо и бескорыстно поддерживали Коллара, и благодаря их участию он мог продолжать свою антрепризу в области современной музыки. Большую поддержку оказывала Коллару также прекрасная певица Эвелин Бре́лиа, исполнявшая все наши вокальные произведения. Эвелин вышла замуж за виолончелиста

Кине, которого в квартете заменил Маас. Кине же пригласили Директором Консерватории в Шарлеруа. Через несколько месяцев Кине пережил страшное горе: его жена была убита не известно кем, вероятно, сумасшедшим, и раскрыть это преступление так и не удалось. Концерты Коллара стали называться *Концертами Pro Arte*. Их целью был показ камерной музыки — ансамблевой и оркестровой. Ими обычно руководил Артюр Прево — брат альтиста и дирижер военного оркестра, имевший всегда возможность пополнить камерный ансамбль «деревом» и «медью» из своего полкового оркестрового состава. Ни квартет, ни дирижер не брали с Коллара платы за выступления и репетиции, и это при относительно скромных ресурсах Коллара оказывалось большой поддержкой его антрепризе.

Активность Коллара была уникальной: прекрасный пианист, великолепно читавший с листа, он все репетиции с исполнителями проводил сам, давая им советы, при необходимости — убеждая их. Он занимался и всеми вопросами организации концертов: арендой помещения, составлением программ, печатанием билетов, абонементов... Вечером после концерта он любил посидеть вместе с друзьями-музыкантами в кафе, но около полуночи внезапно поднимался и уходил, торопясь на последний поезд до Малина¹⁰³, где он жил. На следующее утро он вставал рано и с трубкой во рту медленным шагом отправлялся в Athénée¹⁰⁴. В этом университете он преподавал химию и физику, следуя давней семейной традиции: все члены его семьи были профессорами или директорами лицеев... Летом он уезжал в Швейцарию — на родину своей жены Эльзы. Там он уединялся в горах для работы над исследованием на тему: «Действие света на хлорофиллы»... Когда Поль возвращался домой после Университета в ожидании вкусного ужина, который ему готовила жена, то усаживался за рояль и с энтузиазмом играл по партитурам классическую и современную музыку. С таким же увлечением он занимался и своим садом: мог ночью вскочить с постели, чтобы проверить температуру в теплице, где он выращивал редкие сорта орхидей. Так Коллар разрывался между наукой и искусством. В его дом, расположенный на берегу канала, почти за городом, доносился отдаленный звон колоколов городского кафедрального собора. А через окна салона видно было, как по каналу курсируют тяжелые суда, идущие из Бельгии в Голландию и обратно... Я часто бывал у Коллара: в концертах *Pro Arte* нередко исполняли мои камерные сочинения и,

¹⁰³ Малин (Malines) — пригород Брюсселя.

¹⁰⁴ Athénée — название Университета в Малине.

un dimanche de printemps en 1923



à Malines chez Paul Collaer avec Roger Désormière .

Весна 1923 г. В Малине вместе с Колларом и Дезормьером
Рисунок Г. Аусбурга.

наверное, не было ни одного, не прозвучавшего там. Я использовал эти концерты, чтобы приехать в Малин и поработать в исключительно спокойной и дружеской атмосфере.

Через несколько лет Коллар попробовал расширить свою деятельность и распространить влияние на симфоническую организацию Брюсселя под названием «Популярные концерты». Финансовую поддержку этой организации оказывал m-г Анри Лебеф, ему же Брюссель обязан концертным залом во Дворце искусств (Palais des Beaux arts). Как и в большинстве ассоциаций подобного типа, в «Популярных концертах» мало исполняли современную музыку, несмотря на то, что бельгийская публика менее скептически настроена по отношению к новому и всегда внимательно выслушает, прежде чем будет судить. Преодолевая инерцию, Коллар старался «омолодить» программы концертов, и иногда ему это удавалось. В 1924 году он пригласил меня дирижировать *Второй симфонической сюитой*. Он же уговорил Луи де Вотша показать в Антверпене *Хозфоры*. А когда директор «Театра де ла Моне» пригласил меня к себе, чтобы прослушать одно из моих произведений, Коллар нашел время, чтобы сыграть его вместе со мною. Большим увлечением моего друга были старинные инструменты; он постоянно покупал их, собирая коллекцию. Интересной находкой Коллара были четыре старинные свистковые флейты (flûtes a bec) и он устроил представление с ними *Fairy Queen (Королеву фей)* Пёрселла, *Орфея* Монтеверди и *Представление о душе и теле* [Кариссими]. Однако подобная сверхактивность закончилась для Коллара сильным переутомлением и, когда ему предложили место директора по художественной части Фламандского Радио, он принял приглашение, отказался от преподавательской деятельности и полностью посвятил себя музыке...

Бар Gaya, где мы устраивали встречи «Шестерки», поменял помещение, и его хозяин попросил у меня и у Кокто разрешения назвать его *Бык на крыше*. Эта идея нам показалась забавной, и мы согласились. Тогда нам не пришла в голову мысль, что это может породить многие недоразумения: начали говорить о том, что этот бар принадлежит нам, тем более что мы часто там бывали; в программах концертов, где исполнялся *Бык на крыше*, появились разъяснения, что название балета мы позаимствовали из названия бара ... По-прежнему там часто играл Жан Вьенер вместе с прекрасным пианистом Клеманом Дусе. Это был великолепный ансамбль, с большим искусством исполнявший всякую синкопированную музыку. Записанные ими пластинки остались замечательным свидетельством истории джаза этого времени. Они первые начали давать концерты джазовой музыки в Европе и с нею

совершили многочисленные турне. Но Вьенеру этого было мало и он решил организовать серию концертов на свои собственные деньги. И тогда он стал нашим «меценатом».

Для первого концерта он пригласил Билли Арнольда; он сделал огромные успехи с того момента, когда я его слышал в Лондоне. Привыкшая к концертам так называемой «серьезной музыки» публика пришла в раздражение от того, что ей осмелились предложить музыку дансинга или ресторана, к тому же в зале, где выступали знаменитые исполнители. Но сама того не заметив, она попала в ловушку, иначе говоря, подчинилась очарованию томительных блюзов и темпераментных рэг-таймов, свободной и непринужденной игре ритмов. К концу концерта публика «Зала Сельского хозяйства», казалось, совсем потеряла голову; она испытала воздействие новой силы. Если музыка подчас и была сомнительного качества, она тем не менее воспринималась как фольклорная, как голос Америки — свежий, живой, взрывчатый или меланхолический, иногда сентиментальный, иногда несущий на себе печать поэзии отчаяния.

Жан Вьенер решил устроить первое исполнение *Лунного Пьеро* Шёнберга и попросил меня дирижировать им. В основе этого произведения двадцать одно стихотворение Альбера Жиро, написанных в декадентском стиле. Шёнберг использовал текст в виде особого рода речитации, представляющей собой нечто среднее между пением и говором¹⁰⁵. В напряженной работе восхитительная Мария Фроёнд достигла особого стиля исполнения — произносила текст, «пропевая» и пела, «произнося». Так как нам казалось, что текст в этом произведении должен быть понятен, мы попросили ее перевести стихи на французский язык. Казалось, можно было бы просто воспользоваться оригинальным текстом Жиро¹⁰⁶. Но этому препятствовало то обстоятельство, что просодия Шёнберга опирается на чисто немецкие традиции и на французский текст не ложится. Поэтому Марии Фроёнд пришлось делать обратный перевод с перевода. Несмотря на царящий здесь почти болезненный экспрессионизм, эта полностью атональная музыка, написанная в 1913 году¹⁰⁷, обладала почти такой силой воздействия, как магическое заклинание. У нас было двадцать пять репетиций. Ансамбль включал четырех инструменталистов: один играл на скрипке и альте, второй — на флейте и флейте-пикколо,

¹⁰⁵ Sprechstimme или Sprechgesang — новый способ интонирования текста, который ввел Шёнберг, начиная с *Лунного Пьеро*.

¹⁰⁶ В оригинале стихотворения Альбера Жиро написаны на франц. языке. Шёнберг же для *Лунного Пьеро* воспользовался немецким переводом Хартлебена.

¹⁰⁷ Год создания *Лунного Пьеро* 1912.

третий — на кларнете и бас-кларнете, и Жан Вьенер — на фортепиано¹⁰⁸. *Лунный Пьеро* имел такой успех, что мы его еще дважды исполнили в Париже, а Коллар пригласил нас с ним в Брюссель. Дирижирование этой партитурой привело мою нервную систему в состояние крайнего возбуждения. Тип речитации с использованием всего вокального регистра к тому же еще с неожиданными скачками меня утомлял. После исполнения *Лунного Пьеро* в Лондоне я решил, что это будет в последний раз. Тем не менее пластинку с этим произведением, записанную Шёнбергом, я слушал с истинным удовольствием и считаю, что, несмотря на прошедшие годы, эта музыка сохранила подлинную оригинальность.

В концертах, организованных Вьенером, прозвучали и другие сочинения Шёнберга, среди которых были *Побеги сердца* (*Herzgewächse*) на тексты Метерлинка. Исполнила это вокальное сочинение обладательница очень высокого голоса Матильда Вейе-Лавалле в сопровождении челесты (Пуленк) и фортепиано (Вьенер); я дирижировал этим очень любопытным смешением звуков. Вьенер в силу особой любви к современной музыке брал на себя все расходы по устройству концертов, и при этом был сам настолько скромно, что редко выступал в них как солист. Однажды он пригласил струнный квартет *Pro Arte* для исполнения *Четвертитонового квартета* чешского композитора Алоиза Хабы. У меня нет никакого предубеждения против такого рода техники при условии, если сочинение оказывается сильным, искренним и волнующим. Квартет же А. Хабы оказался явно слабым и скучным. Многие мои произведения были также показаны благодаря Вьенеру. Для исполнения кантаты *Блудный сын* он пригласил певцов из Брюсселя. Коллар, зная, что они будут петь ее и в Брюсселе, провел с ними все репетиции. Вьенер организовал и фестивали Стравинского. В частности он показал *Симфонию для духовых и Мавру*. *Мавра* — опера-буфф, поставленная впервые «Русскими балетами» в Опере Парижа в 1922 году, была важной вехой в эволюции Стравинского. Она знаменовала разрыв с предыдущим периодом, который начинался *Весной священной*, заканчивался *Свадебкой*, включал также *Историю солдата*. Атмосфера Франции, где Стравинский жил уже много лет, плюс к тому же восхищение Чайковским заставили его сменить свое изумительное, красочное, русское, восточное, почти азиатское искусство, сложные гармонии, варварские, яростные, как ураган, ритмы на музыку более сдержанную, ограниченную самым существенным, более

¹⁰⁸ *Лунный Пьеро* на самом деле написан для пяти инструменталистов. К четверем, названным Мийо, следует добавить еще виолончелиста.

экономную в средствах выражения, уравновешенную в пропорциях. Тем не менее это не лишило ее ни величия, ни красоты, а сделало более чистой и концентрированной. *Мавра* была первым произведением на этом пути, который Стравинский не покидал в течение многих лет. С этого момента для каждого произведения он находил определенный стиль, адекватный сюжету; музыка обрела и богатство выражения, и строгий вкус. Позднее в замечательных *Аполлоне Мусагете*, *Персефоне*, *Симфонии псалмов*, а также в *Оде для оркестра* и в прозрачной *Сонате для двух фортепиано* появляются такие, безусловно новые для этого композитора качества, как изумительная нежность и безмятежность.

Простота *Мавры*, казалось, возмутила публику — ведь ей потребовалось десять лет, чтобы переварить *Весну священную*! И она не могла предположить, что Стравинский изменит манеру в тот момент, когда она к нему уже приклеила этикетку *Весны*. Пресса продемонстрировала полное и прискорбное непонимание: она заявила, что Стравинский больше не Стравинский, что он «исписался», что его музыка стала плоской и безвкусной, что его мелодии «устарели»... Такое же непонимание продемонстрировала и статья Вюйермоза; Стравинский не удержался и приклеил ее на первую страницу своей рукописи. Но было несколько музыкантов — Орик, Пуленк, Ролан-Манюэль¹⁰⁹, Риети¹¹⁰, Соре¹¹¹ и я, — которых это произведение глубоко взволновало. Жан Вьенер предоставил нам возможность услышать его еще раз. Он, так же, как Поль Коллар, встал на защиту Стравинского. Смелые защитники, подобные Жану Вьенеру и Полю Коллару, вознаграждают усилия композиторов, столь часто наталкивающихся на скептицизм и неприятие.

18

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ, 1922 ГОД

С 1918 года Роберт Шмитц с семьей жил в Нью-Йорке. Он много сил потратил для пропаганды современной музыки, в том числе и французской. Мне он оказал большую любезность, связав со своим менеджером m-lle Бог — седовласой старой девой. Она для

¹⁰⁹ Ролан-Манюэль (Roland-Manuel, настоящее имя и фам. Ролан Алексис Манюэль Леви) (1891—1966) — франц. композитор и музыковед.

¹¹⁰ Риети (Rieti) Витторио (1898—1994) — итал. композитор.

¹¹¹ Соре (Sauguet) Анри (1901—1989) — франц. композитор.

мотивировки моей поездки в США нашла множество ангажементов и некоторые среди них поставили передо мною весьма сложные проблемы: так дирижеры приглашали меня в качестве пианиста-виртуоза, коим я не был. Пришлось специально сочинять нетрудные для меня произведения, но которые бы публика приняла за трудные. Так я написал *Балладу для фортепиано с оркестром*. В 1927 и в 1940 годах я оказался в такой же ситуации и сочинил для собственного исполнения *Карнавал в Эксе* и *Второй концерт для фортепиано с оркестром*. Еще одна неожиданность ждала меня, когда за несколько недель до отъезда в Штаты я получил от менеджера телеграмму, извещавшую меня, что я должен дирижировать Филадельфийским оркестром. Телеграмма уточняла также, что меня просят так построить программу, чтобы одно отделение включало классическую музыку, второе — современную. Новые сложности! Никакого опыта в дирижировании у меня не было, обычно я дирижировал только своими сочинениями...

Приехав в Филадельфию, я узнал, что Стоковский назвал Энеску, Казеллу¹¹² и меня как дирижеров, которые могут заменить его в период его гастролей по Европе. Само собой разумеется, ни он, ни m-lle Бог, ни mr Джадсен — менеджер Филадельфийского оркестра — не подозревали, что свой дебют дирижера я осуществляю с этим оркестром... Тем не менее особой боязни я не испытывал: если мне суждено однажды начать дирижировать, то предпочтительнее это сделать с лучшим в мире оркестром. Вероятно, эта мысль меня настолько вдохновила, что я уже не думал о том, в какую опасную авантюру пускаюсь. Я выбрал относительно легкую программу: *Концерт* Филиппа Эммануила Баха, *Итальянскую симфонию* Мендельсона, вторую сюиту из *Арлезианки* Бизе, *Ноктюрн докучливых (Nocturne des Facheux)* из балета Орика, *Летнюю пастораль* Онеггера, *Увертюру* Пуленка (представляющую мною оркестрованный *Финал* его *Сонаты для двух фортепиано*), свою *Серенаду* и несколько *Бразильских танцев*. Современные сочинения меня беспокоили меньше, чем другие. Но я тщательно изучил все партитуры, и первые репетиции прошли совсем неплохо. Оркестранты, должно быть, нашли меня неопытным дирижером, но мне этого не показали, что было весьма любезно с их стороны. Мои друзья супруги Шмитц, серьезно обеспокоенные ситуацией, приехали в Нью-Йорк и были просто потрясены, увидев, как я за полчаса до концерта спокойно доедаю десерт. На концерте меня спасло то, что я старался дирижировать просто и

¹¹² Казелла (Casella) Альфредо (1883 — 1947) — итал. композитор, пианист, дирижер, музыковед.

точно. В одной из газет на следующий день я с удовлетворением прочитал, что «Мийо — хороший дирижер и никудышный композитор». Однако я до сих пор с ужасом вспоминаю мою тогдашнюю смелость, или, лучше сказать, наивность невежды...

Дебют пианиста я осуществил в Нью-Йорке под руководством Дирка Фоша (Dirk Foch) — голландского дирижера городского симфонического оркестра. Я исполнил свою *Балладу для фортепиано с оркестром* и продирижировал *Серенадой*. М-лле Бог нашла мне еще несколько ангажементов: так я выступил в церкви Жанны д'Арк с лекцией о «Шестерке», которую иллюстрировал на рояле Роберт Шмитц. Прихожане этой церкви были на редкость любознательные люди: накануне они прослушали лекцию о разведении грейпфрутов. Еще я выступил с лекциями в Принстонском Университете и в Wassar College. В колледже аудитория, состоявшая исключительно из молодых девушек, меня ослепила. Тогда я, конечно, не мог предположить, что через много лет я сам буду преподавать композицию в подобного рода колледже для молодых девиц. Приятный вечер провел я у жены директора *Washington Post* m-me Эжен Мейер, пригласившей меня поиграть ей современную музыку. Она была в тесной дружбе с Биби Пикабия и Жермен Сюрваж, и в ее доме были три прекрасные современные картины и несколько скульптур Бранкузи. Она пригласила скульптора в Нью-Йорк на собственную выставку, и они стали близкими друзьями. Через несколько лет я встретил Жермен Сюрваж на обеде у Бранкузи, где был также и Сати, и все мы получили большое удовольствие от потрясающе утонченных блюд, приготовленных в печи скульптора.

В Бостоне я принял участие в концерте, программа которого полностью была посвящена моей музыке в исполнении группы инструменталистов Бостонского оркестра под управлением флейтиста Лорана. Один доклад я прочитал в Гарвардском университете, а члены гарвардского «Glee Club» преподнесли мне приятный сюрприз, исполнив мой хоровой *Псалом*. Сочинил же я его по просьбе их директора доктора Дэвидсона, с которым у меня была встреча на одном из обедов в Париже, устроенном в честь музыкантов из Гарварда. Доктор Дэвидсон представил меня своим друзьям, решившим немедленно «угостить» меня. В то время в Штатах был «сухой закон» и самая малая выпивка стоила бешеных денег. Нас угощали виски в чайных чашках, спрятанных под столом... Доктор Дэвидсон для вечера выбрал отель Брунsvик, так как там был прекрасный джаз, а он знал, что услышать его доставит мне большое удовольствие... По прибытии в Нью-Йорк я удивил американских журналистов, бравших у меня интервью, сказав им, что европейская музыка испытала влияние американской.

«Но кого же именно, — спрашивали они меня, — Мак Доуэлла или Джона Карпентера? «Ни того ни другого, — отвечал им я — джаза». Они были абсолютно шокированы, так как в эту пору большинство американских композиторов не понимали художественное значение джаза и считали его музыкой, пригодной только для дансинга. В газетах появились мои интервью, названия которых я сам и спровоцировал: «Мийо восхищается джазом», «Джаз оказывает давление на судьбы европейской музыки». Естественно, эти статьи вызывали всеобщее удивление, однако привлекли ко мне негритянских меломанов, активно посещавших мои концерты. Президент профсоюза негров написал мне трогательное письмо с благодарностью, а я его тут же пригласил на обед. Это было опрометчиво, так как я представить себе не мог, с какими проблемами мне придется столкнуться: ни один ресторан не желал нас обслужить. И только вмешательство Жермен Шмитц, попросившей директора ресторана в гостинице Лаффайет принять нас, разрешило эту деликатную проблему. Во время моего пребывания в США я хотел собрать материалы по негритянской музыке. В связи с этим мне нанес визит один знаменитый аранжировщик негритянских спиритчуэлс, некий Берляй (Burleigh), показавший мне свои обработки многих песен и гимнов, весьма меня заинтересовавших. В отеле Брунсвик, куда меня привел доктор Дэвидсон, чтобы «угостить» джазом, дирижировал молодой скрипач Райсман (Reissmann). Он добивался от музыкантов поразительного звучания: тончайшего pianissimo трепещущих аккордов, шелеста засурдиненных медных, жалоб едва слышных саксофонов. На тихое и регулярное биение ударных накладывалось хрупко-прозрачное звуковое кружево, над которым царила в очень высоком регистре скрипка, придававшая всему особое очарование. Все это сильно отличалось от оркестра Поля Уайтмана, услышанного мною несколькими днями ранее. Последний поражал только точностью, словно хорошо смазанная элегантная машина. Это было что-то вроде «роллс-ройса в танцевальной музыке», иначе говоря — обыкновенная музыка дансинга и ресторана, лишенная каких бы то ни было сюрпризов.

Тому, что я узнал настоящий новоорлеанский джаз, я полностью обязан Ивонне Жорж. Во время небольшого приема, следовавшего после моего доклада во Французском обществе, она подошла ко мне со словами: «Вы, кажется, скучаете, приходите ко мне на ужин и после того, как мы съедем мой «салат», я вас повезу в Гарлем». Она жила в отеле Лаффайетт. В соседней комнате слышно было, как ссорились русский поэт Сергей Есенин и Айседора Дункан... Ивонна познакомила меня с Марселем Дюшампом — близким другом Сати и Пикабиа. Живопись последнего

была непосредственно связана с ранним кубизмом, оказавшим решающее влияние и на последующую ее эволюцию. После ужина в театре на Бродвее я послушал один номер Ивонны Жорж. Она пела французские песни, поразившие меня своим отчаянием, в манере очень простой и реалистичной...

Снобы и эстеты в то время еще не успели «открыть» Гарлема: мы оказались там единственными белыми, и услышанная там музыка, абсолютно не похожая на знакомый мне ранее джаз, стала подлинным откровением для меня. Мелодические линии контрапунктировали друг другу в прерывистом дыхании изломанного неравномерного ритма. Негритянка, певшая низким голосом, словно исходящим из глубины веков, останавливалась у каждого столика. Отчаянно, с драматической силой она без конца повторяла один и тот же рефрен в сопровождении джаза, мелодические линии которого все время обновлялись. Корни подобной музыки берут начало в самой непроницаемой стороне негритянской души, в рудиментах африканского прошлого. Невозможно было оторваться от этой музыки, так она волновала. С этого момента я стал посещать и другие негритянские дансинги и театры. Обычно в спектаклях певцам аккомпанировал ансамбль, состоящий из флейты, кларнета, двух труб, одного тромбона, ударных (порученных одному инструменталисту), фортепиано и струнного квартета. Я жил во Французском доме Колумбийского университета, где m-ше Бланш Пренэ мне оказала чудесное гостеприимство. Рядом со мною жили супруги Шмитц. При любой возможности я отправлялся в Гарлем и увлекал с собою туда и своих друзей — сначала Шмитцов, а потом также Казеллу и Менгельберга, в то время приехавших в Нью-Йорк.

Вернувшись во Францию, я непрерывно проигрывал на своем фонографе граммофонные пластинки фирмы «Black Swan», которые приобрел в маленькой лавке Гарлема. Теперь, более чем когда-либо, мне хотелось использовать джаз в камерной музыке.

19

АВСТРИЯ — ПОЛЬША — ГОЛЛАНДИЯ — ИТАЛИЯ

Желая восстановить контакт с австрийскими музыкантами, потерянный во время войны, мы с Пуленком и Марией Фроёнд предприняли поездку в Центральную Европу. Вена пережила страшный голод, от которого едва оправилась, но из-за инфляции была

еще очень бедна. Тем не менее художественная жизнь там продолжалась. В «Redoutensaal» — очаровательном маленьком театре в стиле рококо — мы побывали на прекрасной постановке *Свадьбы Фигаро* Моцарта, в Опере Вены — на *Ариадне на Наксосе* Штрауса. Очень интересным оказалось либретто Гофманстала — постоянного либреттиста Рихарда Штрауса. Там весьма мотивированно пересекались различные планы действия: авантюры Ариадны и сцены итальянской комедии масок. С Гофмансталем мы познакомились у вдовы Густава Малера m-me Малер; у нее в доме собиралась вся интеллектуальная и художественная элита Вены. Эта редкой красоты и такой же доброты женщина хотела представить нас всем своим друзьям: Альбану Бергу, которым мы восхищались, Антону Веберну, чьи волнующие пьесы для струнного квартета мы смогли оценить за несколько недель до нашего путешествия в исполнении квартета *Pro Arte*, Эгону Веллесу — необыкновенно эрудированному композитору, специалисту в области византийской музыки. Через несколько дней после нашего знакомства Эгон Веллес во время тяжелой болезни Пуленка, когда ему срочно пришлось прооперировать абсцесс в горле, продемонстрировал нам свою необыкновенную доброту и самоотверженность: он принес ему банку конфитюра, что для нищей в то время Вены, особенно для тех, кто имел детей, было настоящей жертвой... М-me Малер пришла в голову интересная мысль организовать в один вечер два исполнения *Лунного Пьеро* Шёнберга, используя то обстоятельство, что немецкая исполнительница этого произведения Эрика Вагнер находилась в это время в Вене. Шёнберг дал согласие. Инструменталисты у нас были одни и те же (среди них — пианист Стоэрман — ярый шёнбергианец)¹¹³. Это был впечатляющий эксперимент: в *Лунном Пьеро* под управлением Шёнберга с неистовой, страстной силой были выявлены драматические элементы произведения. Я же в нем больше подчеркнул нежную, утонченную лирику, тонкость и прозрачность ткани. Эрика Вагнер резким голосом произносила немецкий текст, не очень придерживаясь выписанного в нотах мелодического рисунка вокальной партии; Мария Фрöнд придерживалась его может быть даже излишне старательно. Тогда я понял, что проблема музыкальной декламации в сущности не разрешима. После двух совершенно различных интерпретаций *Лунного Пьеро* у нас с Шёнбергом состоялась беседа, где каждый старался доказать свою точку зрения. Потом мы были приглашены к нему в гости в Мёдлх, находя-

¹¹³ Мийо дирижировал исполнением, где в вокальной партии выступала Мария Фрöнд, Шёнберг дирижировал ансамблем с Эрикой Вагнер.

щийся в окрестностях Вены, где провели совершенно замечательный вечер. По его просьбе я вместе с Пуленком сыграл ему свою *Вторую сюиту*. Франсис показал *Прогулки* для фортепиано. Шёнберг много рассказывал о своих произведениях, в частности о двух операх *Ожидание* и *Счастливая рука*, партитуры которых я недавно купил. Он мне подарил собственный экземпляр *Пяти пьес для оркестра* opus 16 — по этой партитуре, где остались все его карандашные пометки, он дирижировал при первом ее исполнении. Это был изумительный подарок! Чай мы пили в столовой, украшенной нарисованными самим Шёнбергом многочисленными картинами: на галлюцинирующих лицах единственное, что ясно выделялось, были глаза.

Мария Фроёнд — полька по национальности — организовала нам в Варшаве и Калише (ее родном городе) ряд концертов. И там мы столкнулись со следами войны: холод, голод, нищета... Наши гостеприимные хозяева — родители Марии — истратили целое состояние, чтобы нас обогреть. Из-за сильного мороза были повреждены электролинии, и мы давали концерт в зале при свечах, а согревались в пальто...

В сентябре 1922 года Русселя, Равеля и меня пригласили на Фестиваль французской музыки, организованный Менгельбергом в Концертгебау. Впервые мои произведения были включены в программы концертов, имеющих официальный характер. Помимо моей *Второй сюиты* прозвучали *Вальс* Равеля, *В честь праздника весны* Русселя, *Реквием* Форе, *Фантазия для фортепиано с оркестром* Дебюсси. Равель за границей пользовался огромным успехом, но лично мне больше нравился Руссель, постоянные искания, стремительная эволюция которого увенчались замечательным мастерством, сочетавшимся при этом со смелой фантазией и вдохновением.

Во время моего пребывания в Амстердаме мне приходилось часто встречаться с юным композитором Бобом де Русом. Мы с ним познакомился еще в Париже, куда он приехал специально, чтобы показать мне свою музыку. Оригинальность ее была совершенно очевидна. И когда голландские журналисты задали мне традиционный вопрос: «Что вы думаете о голландской музыке?», я им ответил, повторяя слова Сати, что всегда даю кредит молодым: «*Нет нужды говорить о хорошо всем известных музыкантах, но стоит обратить внимание на Боба де Руса; на него я возлагаю большие надежды*». И поскольку мои собеседники были удивлены, так как никогда не слышали о нем, я добавил: «*Ему сейчас только 14 лет, но вы запомните его имя*». Десять лет спустя, когда были исполнены две его *Симфонии* и *Этюды для фортепиано* с

оркестром, я задавал себе вопрос, вспомнил ли кто-нибудь из тех журналистов мои слова. Остановился я у директора Rijks Museum m-г Ван Ноттена. Он решил познакомить меня с сестрой Ван Гога. Это была престарелая дама, жившая в очень скромной квартире, где не было видно ни одной картины ее знаменитого брата. Тем не менее несколько работ у нее все же имелось, но она их прятала на чердаке... Я много гулял по старым кварталам Амстердама, пересеченным каналами с почти неподвижной водой. Как непохожи они на новые кварталы города со светлыми воздушными строениями замечательной современной архитектуры! Через несколько лет мне посчастливилось вновь побывать в Амстердаме: Менгельберг пригласил меня для исполнения *Баллады для фортепиано с оркестром* под его управлением, а с Сержем Монте я должен был сыграть *Карнавал в Эксе*. И именно в Амстердаме я впервые услышал свой *Концерт для альты с оркестром* в исполнении Хиндемита, для которого он и был написан.

Мы с Пуленком сохранили чудесные воспоминания о нашем путешествии и искали случай, чтобы совершить новое. Теперь нас очень влекла Италия, но нужен был повод для поездки. Казелла попробовал устроить нам ангажемент в Санта Чечилии — в самом старинном обществе камерной музыки в Риме. Но группа «Шести» имела очень дурную репутацию у ее консервативной публики. И нам в качестве повода для поездки пришлось довольствоваться одним частным концертом в доме графа Лователли.

В путешествиях я много времени проводил как турист, скитался по музеям и церквям, не теряя ни минуты. Но в Риме я чувствовал себя настолько «дома», что у меня не было иных желаний, кроме как греться на солнце, сидя на ступеньках лестницы на Пьяцца де Спанья, смакуя черные маслины. Однако после нескольких дней такого бесцельного шатания я вместе с моими кузинами Марсель и Рене Мийо, гостившими у своих теток, приступил, и надо сказать, с большой радостью, к серьезному изучению Рима. Мы побывали везде, где только можно: в Тиволи, в Фраскати, на Вилле д'Эсте, где нам вспомнилось, какими словами обменялись Ламартин и m-те Жирардэн, восхищенные сверкающими каскадами фонтанов. Эти же фонтаны Виллы д'Эсте так восхитительно воспел Лист¹¹⁴... Мы часто обедали в маленьких кафе, около которых в дни больших рынков останавливались многочисленные красочные повозки. Под их капотами отдыхали возчики перед тем, как ехать торговать вином...

¹¹⁴ Сочинение Листа так и называется *Фонтаны виллы д'Эсте* и входит в третью тетрадь цикла *Годы странствий*.

Клод Дельвенкур, стипендиат Римской премии, однажды пригласил нас на Виллу Медичи. Ее непосредственные обитатели¹¹⁵ обладают неотразимым очарованием. Пребывание там идеально для всех художников: в течение трех лет, без всяких материальных забот они могут работать, на досуге размышлять об искусстве, спорить со своими собратьями по премии. Так же, как путешествие в Бразилию принесло желаемые изменения во всем моем существе, и я начал осознавать свои собственные силы, так и пребывание на Вилле Медичи дает возможность ее обитателям развить фантазию, расширить горизонт, соприкоснуться с новыми людьми.

В Неаполе нас ждал неприятный сюрприз: на ближайшие два дня ни в одном отеле не было свободных комнат. И чтобы не ночевать под открытым небом, мы решили сесть на пароход и отправиться в Палермо. В Сицилию прибыли ранним утром в замечательном освещении рассвета и постарались повидать как можно больше интересных вещей: старинные дворцы, церкви, монастыри. В катакомбах Кармелитского монастыря мы увидели любопытную вещь: церемонно расставленные, как в театре восковых фигур, мумии прелатов и епископов, одетых в роскошные, пышные одежды. Нам показалось, что этот мрачный «спектакль» больше в духе Испании, чем Сицилии.

Вернувшись в Неаполь, мы много гуляли около порта в кварталах бедняков с их узкими улочками и развешенным между домами разноцветным бельем. Однажды вечером мы наняли странную коляску, которой управлял «полукучер» — у него был один глаз, одна рука и одна нога. Он прыжком вскакивал на сидение и возил нас по всем маленьким марионеточным театрам в окрестностях Неаполя. Повсюду перед громко горланящей публикой показывали средневековые батальные сцены. Публика этих театров, шумно реагирующая на каждую фразу, состояла только из мужчин и мальчиков, одетых очень просто, — без жилетов, пиджаков и галстуков, с кепками или каскетками на головах. Спустя несколько лет, находясь в Льеже, я пошел на улицу Ротюр в «Маленький королевский театр марионеток». Это пышное название относилось к скромной пивной, расположенной в одном из самых людных кварталов города, где за узкой стойкой посетители пили ледяное пенистое пиво. Прямо за прилавком находился небольшой зал с неудобными, близко поставленными друг к другу скамейками, на которых в тесноте сидели крикливые и оборванные дети, старые, бедно одетые женщины и пьяницы. Все они,

¹¹⁵ Вилла Медичи стала местом, где проживали стипендиаты Римской премии — музыканты, художники, поэты и писатели.

как правило, годами по два раза в неделю приходили на подобные спектакли... Разыгрывали пьесу об авантюрах сеньора Коридона во дворе короля Шарлемана. Бесконечные сражения чередовались с длинными разговорами между офицерами, затем прибывала принцесса и читала длинные стихи — и все это вызывало трогательный энтузиазм. Батальные сцены сопровождал бой барабана, усиленный топотом марионеток... Меня заманило в этот театр желание найти нечто подобное тому, что я видел в театрах марионеток в Неаполе, на родине Пульчинеллы... Из этого примитивного искусства вышел замечательный театр марионеток, о котором только и можно мечтать — «Пикколи» Рима. Идеальный театр! Он обладает машинерией столь совершенной и сложной, что куклы могут делать точно такие же движения, как и живые актеры, и даже танцевать балет с весьма сложной хореографией. Там созданы самые разнообразные марионетки, в том числе и представляющие фей, животных, кареты и тому подобное. То, что невозможно изобразить в театре, становится возможным и доступным в этом маленьком храме самой безумной и самой невероятной фантазии. Репертуар «Пикколи» поразительно разнообразен. Сеньор Подрекка — его директор — показывает там классические оперы и балеты, скетчи Казеллы и произведения других современных композиторов с декорациями и оформлением современных художников.

Перед тем как покинуть Неаполь, мы посетили его музей с богатой коллекцией бронзы Эркюланума, Аквариум, где видели рыб самых разнообразных видов, включая совсем маленьких, сверкающих в воде, как золотые бусинки... Незабываемый день провели в Помпее, где до сих пор можно обнаружить следы повседневной жизни людей, неожиданно постигнутых смертью.

По местному обычаю тот, кто хочет вернуться в Рим, должен бросить монетку в фонтан Неми. Подобно большинству туристов, я выполнил этот традиционный обряд с улыбкой на губах и с надеждой в сердце. Не этим ли несколькими сантиметрам я обязан тем, что в 1924 году в «Симфонических концертах Аогюстео» прозвучала моя *Баллада [для фортепиано с оркестром]*. Казелла и Малипьеро¹¹⁶ меня сразу предупредили, что римская публика не любит современную музыку и устраивает ей на концертах обструкцию. Репетиции тем не менее прошли хорошо, даже тепло, концерт же — намного хуже. С первых же тактов слушатели начали шуметь; они ненадолго замолчали, когда вступил рояль, но вскоре шум возобновился и продолжался до конца произведения. За-

¹¹⁶ Малипьеро Франческо (1882—1973) — итал. композитор, музыковед, педагог.

кончив, я с большим достоинством поклонился публике и медленно отправился за кулисы. Там оказался уже дирижер Молинари; сразу же, как только прозвучали последние такты, он так стремительно исчез с эстрады, что можно было подумать, будто он утонул в скрипках. В ложе Французского посольства мои друзья, в том числе и Жак Трюэль, у которого я остановился в Риме, подумали, что это антифранцузская демонстрация. Я же успокоил их, сказав, что публика «Концертов Аогюстео» и современным итальянским композиторам устраивает не лучший прием.

Витторио Риети¹¹⁷ пригласил меня к себе в гости, чтобы познакомить с итальянскими композиторами Лаброкой и Мазарини. Все трое показывали мне свою музыку. Из всего, что прозвучало в этот вечер, особенно мне понравился маленький хор а cappella Риети под названием *Barabau*. Партитуру этого хора я увез с собой и по приезде в Париж показал Дягилеву: ему хотелось узнать, что интересного услышал я в Риме. Риетиевский хор в фольклорном духе, простодушный и полный лукавства ему так понравился, что он сразу же заказал композитору сочинить на его основе балет. Поставленный с декорациями Утрилло¹¹⁸ и с хореографией Баланчина, он имел большой успех. После этой постановки Риети стал часто и надолго приезжать в Париж, принимая активное участие в нашей музыкальной жизни.

Из моих последних путешествий я, возможно, и не вынес ничего музыкально вдохновляющего меня, тем не менее они мне предоставили возможность завязать настоящую дружбу с Витторио Риети и директором венского *Universal-Edition* Эмилем Хертцкой, ставшим и моим издателем, и верным другом.

20

БАЛЕТЫ

По возвращении из США я восстановил контакты с Фернаном Леже и с Блезом Сандраром¹¹⁹, так как по заказу Рольфа де Маре намеревался сочинить с их участием новый балет. Сандрар, большой знаток африканского фольклора, только что выпустивший в свет *Негритянскую антологию*, выбрал для сценария сюжет *Со-*

¹¹⁷ Риети Витторио (1898—1994) — итал. композитор.

¹¹⁸ Утрилло (Utrillo) Морис (1883—1955) — франц. художник и график.

¹¹⁹ Леже Фернан (1881—1955) — франц. художник и график. Сандрар (Cendrars) Блез (1887—1961) — франц. поэт швейцарского происхождения.

творения мира в негритянском варианте. Контакт с моими соавторами был более тесный, чем когда бы то ни было. Они часто посещали фольклорные праздники (*les bals musette*) и увлекали меня с собой, заинтересовав ранее не знакомым аспектом жизни Парижа. Поужинав в маленьком ресторане на улице Бельвиль, знаменитом блюдами из требухи, мы в плащах на плечах и кепках на головах направлялись на улицу Лапп. Из всех маленьких кафе доносились звуки аккордеона; иногда к ним присоединялись кларнет, корнет-а-пистон, тромбон и скрипка. Мужчины в кепках и в светлых рубашках, с платками на шее танцевали с симпатичными девушками. Эти девушки были так хорошо выдрессированы, что никогда не принимали приглашение других партнеров: «их мужчина» покупал право танцевать у хозяйки заведения (кафе). Она находила им пары и, неустанно повторяя «платите деньги», прятала монеты в широкую сумку, подвешенную на поясе. Крики посетителей, требующих белое вино с сельтерской и клубничное мороженое, часто заглушали музыку. Зрелище было живое и веселое. На бульваре Барбес и на площади Альп атмосфера была совсем иной; за площадью Бастилии оверньонцы Парижа¹²⁰ танцевали буррэ под звуки виеля¹²¹, на улице Бломэ антильцы с их женами в «мадрасах»¹²² — бигину¹²³, нерегулярные ритмы которой напоминали об их островах, пальмах, саваннах. Фланируя таким образом по Парижу, Леже, Сандрар и я работали над балетом. Леже хотелось опереться в своих эскизах на негритянский примитив и нарисовать на занавесе и декорациях африканских богов, олицетворяющих как могущество, так и дикость. Однако сделать эскиз достаточно устрашающим ему не удалось. И найдя его слишком светлым и немного слащавым, он принес мне новый, где преобладал черный цвет на темно-коричневом фоне. Какой очаровательный эвфемизм! Он хотел использовать бодрящи, изображающие цветы, деревья, всевозможных животных; наполненные газом, они в момент сотворения взлетали бы, как воздушные шары. Но и этот проект был неосуществим, так как необходимо было поставить в каждый угол сцены устройства с газом и шум от них заглушил бы музыку. Леже не оставалось ничего, как вдохновиться костюмами, изображающими животных, в том стиле, в котором их носят африканцы во время религиозных обрядов. Ба-

¹²⁰ Оверньонцы, жители Оверня (Auvergne) — исторической провинции Франции.

¹²¹ Vielle — старинный струнный инструмент.

¹²² Мадрас (*madras*) — женский головной убор.

¹²³ Бигина (*biguine*) — танец Антильских островов.

лет *Сотворение мира* мне предоставил, наконец, случай использовать элементы джаза, изученные мною уже очень серьезно. Я составил оркестр из семнадцати солирующих инструментов по типу оркестров Гарлема и широко использовал джазовый стиль, соединив его с элементами классицизма.

Балет я писал в новой квартире на бульваре Клиши, дом №10, куда я недавно переехал¹²⁴. В это же время поменял квартиру и Поль Моран. И так как его новая квартира была маленькой, а у нас было много общих друзей, он предложил мне объединиться и отпраздновать новоселье у меня. Толкотня получилась невообразимая, хотя я и раздвинул всю мебель по углам. Наши друзья толпились на лестнице и даже расселись в кафе Chope Pigalle, расположенном под моей квартирой. Через открытые окна слышны были мотивчики шарманок, шум тира, рычание зверей бродячих циркачей — с начала июня праздник на Монмартре был в полном разгаре. Нашим гостям был предложен аттракцион: Поль Моран хотел даже пригласить льва, но так как укротитель предупредил нас, что зверь откажется спускаться по лестнице, нам пришлось довольствоваться птичьим театром. Это был очаровательный спектакль! Канарейки, ручные воробьи, облетая тысячу раз вокруг салона, садились на пальцы, плечи, голову птичника. Затем птицы разыграли маленький скетч: канарейка выстрелила из крошечной пушки в другую птичку. Та упала и замерла в неподвижности. Ее уложили на маленький катафалк, куда впряглись две птички и потащили его вокруг стола. Заканчивался же скетч тем, что канарейка-маг легким прикосновением своего крыла к «мертвой» птичке, воскрешала ее, и та тут же стремительно взлетала вверх.

Вскоре после этого праздника я уехал в Экс, чтобы повидать моих родителей и уединиться на несколько недель для работы в тиши «Энкло». Спустя некоторое время Дезормьер и Коллар с женой должны были заехать за мной, чтобы вместе отправиться в путешествие по Сардинии. Эта страна, обычно не рекламируемая агентами путешествий, меня очень привлекала, хотя никто в моем окружении там никогда не бывал. Поль Коллар, замечательный организатор, задолго начав готовить нашу «экспедицию», связался с Итальянским туристическим клубом и получил от него исчерпывающие разъяснения, касающиеся особенностей Сардинии. Кроме того нам разработали интересный маршрут, учитывая рынки

¹²⁴ В этой квартире на бульваре Клиши, дом №10 Мийо прожил с 1923 по 1974 гг. И после его смерти там живет его вдова Мадлен Мийо. На этом доме висит мемориальная доска.

и фольклорные праздники. Особое значение устроители придавали празднику в Фонни¹²⁵ как самому знаменитому.

Мы использовали короткую остановку в Генуе, чтобы посетить кладбище Campo-Santo, поразившее нас стилем могил в духе «конца века», где все памятники были украшены статуями умерших, одетых в рединготы и платья 1900 года. Отзвуки такого вкуса мы нашли в этот же вечер, присутствуя в Опере на абсурдной постановке *Ауды* Верди, где эффекты были преувеличены до такой степени, что весь драматизм улетучился под напором фальшивого лиризма. Мы сделали еще одну остановку в Чивита Веккиа, где когда-то французским консулом был Стендаль.

Островное положение так хорошо защищало Сардинию, что ей удалось остаться первозданно дикой, почти нетронутой цивилизаций. Если бы не мировая война, мало кто из ее обитателей побывал бы на континенте. В маленьких деревнях дети бежали за нами с криками: *Cinesi! Cinesi! (Китайцы!)*, так как иностранцев они видели впервые. Мы путешествовали с рюкзаками за плечами; легкий багаж позволял нам свободно пользоваться то лошадьми, то автобусом, в дни рынков заходившим в самые отдаленные деревни. Садились мы в битком набитые местные поезда. Нередко в коридорах вагона наталкивались на спящих на полу крестьян, страдающих распространенной в этих краях малярией.

Крестьяне носили в высшей степени живописные национальные костюмы: короткие юбки, прикрывавшие голые ноги, жилеты из дубленки, отороченные мехом и расшитые красочными узорами. Их наряд дополняли черные шерстяные шапочки в форме чулка. Молодые же люди одевались по-европейски, но в костюмы только темных тонов. По воскресеньям молодежь собиралась на танцы под звуки аккордеона и так называемого *zampogna* — инструмента типа гобоя. По-прежнему в Сардинии были популярны «серенады»: их бесконечно повторяемые напевы в сопровождении гитары мы нередко слышали по ночам. Эта музыка не прекращалась до тех пор, пока «красавица», коей серенада посвящалась, не появлялась на балконе, чтобы раздать подарки и поблагодарить музыкантов. Я записал множество этих мелодий сардинского или испанского происхождения, не сомневаясь в том, что вскоре они мне очень пригодятся.

Страна оказалась на редкость притягательной. Мы посетили целый ряд деревень, взбирались на высокие холмы, откуда открывался обширный вид на пейзажи с доисторическими строе-

¹²⁵ Фонни (Fonni) — маленький городок в Сардинии.

ниями. В небольших городах детали архитектуры, решетки балконов обнаруживали следы испанского влияния. На несколько дней мы задержались в Кальяри — столице Сардинии. Полупустые лавки деревень сменились здесь магазинами с полным изобилием продуктов. Музей Кальяри обладал уникальной коллекцией сардинской бронзы, большая часть которой относилась к самой глубокой древности, и коллекцией тканей XII века, украшенных сложным орнаментом, изображающим стилизованных птиц и геометрических форм цветы. На маленьких станциях можно было выйти, чтобы немного погулять; однажды на такой остановке мы нарвали ягод кактуса-опунции (*les figue de Barbarie*): очистить их мы так и не смогли, но из-за них наши руки оказались в колючках, избавиться от которых было очень трудно... Перспектива побывать на народном празднике в Фонни нас так радовала, что в поезде мы не могли скрыть веселого расположения духа. Заинтригованные нашим чрезмерно радостным видом попутчики поинтересовались, куда это мы направляемся: *Andiamo alla festa di Fonni ! (На праздник в Фонни!)*, и так как видно было, что они нас не понимают, мы им объяснили на нашем очень приблизительном итальянском языке, что было целью нашей экскурсии. Взгляды крестьян тотчас же изменились, они отрицательно качали головами и сообщили нам, что народного праздника в Фонни, подробнейшее описание которого мы прочитали в новом туристическом гиде, не существует уже много лет... Красота окружающего пейзажа несколько смягчила наше разочарование и мы совершили на лошадях прекрасную прогулку в район Дженнардженту — самой высокой горы Сардинии.

Вместе с тем пора уже было подумать о возвращении домой, каждому в свою страну, и о том, чтобы приняться за дела. Мы сели на судно в Порто Торрес; жандарм подозрительно спросил нас, что означает цвет наших рубашек и к какой партии я и Дезо¹²⁶ принадлежим. Несчастному фашисту было, конечно, невдомек, что голубые рубашки мы купили на рынке в Эксе просто потому, что они были красивы и удобны.

Коллар и его жена не бывали раньше в Риме, и мы старались им показать все, что только возможно показать за двадцать четыре часа, после чего мы с ними расстались и поехали на несколько дней во Флоренцию, которая несмотря на красоту окрестностей и памятников была для меня прежде всего городом-музеем, откуда я мог без сожаления уехать лишь побывав абсолютно везде и досконально все исследовав.

¹²⁶ Так мы привыкли называть Дезормьера (*Прим. Д. Мийо*).

Спустя несколько недель после нашего возвращения «Шведские балеты» показали *Сотворение мира*: благодаря художественному оформлению Леже спектакль получился просто прекрасным. Критика же музыку яростно раскритиковала, признала несерьезной и больше подходящей для исполнения в дансинге или в ресторане, но никак не в театре. Через десять лет те же критики, комментируя философию джаза, ловко доказали, что *Сотворение мира* является моей лучшей партитурой.

Рольф де Маре готовился в турне по Соединенным Штатам Америки и хотел там исполнить настоящее американское произведение, но он не знал, к кому из композиторов обратиться, и боялся напасть на того, кто писал в духе Дебюсси или Равеля, Брамса или Рейера¹²⁷. Я же многократно встречал у княгини де Полиньяк Кола Портера. Этот шикарный американец, всегда с белой гвоздикой в бутоньерке элегантного смокинга, пел низким и приглушенным голосом свои песни, обладавшие именно теми качествами, что искал Рольф де Маре. Я познакомил их. Де Маре тотчас же предложил ему написать музыкальную пьесу на сюжет, наиболее подходящий к стилю его музыки: молодой швед в Нью-Йорке. Так как у Кола Портера не было еще достаточного опыта в оркестровке, ее сделал Шарль Кёклен, инструментируя партитуру, где ностальгические блюзы сочетались с упругими ритмами рэг-тайма точно в духе музыки Манхэттена¹²⁸. Необычное сотрудничество полифониста, мастера контрапункта и фуги и будущего блестящего «короля Бродвея» оказалось очень удачным. Фернан Леже поручил Жеральду Мёрфи сделать декорации и неожиданно перед парижанами на сцене «Театра Елисейских Полей» представил небоскребы Таймс Сквера.

Несмотря на немалые усилия, предпринимаемые «Шведскими балетами», заслуживающие всяческих похвал, «Русские балеты» превосходили их техническим совершенством. Дягилев, неутомимый вдохновитель своей антрепризы, задумал, не без влияния Стравинского, интересный эксперимент. Вместе они выбрали небольшие, давно забытые комические оперы, и Дягилев решил показать их. Но так как по старой традиции арии в них связывались разговорными диалогами (в свое время Берлиоз положил на музыку разговорные диалоги *Фрейшюца* Вебера, а Гиро — речитативы *Кармен* Бизе), он поручил Сати, Орику и Пуленку сочинить музыку для всех разговорных диалогов трех маленьких опер

¹²⁷ Рейер (Reyer, настоящая фамилия Rey) Луи (1823—1909) — франц. композитор.

¹²⁸ Манхэттен (Manhattan) — центральный район Нью-Йорка.

Гуно: *Лекарь поневоле, Голубка, Филемон*. Он предполагал также поставить и оперу Шабрие *Неудачное воспитание*, композитора же для речитативов на примете у него еще не было. Сати, который неоднократно говорил обо мне Дягилеву, использовал эту ситуацию, чтобы опять напомнить о моем существовании. При этом он заметил, что с печатью стиля Шабрие моя музыка имеет больше шансов ему понравиться. Летом я получил следующее письмо от Сати:

Суббота, 21 июля 1923 г.

«Дорогой мой и добрый Друг,

Дягилев поручил мне просить Вас оказать ему услугу: положить на музыку разговорные диалоги в опере *Неудачное воспитание* Шабрие. Я сказал моему дорогому директору, что вы единственный, кто может выполнить эту работу, так как обладаете и благородной пылкостью в работе, и уверенной техникой письма.

Я немного пошутил над его остракизмом по отношению к Вам, на что он меня заверил, что испытывает к вам только самые лучшие чувства.

Что Вы думаете по этому поводу?

Я не решаюсь давать Вам советы, могу только сказать, что за эту работу вы получите тысячу франков и что она небольшая, но... очень важная и заслуживает того, чтобы Вам впоследствии за нее заплатили. Да!

Смотрите сами.

P. S. — Я слышал, что Пуленк уже прекрасно выполнил свою часть работы для *Голубки*... Был в ударе!»

Зная все же о неприязни Дягилева ко мне, я колебался в принятии решения: стоит ли браться за работу, приятную конечно, но менее интересную, чем оригинальное творчество, и которая станет экспериментом без будущего. Сати, всегда самоотверженно опекавший меня, не терял надежды, что я все же возьмусь за диалоги Шабрие, и вновь послал мне письмо:

Воскресенье, 28 июля 1923 г.

«Дорогой мой и добрый Друг,

Дягилева сейчас здесь нет. Я только что написал ему и просил, чтобы он сам написал Вам.

Ваше письмо доставило мне большое удовольствие. Вы тысячу раз правы. Но стоит Вам один раз выступить в его антрепризе, он Вас полюбит, убедившись, что Вы замечательный композитор. Я Вам уже сказал: он заверил меня, что прекрасно к Вам относится. Наш друг

Стравинский, осмелюсь добавить, его немного надул... Забудем прошлое — и даже будущее.

Я пишу музыку для «Лекаря, который воображает себя им» и что-то у меня не клеится».

Воскресенье, 19 августа 1923 г.

«Я работаю, как сумасшедший... Да... Это очень смешно (для меня)... Гуно вынуждает меня извергать потоки музыки. Все это получается очень в стиле Ребера¹²⁹ (в общем, с позволения сказать, *cop*¹³⁰ ... Да)».

Суббота, 23 сентября 1923 г.

«Дорогой мой и добрый Друг,

Возвращайтесь поскорее и мы все обсудим... Я трепещу от радости, от того что (наконец-то!) Дягилев Вам написал. Это победа над X (над этим X, которого я бы хотел узнать получше. Да).

Я тружусь, как каторжный (случай редкий), и только что закончил второй акт *Лекаря поневоле*. «Кто-то» сказал Жану¹³¹, что я его покинул. Хм!... Кто же этот «кто-то» — может быть наш друг Орик?»

Настойчивость моего друга Сати закончилась тем, что он победил мое сопротивление. Я принялся за работу, которая меня в конце концов увлекла. *Неудачное воспитание* написано для трех певцов. Но так как арии имелись только для баритона и тенора, мы решили, что и у сопрано одна ария должна быть. М-ме Бреттон-Шабрие и издательство Енок (Enoch) прислали мне неизданные рукописи Шабрие, и среди них я нашел прелестную и вполне подходящую арию. Рене Шалюпт написал слова, соответствующие драматической ситуации, и лакуна была заполнена. Для разговорных диалогов, связывающих сцены, я старался, насколько это возможно, углубиться в стиль Шабрие и добиться полного единства музыки и инструментовки. Мне казалось, что я достиг цели, так как во время репетиции слышал, как Дягилев вполголоса спрашивал: «А это? Это Шабрие?» Он не мог отличить, где подлинная музыка Шабрие, а где моя «подделка».

В Монако «Русские балеты» работали под покровительством наследной принцессы, что было для них очень выгодно и избавляло от всяких финансовых проблем. Там Дягилев почти всегда

¹²⁹ Ребер (Reber) Анри (1807—1880) — франц. композитор.

¹³⁰ *Cop* (франц.) — ругательство (дерьмо, хреновина).

¹³¹ Вероятно, речь здесь идет о Жане Кокто.

готовился к новому сезону. Оперы, показанные Дягилевым в казино Монте-Карло, были так холодно приняты, что он отказался от мысли ставить их в Париже, сделав, однако, исключение для оперы Шабрие *Неудачное воспитание* (декорации и костюмы Жюана Гри). Публика, как правило, лишена всякого воображения, она не любит слушать незнакомое, потому и на этот раз посчитала себя обманутой в своих ожиданиях и кричала только «балет! балет!». Протест был столь шумный, что в последующих программах пришлось отказаться и от этой оперы.

Балетный сезон в Париже в 1924 году был особенно блестящим. Конкурировали две труппы — Дягилева и Мясина. Мясин покинул «Русские балеты» и с труппой танцоров создал собственную антрепризу для постановки новых произведений, а граф де Бомон, подобно меценатам Возрождения, оказывал труппе финансовую поддержку. Я принял предложение Мясина написать балет на старый сюжет *commedia dell'arte* (комедии масок) *Insalata*¹³². Альбер Фламан построил сценарий как смесь фарса о Полишинеле с любовными похождениями героев и их ревнивых опекунах. Очень запутанная интрига усложнялась еще серией переодеваний и мистификаций. Я вдохновился старой итальянской музыкой, которой меня снабдил Мясин, использовал несколько мелодий серенад, записанных мною в Сардинии, и написал балет с пением, сохранив название *Салат*.

Первые репетиции состоялись в роскошных гостиных особняка графа де Бомона — здании XVIII века, где раньше было посольство Испании, затем позднее — в «Театре Cigale». В этой же антрепризе под эгидой графа объявили о серии литературных, хореографических и музыкальных представлений под названием «Парижские вечера». Там была исполнена пьеса Тристана Тцары¹³³ *Воздушный платок*, и *Ромео и Джульетта* Шекспира в адаптации Жана Кокто. Ее захватывающие новизной мизансцены вместе с декорациями Жана Виктора-Гюго отметили важную дату в истории театра. Роже Дезормьер, молодой и очень талантливый дирижер, руководивший всей музыкальной частью «Парижских вечеров», написал выразительную музыку для волюнок елизаветинской эпохи. Ансамбль получился прекрасный. Мясин поставил мой балет *Салат* с декорациями Брака и *Меркурий* Сати с декорациями Пикассо.

¹³² *Insalata (um.)* — салат, винегрет.

¹³³ Тцара (Tzara) (наст. имя Сами Розеншток) Тристан (1896—1963) — франц. поэт. В 20—30 гг. примыкал к дадаизму и сюрреализму.

В это же время блестяще проходил и сезон Дягилева. Соперничество двух трупп порождало немало драм и инцидентов, тем более что Мясин увел за собой многих танцоров — беглецов из «Русских балетов». Дягилев при всем своем желании не мог помещать таким художникам, как Пикассо и Брак, сотрудничать в двух антрепризах, но Орика и Пуленка он предупредил, что ни за что не обеспечит успех балетов *Лани* и *Докучливые* в Монте-Карло и не покажет их в Париже, если они будут сотрудничать с графом де Бомоном. Моим друзьям ничего не оставалось, как подчиниться этим требованиям. Дягилев, чтобы поднять престиж произведений молодых композиторов, пригласил дирижировать ими Андре Мессаже. Он решил, что присутствие за пультом дирижера первого представления *Пеллеаса* благоприятно повлияет на их успех у публики и у критики.

Я занимался *Салатом*, когда меня неожиданно посетил Дягилев. Он предложил мне написать для его будущего сезона балет. Всячески стараясь показать преимущества предложенного сотрудничества, он посоветовал мне немедленно порвать контакты с антрепризой Мясина, по его мнению, не имевшей никаких перспектив. На это я ответил, что у меня подписан контракт и что я выполняю свои обязательства; но так как этот контракт не запрещает мне заниматься и другой работой, я согласен принять и его предложение. Дягилеву ничего не оставалось, как заказать мне балет, в котором будет танцевать английский танцор Антон Долин, и написать его мне надлежало очень быстро. Он знал, что я умею это делать. Однако окончательное решение я принял только после того, как убедился, что граф де Бомон не имеет ничего против этой затеи. *Салат* был написан между 5 и 15 февраля, *Голубой экспресс* — между 15 февраля и 5 марта. Эти два балета я прозвал «близнецами».

Балет *Голубой экспресс* по жанру близок оперетте без слов. Дягилев, заказывая мне этот балет на легкий, фривольный и веселый в духе Оффенбаха сюжет Кокто, хорошо понимал, что я напишу музыку в своем привычном стиле, который он все же не любил. Действие разворачивается на модном курорте, куда элегантный поезд Голубой экспресс каждый день привозит потоки новых отдыхающих. Они прогуливаются по пляжу, занимаются спортом: теннисом, гольфом и т. д. Танцору Долину предоставлялась полная свобода в его хореографических и акробатических фантазиях. Во время репетиций Мессаже был очень мил, по-отцовски доброжелателен, полон внимания и заботы. (Декорации выполнил Лоран, костюмы — Шанель.) Представления прошли без шума и скандалов.

Меркурий же [Сати] на «Парижских вечерах», напротив, вызвал манифестацию группы сюрреалистов, чьи мотивы были непонятны. Они кричали: «*Да здравствует Пикассо!... Долой Сати!...*» Это не произвело на Сати никакого впечатления. Он спокойно, не обращая внимания на происходящее, покинул ложу, где мы сидели вместе, и поспешил на последний поезд, идущий в Аркей¹³⁴.

На следующее утро он мне написал: «*Выходя, я прошел мимо группы «Ложный Дада», и никто слова мне не сказал*». Представление же *Салата* прошло благополучно, если не считать забастовку музыкантов, которая разразилась за десять минут до подъема занавеса. Мне пришлось в вечер этой забастовки играть на фортепиано при свете свечи. Певцы и среди них моя верная Жан Батори собрались вокруг меня. Хореография Мясина была в высшей степени живая, в некоторые моменты даже драматическая, что чистейшим образом проистекало из сюжета. А несколькими годами позднее *Салат* поставила Опера Парижа (с декорациями Дерена, решенными очень по-средиземноморски). Постановщиком был Серж Лифарь. Он же в своей интерпретации сюжета главный акцент сделал на веселом и зажигательном характере мистификаций итальянской комедии масок.

Два моих балета были поставлены с интервалом в несколько дней. Позднее мне довелось дирижировать *Голубым экспрессом* в Монте-Карло и в Лондоне. Через несколько лет *Салат* и *Голубой экспресс* фигурировали в одной и той же программе оперного театра Берлина, а *Салат* был поставлен в 1938 году оперой Будапешта. После войны его спектакли в Будапеште возобновились.

21

ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ: «ЦАРЬ ДАВИД» И АРКЕЙСКАЯ ШКОЛА

В истории музыки часто сталкиваются различные противоположные направления, подчас они даже вступают в открытую борьбу, будь то методы обучения (Консерватория и Schola Cantorum) или композиторские стили, например, Дебюсси и д'Энди, или Русселя и Флорана Шмитта, находящиеся как бы на разных полюсах; такое противостояние может быть также и между музыкальными ассоциациями, например, между «Национальным обществом му-

¹³⁴ Аркей (Arcueil) — пригород Парижа, где последние годы жил Сати.

зыки» и S.M.I., или между «Серенадой» и «Тритоном», программы которых четко отражали разные тенденции. Я сам прочувствовал это состояние, когда музыковеды, критики, некоторые фанатичные друзья систематически сравнивали и противопоставляли музыку Онеггера и мою. К счастью, дружба и взаимное восхищение друг другом помогли нам противостоять этим яростным ударам.

Судьба Онеггера была прекрасным примером стремительной карьеры во всех областях; все онеггеровские сочинения критики благосклонно принимали с первого раза, в то время как мои они яростно разносили при каждом их появлении; Артюра рассматривали как композитора глубокого и серьезного, меня же называли «мистификатором» и «шутком», неспособным мыслить. К тому же всегда добродушный и приветливый, он вызывал всеобщие симпатии, а я же бывал то вспыльчив, то высокомерен и застенчив одновременно.

Почти все сочинения Онеггера имели успех. Когда по заказу театра «Mésière» в Швейцарии он написал несложное для исполнителей сочинение — оперу-ораторию *Царь Давид* (причем петь должны были не профессиональные певцы, а горцы данной местности), успех был такой, что произведение долго не сходило с швейцарских афиш. Почти сразу же последовали исполнения этого сочинения в Париже, и многие номера *Царя Давида* бисировались. Парижская публика, упрямо не желавшая понимать современную музыку, на этот раз, казалось, проникла в ее секреты. В области симфонической музыки Онеггер шествовал с той же уверенностью: он прославил американский локомотив в симфонической поэме *Пасифик 231* и вскоре тот «объездил» весь мир. В жанре оперетты, обычно мало привлекающей глубокую музыковедческую мысль, — опять ошеломляющий успех и тысяча представлений *Короля Позоля*. А в кино? Как только продюсерам пришла мысль сотрудничать с музыкантами-симфонистами, Артюр оказался единственным, кто способен был построить партитуру для большого и серьезного фильма... У него было столь безошибочное чутье в создании определенной атмосферы, он настолько точно знал, каким образом это преподнести публике, используя средства в высшей степени простые, что вскоре не мог уже выполнять все обрушившиеся на него многочисленные заказы кинематографической индустрии... После *Царя Давида* последовала (и также для театра «Mésière») опера-оратория *Юдифь* — сочинение более индивидуальное, а потому и более трудное для восприятия. После *Пасифика 231* появилась посвященная спорту и воспевающая движение симфоническая поэма *Регби*. Для меня шедеврами

являются *Гораций-победитель* — музыка мрачная, сложная, не для частого исполнения, и опера *Антигона* — великолепное проявление индивидуальности Онеггера. Она была поставлена в Эссене, перед самой войной — в Брюсселе, затем — в Париже во время оккупации. К ним я бы присоединил также и *Жанну д'Арк на костре*, величественную фреску, где музыкальные приемы, казалось бы, предназначенные для кино, помогли разработать звуковой фон, поддерживающий хор, который с огромным мастерством раскрывает восхитительную драму Клоделя, посвященную французской героине.

Несмотря на то, что произведения Артюра всегда восхищали тех музыкантов и критиков, которые резко критиковали мои, а мою музыку принимала группа молодых музыкантов, несправедливых по отношению к Артюру, наша взаимная привязанность от этого нисколько не страдала. Мы были выше всей этой суеты, любили давать совместные концерты, и *Царь Давид* часто исполнялся в одной программе с *Хозфорами*. Тогда мы одновременно оказывались перед нашими «разными публиками» — двумя лагерями, представители которых обменивались во время концерта и после него отнюдь не дружелюбными взглядами. Антионеггеровские тенденции отчетливо утвердились и в музыке Орика и Пуленка, но они лишь подчеркивали независимость каждого в «Шестерке» и доказывали, что у нас не было единого, общего стиля. Антионеггеровская направленность усилились и у композиторов «Аркейской школы»; она стала для них своего рода эстетической платформой, демонстрируемой даже с некоторой долей вызова.

В знак уважения к Эрику Сати несколько молодых музыкантов, организовав творческое содружество, назвали его «Аркейской школой». Самый старший из них Анри Клике-Плейель был моим товарищем по консерватории. Он написал очень много, но его произведения исполнялись редко. Роже Дезормьер, напротив, сочинял мало: ему просто не хватало времени, так как большую его часть он посвящал дирижированию. Выдающийся дирижер, он стал исполнителем и пропагандистом современной музыки, в частности музыки своих друзей. Среди этой группы был и барон Жак Бенуа-Мешен — довольно странный малый. Одаренный оперный композитор, находившийся под большим влиянием моей музыки, он для своих вокальных сочинений выбирал тексты только самых великих — Шекспира, Микеланджело — скорее всего из-за мании величия. Благородный по натуре барон любил играть роль мецената; кроме того был страстным коллекционером: он скупал рукописи, собрал ценнейшую коллек-

цию первых изданий произведений Клоделя, создав настоящий «клоделиум». Как-то в течение нескольких месяцев он покупал и отправлял магнату американской прессы антикварные вещи (в том числе и из церковных и монастырских коллекций), среди них были даже фламандские часы с боем, наигрывающие музыку *Тоски*, которые богатый коллекционер мог повесить в своей ванной комнате... Так нам, во всяком случае, рассказывал сам Бенуа-Мешен, но... он был большим фантазером. Барон опубликовал эссе на тему *Музыка в произведениях Пруста*. Хорошо владея немецким и английским языками, он перевел многие литературные произведения на французский язык. Во время оккупации его вынудили войти в правительство Виши; о его поведении коллаборациониста я мог уже не сожалеть, ибо были личные причины, заставившие меня прервать с ним дружеские связи еще в 1930 году. Художественный вклад в группу Максима Жакоба был довольно своеобразным: он внес в нее элементы легкости и простоты. После лицея, нагруженный огромными словарями Максим приходил ко мне показать недавно написанные сочинения — простые, немного сентиментальные, может быть слишком легкие, почти в стиле оперетт. Еврей из Байона¹³⁵, он вспоминал иногда о своих корнях и перекладывал на музыку фрагменты Псалмов. Спустя несколько лет этот человек, столь светский и казалось бы любивший успех и легкую жизнь, обратился в католическую веру и ушел в бенедиктинский монастырь. Он не отказался от музыки и стал органистом в монастыре. Я встретил его как-то в Париже, куда он вернулся из-за болезни отца, а затем, уже во время войны, он приехал к нам в «Энкло» провести отпуск. Под монашеской сутаной он оставался все тем же — человеком очень талантливым, живым, веселым, только уже с более глубоким, светящимся и чистым взглядом. Макс Жакоб принимал участие в Сопротивлении. Из его письма, которое он мне прислал в Америку во время войны, я узнал, что все члены его семьи были расстреляны немцами в концлагерях. Он же по-прежнему жил в монастыре и писал музыку, что было потребностью его души и даром Господу.

Самым одаренным композитором «Аркейской школы» был Анри Сеге. Как-то в эпоху наших суббот Кокто нам принес несколько фортепианных пьес и один романс, присланный ему Сеге из Бордо. Это были только первые опыты, но они уже свидетельствовали о таланте музыканта. Я сразу же написал ему

¹³⁵ Байон (Bayonne) — город на юго-западе Франции.

письмо и пригласил приехать ко мне на несколько дней. Это короткое пребывание в Париже предоставило ему случай познакомиться с нами и побывать на нескольких концертах. Мы были просто очарованы его обаянием, утонченным умом, широкой культурой и оригинальностью. Через год он окончательно переехал в Париж. Чтобы заработать на жизнь, Соре хватался за любую работу: то продавца в магазине Paris-France, то секретаря m-г Мэтра, чрезвычайно эрудированного ориенталиста, друга Дезормьера. Он работал также и в одной нефтяной кампании и одновременно брал уроки композиции у Кеклена. М-ме Бериза, организовывавшая представления современных опер, показала оперу-буфф Соре *Султан Полковника*, написанную на собственное либретто. Это было очаровательное, живое и полное поэзии сочинение. Некоторое время спустя Соре получил от Дягилева заказ написать балет *Кошечка*. Он имел такой успех, что был сыгран сотни раз... Наиболее значительным произведением Соре безусловно является его опера *Пармская обитель* (либретто Люнеля по роману Стендаля). Эта превосходная музыка, одновременно и очень веселая, и нежная, и глубокая, достигает особой эмоциональной силы и экспрессии в последнем акте. Мне настолько понравилось это сочинение, что когда его показала Опера Парижа, я не только присутствовал на генеральной репетиции, но посетил еще семь спектаклей подряд.

После успеха *Кошечки* Соре решился отказаться от нудной работы служащего в бюро, не представляющей для него никакого интереса, и использовать свои литературные способности. Он стал музыкальным критиком, причем критиком грозным. Его яростные статьи против Онеггера и онеггеровских сторонников сильно раздражали Артюра. Был даже случай, когда Артюр погнался за ним в «Театр Елисейских полей», сорвал там с него очки, без которых несчастный ничего не видел, угрожая разбить ему «р...», если он будет продолжать в том же духе. Сидя в театре рядом с Соре, я чувствовал себя не очень-то уютно...

Когда прошло уже несколько лет, на определенной временной дистанции, размышляя об этом, я пришел к такому выводу: подобные оппозиции стимулируют молодых композиторов, они, пожалуй, даже необходимы для их развития, но становятся совершенно лишними в пору зрелости, когда композитор сформировался и утвердил себя в музыкальном мире... Вот почему для меня было одинаковой радостью получить посланные мне после освобождения партитуры как Онеггера (*Пляски мертвых*), так и Соре (*Ясновидящая*).

«ОРФЕЙ» ИЗ КАМАРГА «ЭСТЕР ИЗ КАРПАНТРАСА»

В салоне княгини де Полиньяк — прекрасной пианистки и органистки — были осуществлены премьеры многих современных произведений, написанных по ее же заказу. Среди них нужно назвать сюиту Форе *Пеллеас и Мелизанда*, *Павану* Равеля, *Балаганчик мастера Педро* Мануэля де Фальи, *Байку про Лису* Стравинского, *Сократа Сати*, *Симфонию* Курта Вайля, *Концерт для двух фортепиано с оркестром* и *Концерт для органа, струнных и литавр* Пуленка, *Пьесу для двух фортепиано* Соге. В 1924 году и я получил от нее заказ. Давно у меня была мысль написать музыку на классический миф, перенеся его в современную эпоху. Особенно меня привлекал миф об Орфее. Я его представил себе как крестьянина из Камарга, живущего на восхитительной равнине, где на горизонте, окрашенном в голубые тона, подчас возникают миражи. Я решил также, что Эвридика будет другой расы, что в его стране с неизменными обычаями она будет чужеземкой. Мне она виделась одной из цыганок, принадлежащей к пылкой и таинственной расе, явившейся во время паломничества в Сен-Мари-де-ла-Мер.

Арман Люнель был уже много лет профессором философии в Монако. Я всегда переписывался с ним. В издательстве Галлимара вышли многие его книги, и они мне очень нравились. Можно сказать, что он реализовал свой талант, ярко проявившийся уже в молодости, на который я возлагал большие надежды. Летом мы всегда встречались в Эксе, что было для нас большой радостью. Я его держал в курсе моего проекта, и он взялся написать мне либретто. Во время наших продолжительных бесед мы обсуждали его детали. Все мои условия он принял с удовольствием: *Орфей — укротитель зверей становится лекарем людей и животных*. Действие краткое и драматичное. Орфей живет в маленькой деревне Камарга; он часто уходит, чтобы лечить животных в их логовищах. Это беспокоит его друзей из деревни — Каретника, Корзинщика и Кузнеца. Он успокаивает их тем, что скоро совсем останется в деревне, так как окончательно решил жениться на Эвридике, одной из четырех сестер-цыганок, несколько дней назад пришедших в их деревню. Внезапно является Эвридика, преследуемая родственниками-кочевниками, возмущенными ее замужеством и желающими забрать ее живую или мертвую. Друзья советуют влюбленным бежать. Второй акт происходит в горах, где скрылись мо-

лодые. Но Эвридика умирает от таинственной болезни, и Орфей, несмотря на все свое искусство лекаря, не может ее вылечить. Она умирает, доверив мужа заботам старого Медведя, Кабана, старой хромой Лисы и Волка, «потерявшего вкус к крови». Животные в траурном cortege с погребальным пением уносят Эвридику. В третьем акте Орфей вновь в своем доме, напоминающем собой наполовину аптеку, наполовину кабинет естественной истории, где на стене развешаны церковные обеты, по углам расставлены костыли и гипсовые ноги. Все думают, что он уже успокоился, но он поет о своем безмерном, безутешном отчаянии. Подзуживаемые сплетнями, приходят три сестры Эвридики, напоминающие вакханок античного мифа, разрывающих тело Орфея; обвиняя его в смерти Эвридики, они пронизывают тело Орфея ножницами. Когда несчастный умирает, всем своим существом устремленный к возлюбленной, сестры понимают, что ошиблись.

Люнель создал замечательное по композиции либретто. Оно состояло из коротких сцен, арий, дуэтов, ансамблей. Тем самым он упростил мою задачу, и я написал «*Орфея*» очень быстро. Правда, я работал целыми днями; а вечерами отправлялся на прогулку с Мадлен Мийо, проводившей лето вместе с нами в «Энкло». Ничто не давало мне такой прекрасный отдых, как эта вечерняя прогулка в лучах заходящего солнца по диким незнакомым еще местам окрестностей Экса, которые мы вместе открывали, путешествуя на машине.

Я пригласил Жана Виктора-Гюго, отдохавшего в Фурке¹³⁶ у своей бабушки m-me Менар-Дориан, на встречу с Арманом Люнелем. Мы решили обсудить с ним наш проект *Страданий Орфея*, а также задуманную вместе оперу *Эстер из Карпантраса*. Жан, прекрасно понявший замысел Люнеля, казалось, заинтересовался нашим планом и сделал даже несколько макетов: это были крестьяне Камарга, цыганки в полосатых платях с длинными шальями, делавшие их похожими на черно-золотых пчел, животные с повязками на лапах, с трудом передвигающиеся от старости и усталости. Нам только пришлось несколько лет ждать постановки оперы, осуществленной благодаря стараниям m-me Беризы, чтобы увидеть, наконец, реализованными прекрасные макеты Жана Виктора-Гюго. В 1926 году *Страдания Орфея* исполнили в «Театре де ла Монне»; декорации были выполнены бельгийским художником. На премьеру оперы в Брюсселе мы поехали вместе с четой Онеггер. Ворабур, Мадлен и я втиснулись среди чемоданов в маленький салон Рено и залезли под одеяло, в то время как Артюр, запахнувшись в широ-

¹³⁶ Фурк (Fourques) — небольшой городок на юге Франции.

кий плащ, с непромокаемой шляпой на голове, какие носят рыбаки на Новой земле, спокойно уснул в кузове, не обращая внимания на дождь. Эльза и Поль Коллар присутствовали на всех представлениях. Слушая оперу Моцарта *Похищение из Сераля*, поставленную в Брюсселе в это же время, Эльза, более привыкшая к звучанию современной музыки, чем к Моцарту, с таким же трудом ее воспринимала, как большинство слушателей воспринимает современное произведение при первом с ним знакомстве...

Страдания Орфея открывают серию камерных опер, написанных мною впоследствии; звуковые элементы в ней сведены к минимуму; кроме Орфея и Эвридики, остальные персонажи участвуют только в ансамбле, образуя даже маленький хор, но при этом каждый сохраняет свою индивидуальность, свой характер. Партитура *Орфея* написана только для 13 инструментов; я был абсолютно уверен в возможностях такого ансамбля и знал, что он прекрасно будет звучать как в большом, так и в малом зале. Но директор «Театра де ла Моннэ» m-г Корнель де Торан (он дирижировал спектаклем) боялся, как бы голоса солистов не были заглушены, и попросил дублировать их струнными. Он, правда, быстро убедился, что тем самым нарушил звуковое равновесие моей партитуры, которая как раз-то и покоится на пении солистов, и постепенно отказался от всех дублировок.

Опираясь на старые семейные предания, а также на материал одной контаденской пьесы, Люнель написал комедию *Эстер из Карпантраса*, готовящуюся к изданию у Галлимара. Это был прекрасный сюжет для оперы-буфф, о подобном я давно уже мечтал. Действие происходит в Карпантресе перед революцией. В первом акте три старых еврея приходят к Епископу просить его разрешения сыграть на публичной площади традиционную для еврейского праздника Пурим пьесу *Эстер*. Молодой Епископ, только что прибывший из Рима, дает им это разрешение, но, находясь под сильным влиянием своего слуги Воклюза, он задумывает прервать спектакль, чтобы побудить евреев отказаться от своей веры. Второй акт разворачивается на площади перед синагогой, посреди украшенных флагами (по случаю праздника) домов. Далее разворачивается спектакль в спектакле. По традиции актеров нанимают из числа зрителей. Пьеса разыгрывается в маленьком театре на подмостках, все роли, кроме Эстер, исполняются любителями. Сначала действие разворачивается вполне благополучно. Затем в момент знаменитой сцены с Эстер, неожиданно появляется Епископ и его слуга Воклюз. Он читает указ: по нему евреям, которые не пожелают обратиться в христианскую веру, грозит смерть или изгнание. Эстер, не обращая никакого внимания на Епископа,

продолжает играть свою сцену, затем, как будто бы она его приняла за актера, исполняющего роль Ассьеруса, разыгрывает с ним последующую сцену. Восхищенный ее красотой и преданностью вере, Епископ дает разрешение евреям остаться в Карпантресе и сохранить свою веру. Капитул и дети — певчие хора, — осуждающие массовое обращение евреев в другую веру, ибо это только ухудшит их материальное положение, идут на поиски Епископа и поражены, увидев его в еврейском квартале. Они удаляются с пением гимна, в то время как евреи исполняют благодарственный псалом. «*Маскарад заканчивается проповедью*», — провозглашает импресарио, и занавес падает.

Люнель интерпретировал сюжет очень свободно, мотивы из Ветхого и Нового завета все время переплетаются; сцены драматические сменяются веселыми, и все это поставило передо мною множество проблем, над которыми, прежде чем приниматься за музыку, мне пришлось хорошо поразмыслить. Я работал над оперой *Эстер из Карпантреса* в Париже, в Эксе и в Малене в 1925 году. Оперу исполнили сначала по Радио в 1937 году под управлением Мануэля Розенталя, затем в 1938 году ее поставила «Комическая опера». Одновременно в этот вечер там был показан *Бедный матрос* с мизансценами Жана Кокто и декорациями Монне-на и балет на музыку моей *Провансальской сюиты* с декорациями Андре Маршана. Дирижировал спектаклем Роже Дезормьер. Я рассчитывал, что Жан Виктор-Гюго подготовит макет декораций для *Эстер*, так как он, казалось, заинтересовался этим произведением в то время, когда оно еще было только задумано, и даже сделал несколько эскизов после нашей встречи в Эксе. Но ко времени постановки оперы он отошел от театра, посвятив себя полностью живописи, к тому же первоначальные эскизы были утеряны. Декорации же выполнила Нора Орик¹³⁷.

23

СМЕРТЬ ЭРИКА САТИ

В течение всей своей жизни Сати никогда не шел на компромиссы. Он смело и с достоинством переносил бедность, рассчитывая только на собственные силы. Человек с довольно сложным характером, он был непримирим к некоторым критикам, не при-

¹³⁷ Нора Орик — жена композитора Жоржа Орика (Прим. М. Мийо).

глашал друзей к себе в дом. Когда он узнал в Монте-Карло, что Пуленк и Орик связаны с критиком Луи Лалуа — его старым недругом, он счел это за личное оскорбление. Легкое недоразумение могло бы быть улажено, если бы Орик не написал статьи с таким недопустимым названием: *«Прощай, Сати»*, где он раскритиковал музыку *Спектакля не будет (Relâche)*, поставленного «Шведскими балетами», и объяснил причины, почему он порвал с автором этого балета. Забыл ли он вступление к *Параду*, в котором сам написал: *«Искушенные» писатели, сторонники уже устаревших новшеств, дерзких выдумок и затей, заставлявших нас смеяться вчера, сегодня они считают своим долгом разоблачать музыкантов, критикуя их за отсутствие красоты и оригинальности. Тем не менее искусство следует своей дорогой, и эту эволюцию не останавливать»*. Сати, ранее особенно любивший Орика, был очень оскорблен его отношением к себе, и разрыв между ними стал неизбежен.

После постановки балета *Спектакля не будет* Сати серьезно заболел. Медики поставили диагноз: цирроз печени. С этого момента он взял за обыкновение каждый день приезжать в Париж и обедать поочередно у Дерена, Брака или у меня. Он ел очень мало, затем усаживался у камина, со шляпой, надвинутой до самых глаз, с зонтом в руках и так в полном безмолвии, неподвижно сидел до того момента, когда нужно было садиться в поезд, идущий в Аркей. Его ежедневные поездки были для него утомительны, и мы уговорили его переехать в Париж. Ему пообещали сдать немного погодя комнату в отеле Истрия на Монпарнасе. В ожидании же ее, отец Жана Вьенера временно устроил его в Гранд отеле, где работал главным администратором. Всегда в шляпе, всегда в неизменном плаще, с зонтом в руках Сати проводил дни, сидя в глубоком кресле и разглядывая себя в зеркале, расположенном прямо перед ним, забавляясь тем, что приводил в движение задвижку двери с помощью веревочки и довольно сложного, разработанного им движения. Телефон его раздражал до такой степени, что мы не решались ему звонить, но довольно часто навещали его. Номер его был удобным и тихим, но Сати не хотел в нем оставаться и, как только освободилась комната в отеле Истрия, он переехал туда, несмотря на то, что его соседями стали шумные художники и студенты. Состояние здоровья его быстро ухудшалось, и доктора советовали ему постельный режим. Бедный Сати! Он никогда ранее не болел. Все становилось для него проблемой: термометр! лекарства! Мы много раз спрашивали его, нет ли у него родственников, которых он хотел бы повидать и кого можно было бы известить о его болезни. Он отвечал так уклончиво, что нам неудоб-

но было настаивать. А вместе с тем нужно было принимать важные решения. Врач потребовал, чтобы его срочно положили в больницу. Благодаря помощи графа де Бомона его перевезли в больницу Сен-Жозеф и поместили в хорошую и удобную комнату, что очень облегчило все наши хлопоты по этому поводу. Сати попросил Мадлен собрать чемодан. Так как она знала, что не так уложенные в чемодане вещи могут вызвать неожиданный взрыв гнева, она попросила Брака загородить ее от Сати, чтобы тот не мог наблюдать за тем, как она укладывает чемодан. В машине скорой помощи мы провожали нашего друга в больницу, живым оттуда ему не суждено было выйти... Медсестра-монахиня, раскладывавшая вещи Сати, сразу поняла, что имеет дело с необычным больным: из всех туалетных принадлежностей у Сати в чемодане была только зубная щетка и пемза...

Несмотря на невыносимые страдания, он сохранял совершенно замечательную ясность ума. Когда Маритен привел священника, он нам на следующий день написал: *«У него был вид черного Модильяни на голубом фоне»*. Когда m-г Лероль пришел к нему по поводу издания балета *Relâche*, Сати потребовал немедленной выплаты гонорара. *«В больнице нуждаешься в деньгах больше, чем где бы то ни было»*, — сказал он изысканным тоном. Едва Лероль выполнил его требование, как он спрятал банкноты между страниц старого журнала, засунув его в чемодан, наполненный всевозможными бумагами, веревочками и ленточками. Сати запрещал выбрасывать что бы то ни было, он любил собирать вещи одного и того же сорта. В начале его болезни мы купили ему несколько десятков носовых платков. Тем не менее, когда Валентина Гюго спросила его, чего бы ему хотелось, он ответил: *«Я видел, на первом этаже отеля Истрия продавались прекрасные носовые платки, я бы очень хотел иметь некоторые из них»*, — ответил он. А когда Мадлен по его просьбе пошла за его бельем, находившимся у консьержки, она не без удивления обнаружила там 89 новых носовых платков...

Как только Пуленк узнал о болезни Сати, он тотчас же поручил мне попросить Сати разрешения навестить его. Сати был тронут, но принять Пуленка отказался: *«Нет, нет, я предпочитаю не видеть его: он мне сказал «adieu», и сейчас, когда я болен, предпочитаю остаться с его «adieu» ... Нужно быть последовательным до конца»*. Многие его друзья были вокруг него до самой смерти, среди них: Бранкузи, Вьенер, Дезормьер, Каби... Этот последний — молодой композитор — был представлен Сати после исполнения балета *Relâche*. Он трогательно и самоотверженно заботился о больном, терпеливо перенося все его капризы. В течение шести месяцев Мадлен и я каждый день приходили к нему. Когда мы с

ним прощались в конце апреля перед отъездом в Экс, где должна была состояться наша свадьба, мы подумали, что больше его не увидим. После нашего путешествия на Восток, откуда я вернулся сам тяжело больной, Мадлен пошла навестить Сати одна и нашла его в таком плачевном состоянии, что настояла на том, чтобы на следующий день я отправился к нему, несмотря на мою слабость. Увы, мы оказались уже перед пустой кроватью...

Смерть верного друга поставила перед нами множество проблем, многие из которых казались неразрешимыми. Чтобы избежать похорон в общей могиле, нужно было по закону, чтобы какой-нибудь член семьи присутствовал на похоронах. Следовательно, нужно было во что бы то ни стало немедленно найти его брата. Агентство *Havas* дало сообщение во всех провинциальных и заграничных газетах о смерти Сати. Таким образом его брат Конрад и его племянники были оповещены. В больнице им дали наш адрес и они пришли ко мне, чтобы узнать подробности болезни и смерти своего родственника. Его брат оказался очень милым человеком: он был опечален тем, что не имел возможности во время болезни брата, которого искренне любил и с которым поссорился по какому-то пустячному поводу, заботиться о нем... На похоронах Сати неожиданностью для нас было увидеть очень престарелого композитора Александра Жоржа. Сати о нем никогда не говорил, однако если тот приехал на похороны в Аркей, то когда-то, вероятно, они были близкими друзьями. Сати так прочно вошел в нашу молодость, что мы забыли, что задолго до нас он принимал участие в деятельности разных поколений: от религиозного общества Розенкрейцеров (*Rose-Croix*) и писателя Сара Пеладана до Дебюсси и Равеля...

Конрад не знал адреса своей сестры, вышедшей замуж в Буэнос-Айресе. В таком случае закон требовал опечатавания имущества и его публичной продажи. Но до этого акта Конрад получил разрешение увезти все личные бумаги и письма композитора (Сати всегда их хранил, так же как и черновики всех своих, даже самых незначительных писем). Исключительно деликатный и бескорыстный Конрад пожелал сделать все возможное для популяризации творчества своего брата. Он собрал в чемодан, приобретенный Сати в Монте-Карло, с выгравированными его инициалами, все нотные тетради и даже разрозненные листки композитора и принес их мне, чтобы я их классифицировал и опубликовал, что возможно. Меня эта работа вдохновила, и я доверил издательству Руара Лероля публикацию *Стрельчатых сводов* (*Ogives*), *Прелюдий*, *Мессы бедняков*. Венское Universal Edition пожелало издать *Джека в ящике*, *Женевьеву Бранбантскую*, а также балет *Меркурий*. Рукопи-

сю последнего владел граф де Бомон, давший согласие ее опубликовать.

Конрад попросил меня, Дезормьера, Вьенера и Каби помочь ему разобрать личные вещи Сати перед публичной продажей... Узкий коридор с умывальником вел в спальню, куда Сати никогда никого (даже консьержку) не впускал. Мысль, что мы туда попадем, нас взволновала. Но какой шок мы испытали, войдя в комнату! Было просто невероятно, что Сати жил в такой бедности! Он, чья безупречная манера одеваться своей корректностью и опрятностью напоминала стиль самых строгих чиновников, оказывается, не имел в доме, если можно так сказать, *абсолютно ничего*: бедная постель, стол, заставленный разрозненной посудой, один стул, наполовину пустой шкаф, где висела дюжина новых вельветовых, уже вышедших из моды совершенно одинаковых костюмов; во всех углах — трости, шляпы, журналы. На старом разбитом пианино, оторванная педаль которого была привязана веревочкой, лежал пакет с почтовой печатью, показывающей, что получен он был очень давно. Надорванный уголок давал возможность увидеть содержимое пакета: маленькую картину — без сомнения, новогодний подарок. На пианино мы нашли свидетельство замечательной дружбы — прекрасное подарочное издание *Стихотворений Бодлера* Дебюсси, его же *Эстампы* и *Образы* с теплой надписью-посвящением: «*Эрику Сати — средневековому, смиренному музыканту*» и «*Эрику Сати — знаменитому контрапунктисту*». За пианино мы обнаружили завалившиеся нотные тетради, содержащие партитуры *Джека в ящике* и *Женевьевы Брабантской*, которые Сати считал утерянными — забытыми, как он думал, в автобусе. Со скрупулезной тщательностью, характерной для него, он уложил в старый ящик от сигар более четырех тысяч маленьких, величиной с визитную карточку листочков бумаги, являющих собой довольно странные, экстравагантные, старательно выписанные рисунки. На них были изображены побережья рек, озера, болота времен средневекового короля Шарлеманя; иногда появлялось в рисунках что-то напоминающее то дьявола, то ведьму — обитателей «замков в готическом стиле»; имелись там также наброски крошечного размера, но выполненные очень тщательно, «вымышленного Аркея», где улицы Дьявола соседствовали с площадью Богоматери... К этому следует добавить еще один интересный факт: на калитке дома, расположенного напротив дома Сати, мы заметили (чьей рукой?) сделанную мелом надпись: «*в этом доме водится дьявол*»...

В день продажи имущества друзья Сати решили купить все, что было связано с личностью композитора. Дезормьер, сидя ря-

дом с комиссаром-оценщиком, выставлявшим вещи с большой наценкой, внимательно следил за процессом и перекупал то, что могло иметь интерес для нас. Благодаря этому граф Бомон стал обладателем большого портрета Сати, играющего на органе, — работа в жанре витража Антуана де ла Рошфуко; Брак купил портрет Сати, написанный Дебутеном, и старое пианино; я приобрел различные сувениры: трости, рисунки красной тушью персонажей балета *Uspud*; нотную запись церковной монодии, разукрашенную графическими арабесками и помещенную в рамку; большую картину, которая после того как я ее очистил, оказалась портретом нашего друга, выполненным художником Зулоагой.

В память Сати Дягилев организовал вечер с показом балетов *Парад*, *Меркурий* (с разрешения графа Бомона), *Джек в ящике*, оркестрованный мною (с декорациями Дерена). Граф де Бомон предложил Дезормьеру дирижировать концертом из произведений Сати, в котором впервые была исполнена *Женевьева Брабантская*. Дезормьер же ее и оркестровал, а Ортиц для этого спектакля сделал марионетки. Благородный Конрад Сати был так любезен, что принес Дезо и мне документ со множеством печатей на передачу прав на эти два произведения.

Год спустя после смерти Сати на его дом в Аркее повесили мемориальную доску: мэр города, делегированный коммунистами, и Робер Каби произнесли речь, я тоже произнес речь от имени французских музыкантов, после чего в мэрии был устроен концерт: в программке напечатали репродукцию рисунка Каби, изображающего смерть Сати. Винос играл, я аккомпанировал Марии Фроёнд, исполнявшей фрагмент из *Сократа*. Никогда истинный смысл последних слов этого произведения не казался мне столь многозначительным, как в этот день: «*Вот Ипокрит, каков конец нашего друга, самого мудрого и самого справедливого из всех людей*». Точно таким и был Сати! особенно по отношению к самому себе, что действительно бывает особенно редко.

Конрад подарил мне все рукописи своего брата; в 1939 году, когда международная ситуация безнадежно ухудшилась, я их отдал Национальной Библиотеке и попросил m-г Жюльена Кэна зимой переадресовать их Библиотеке Консерватории. Эта перспектива должна была бы позабавить Сати, которого это официальное учреждение всегда игнорировало и презирало. Война, к сожалению, помешала осуществить этот проект. Но в Миллс-Колледже, в Бостонском симфоническом оркестре, в Чикагском Клубе искусств я смог организовать выставку из принадлежавших мне манускриптов Сати, купленных еще при жизни Сати у него самого: это были упражнения по контрапункту, фуге, с поправками про-

фессоров Школы канторум — Руссея, д'Энди, Серьекса, — а также сохраненные мною песни мюзик-холла, сочиненные Сати в то время, когда он был тапером в кафе «Chat Noir»¹³⁸. Я был счастлив распространить славу о моем замечательном Мэтре вплоть до Америки, часто вспоминая его суровую нелюдимость и гордую принципиальность.

24

ПУТЕШЕСТВИЯ

На нашу свадьбу, свидетелями на которой были Поль Клодель и мой кузен Этьен Мийо, приехал и Франсис Пуленк. Церемония предельно простая и в самом узком кругу имела место в синагоге Экс-ан-Прованса. После чего мы с Мадлен сразу отправлялись в путешествие. Приготовления к нему шли уже давно. Несколько недель задумано было провести в Палестине. Ехали мы пароходом со множеством остановок: сначала был Неаполь. В Помпею отправились по пыльной, разъезженной дороге, по которой двигалось множество телег, машин, двуколок, запряженных осликами, овечьи и козы стада. Я задавал себе вопрос, вернемся ли мы целыми и невредимыми, путешествуя по таким дорогам. На Мальте лифт нас забросил в город, сооруженный на скале. Женщины там носили двойные капюшоны, чтобы защититься от сильного ветра. Мальтийская Церковь Шевалье, губернаторский дворец в стиле рококо весьма сильно контрастировали с маленькими улочками, где разместились английские магазины и чайные; в них было приятно пить горячий чай с вкусными тостами. Через два дня — остановка в Пирее. Пестрая толпа в полном смысле слова спрессовалась в порту, забитом таким количеством рыбацких лодок, что они напоминали лес. Что-то вроде метро довезло нас до Афин. Мне очень понравились афинские маленькие часовни, освещенные множеством лампочек, за которыми следят верующие, постоянно их обновляя. Через полуоткрытую дверь я видел блеск позолоченных икон. Распространявшийся из часовен сильный запах ладана смешивался с не менее характерным для средиземноморского города запахом масла. Скульптур в музеях было немного, но все очень интересные. Наконец Акрополь! Он мне показал-

¹³⁸ Все эти рукописи находятся сейчас в «Dumbarton Oak library» Вашингтона (Прим. Д. Мийо).

ся маленьким и каким-то очень домашним, простым. Видный издалека, со скульптурами, напоминавшими предметы обихода, собранными на подносе, он представлялся от этого еще более домашним. Скульптуры были непохожи на те, что я знал по репродукциям: небольшие, соизмеримые с человеческими фигурами, а потому доступные сердцу, душевные, несмотря на их совершенство.

Прибытие в Константинополь было радостным, но погода испортилась и вход в пролив Дарданеллы и знаменитый Золотой Рог нам показались такими же мрачными, как норвежские фьорды под дождем и в тумане... В городе мы провели неделю. Тогда в Турции как раз началась политическая реформа, и нам удалось побывать на первой демонстрации по случаю эмансипации женщин: отмена паранджи была воспринята с энтузиазмом, особенно женщинами старшего возраста. Посетили мы, разумеется, мечеть Сент-Софи, кладбище, где могилы представляют собой вертикальные надгробные камни, расставленные в беспорядке, под остроконечными кронами кипарисов. Прошли вдоль берегов до Босфора, до выхода в море с точно соответствующим ему названием «Черное» — так темны его волны. Шикарные виллы — летние резиденции семей азиатских дипломатов — расположились вдоль Босфора на азиатском побережье, виллы же европейских дипломатов были значительно скромнее. В Константинополе жили кузины моей матери Фридман. Они были очень гостеприимны и старались сделать все, чтобы наша жизнь была более комфортабельна, чем у обычных туристов. С ними мы посещали маленькие местные рестораны, все блюда которых были знакомы с детства: особое удовольствие доставлял мне десерт — конфитюр из роз, рахат-лукум, фисташки в сахаре, медовые пирожные... В ресторанах можно было послушать настоящую турецкую музыку. Причем все инструменты играли в унисон или *почти* в унисон. Слушая их внимательно, я замечал то у одного, то у другого легкое варьирование мелодии (отклонение от унисона), но настолько мало заметное, что оно почти не улавливалось слухом. Часто мы отправлялись на базар Константинополя. Мы даже подвергались там риску стать жертвами маленьких махинаций. Мне захотелось подарить Мадлен янтарное ожерелье. Хотя достать его на базаре было трудно, один торговец нам пообещал его найти. Он знал одно превосходное кольцо, но нужно было только уговорить владелицу продать его. Через несколько дней он предложил нам встретиться с нею. Она оказалась вполне скромной на вид старухой. Они долго говорили по-турецки. На следующий день она согласилась принести ожерелье в магазин. Нам оно показалось красивым, но у нас уже

был опыт, чтобы не доверять этой маленькой инсценировке. И действительно, один из друзей наших кузин — эксперт антиквариата без труда установил, что это ожерелье было современным и не имело никакой ценности. Это стало концом классической комедии надувания иностранцев, стоившей нам нескольких потерянных дней.

В Бейруте мы наняли маленький форд. Тормоза в нем были наскоро починены и перевязаны веревочками, радиатор продырявлен. Наш шофер говорил только по-сирийски, но он привел друга-переводчика. Два молодых человека были очень веселыми и обращались с машиной довольно фамильярно. Ливан с его нежными и светлыми далями напоминал нам немного горизонты американских просторов, если бы не появлялись кроны пальм и бедуины-кочевники с замкнутым и высокомерным взглядом. Эти кочевники верхом на верблюдах покрывали огромные пространства. После пустыни Ливана и Баальбека с их впечатляющими развалинами приятно было попасть в Дамаск, утопающий в свежей зелени. Базар, настоящий крытый город, был так огромен, что по нему разъезжали на ослах. Там мы купили абрикосы, всевозможные симпатичные сувениры и даже предусмотрительно запаслись, хотя это и был июнь, накидками из верблюжьей шерсти: одежда местных пастухов, придающая им библейский вид. Когда мы покидали Дамаск, наши шофера показали нам более веселыми, чем обычно. А ведь они провели ночь за игорным столом и проиграли все свои деньги. Остановив машину среди пустынных гор и показав нам приобретение, которым очень гордились: револьвер с двумя обоймами пуль, они предложили нам выйти вместе с ними из машины, чтобы продемонстрировать, как функционирует их оружие. Мы приняли их предложение без всякого энтузиазма. Наш шофер остановился перед телеграфным столбом, разрядил в него револьвер до последней пули и сел в машину со своим другом, весело смеясь... Далее путешествие проходило без подобных инцидентов.

Вернувшись в Бейрут, я заболел и настолько серьезно, что мне пришлось лечь в постель. М-те Саррэль¹³⁹ тотчас же прислала мне военного врача, который поставил диагноз: дизентерия. Он назначил курс уколов ипекакуаны, прописал постельный режим на несколько дней и запретил продолжать путешествие. К великому огорчению, мы должны были отказаться от Палестины, что

¹³⁹ Жена генерала Саррэля, который был тогда верховным комиссаром в Ливане и Сирии (Прим. М. Мийо).

было главной целью нашей поездки. Мадлен пришлось начать овладевать искусством медсестры-сиделки, которым в дальнейшем ей приходилось часто — даже слишком часто — пользоваться, и эту роль она выполняла всегда с поразительной самоотверженностью и неизменным терпением. Мы попробовали сразу же вернуться во Францию, но выехать было невозможно. Все билеты были раскуплены. Благодаря вмешательству генерала Саррэля мы смогли получить каюту на переполненном судне, которое шло в Египет, что позволило нам через несколько дней пересечь на итальянское судно *L'Esperia*. По прибытии в Александрию мне стало немного лучше, и я этим воспользовался, чтобы совершить несколько экскурсий. Поездом мы поехали в Каир и были совершенно очарованы этой сказочной страной, где деревни на возделанных землях следовали одна за другой, повсюду видны были старинные системы орошения, приводимые в движение лошадьми или быками. Мы долго ехали вдоль Нила — прекрасной реки, воды которой бороздили парусные лодки под черными или светло-розовыми парусами. Визит в музей, в крепость; экскурсия к Пирамидам. Их грандиозные размеры меня поразили. А Сфинкс! такой милый, такой душевный, не захочет ли он взять поесть что-нибудь с моей руки? На дорогах Сахары, в пальмовых лесах древние памятники составляли единое целое с пейзажем.

L'Esperia нас довезла до Неаполя. Там нас встретили мои друзья Ивонна и ее муж Иллан де Казафюэрт и отвезли к себе. Они были владельцами огромного феодального замка в Абруцких горах, возвышающегося над развалинами деревни Бальсорано, разрушенной землетрясением. Этот замок был тем типом исторического жилища, который интересно посетить, но в котором обычно не живут. Он окружен дорогой, имеет пятьдесят комнат, огромные коридоры, толстые семиметровые стены. Тем не менее Казафюэрты сумели придать ему уют и создать в нем теплую и приятную атмосферу. Их дети, собаки, постоянно приходившие крестьяне, продававшие им продукты со своих ферм, делали этот импозантный средневековый замок вполне комфортабельным и приятным для жизни. Кроме того там постоянно жил гость из Бальсорано m-г Ларрапиди. Это был оригинал — старый мастер струнных инструментов и прекрасный скрипач. Клодель познакомился с ним, когда работал консулом в Бостоне. Он как-то повел скрипача в леса Массачусетса¹⁴⁰, где современный Орфей своей игрой завораживал птиц. Когда Клодель получил назначение в

¹⁴⁰ Массачусетс — штат в восточной части Америки.

Le beau voyage de nocce



en Egypte

1925

1925 г. Счастливое свадебное путешествие... В Египте.
Рисунок Г. Аусбурга.

Китай, Ларрапиди его сопровождал. Ларрапиди прожил в Китае довольно долго и там приобрел по-восточному раболепный вид, который так у него и остался. С Казафюэртом Ларрапиди познакомился во время войны 1914 года в гостях у своей сестры. Очень несчастный от того, что ему негде было жить, он горько жаловался на свою судьбу и повседневные, неразрешимые для него жизненные проблемы... Благородный Казафюэрт предложил ему приехать жить в замок Бальсорано. На следующий же день Ларрапиди ему позвонил и спросил: «Где этот замок, о котором вы вчера говорили? Я поеду туда сегодня же вечером». Приехав в замок, он там и остался, прожил в нем двадцать лет, там и умер...

В Бальсорано я вновь заболел. Крестьянка, приносявшая еду в мою комнату, перетасила на своей голове всю мебель, необходимую для нашего устройства. Каждый день, подходя к моей кровати, она бормотала: *Speriamo, speriamo*¹⁴¹. Именно тогда я начал сочинять *Седьмой квартет*, который навсегда остался для нас связанным с этим путешествием. Как только мне стало немного лучше, наши друзья отвезли нас на машине в Рим, откуда мы должны были отправиться в Париж. Остановившись в небольшой деревне для заправки машины, мы увидели в витрине одного кафе коллекцию старинных бутылок. Наша мания коллекционирования заставила нас купить их все: Гарибальди, королевы Италии, ангелы, часы, акробаты и т. д. ... В отеле Флора, где мы остановились, бутылки нужно было поднять в нашу комнату, к великому недоумению гостиничного портъе. Но он сразу успокоился, как только мы ему пообещали, что подарим ему все содержимое бутылок. Он тут же вернулся с огромной пустой китайской вазой, куда и слил все ликеры, не придавая никакого значения тому, что они совершенно разные по качеству и по вкусу: «*Этим попотчую всю семейку*», — сказал он нам улыбаясь.

В 1926 году возобновились культурные связи с Россией. Монте там имел большой успех. Два раза побывал в России Сигети и вернулся в полном восторге. Его жена спросила меня, не хотел бы и я поехать в Россию, на что я ответил, что поеду с большим удовольствием. Мнения, существовавшие о СССР, были столь разноречивы, что захотелось иметь обо всем свое собственное суждение, и кроме того мне приятно было стать первым французским композитором, восстановившим музыкальные связи между двумя странами. Ванда Сигети связала меня с братом дипломата Красина, импресарио, взявшегося за организацию моего турне.

¹⁴¹ *Speriamo* — будем надеяться [на выздоровление] (*umal*).

Он предложил мне дирижировать тремя концертами в Москве и тремя в Ленинграде. Со мной должен был поехать Жан Вьенер в качестве солиста.

Мы выехали с Мадлен и с Жаном в марте 1926 года. До Берлина все шло прекрасно, но с этого момента мы перестали что-либо понимать; ни английский, ни несколько слов на ломаном немецком языке, которыми располагал Жан, не могли нам помочь. Это оказалось тем более сложным, что мы проезжали несколько иностранных государств и везде нужно было менять валюту: эстонские марки на литы, литы на латы и т. д. ... Однажды, когда мы в очередной раз пытались что-то понять, к нашему великому изумлению мы услышали французскую речь. Жан бросился в коридор вагона и очутился в объятиях какого-то незнакомца. Оказалось, это был его старый фронтовой товарищ, в то время — французский посланник в Ревеле¹⁴². Так как поезд остановился в эстонской столице на несколько часов, он пригласил нас к себе на обед, а затем показал город и здание парламента очень смелой архитектуры в стиле модерн, построенное на месте старой тюрьмы, где ранее томились балтийские патриоты, боровшиеся за независимость Эстонии. Он повез нас также в окрестности Ревеля, чтобы показать открывавшийся оттуда замечательный вид, но машина увязла в снегу, и мы вынуждены были во весь дух мчаться назад, чтобы не опоздать на поезд.

Переезд через советскую границу глубокой ночью был также впечатляющим. На огромном плакате, прикрепленном к деревянной арке, на многих языках было написано: «Пролетарии всех стран, добро пожаловать!». Солдаты в длинных шинелях провели таможенный досмотр. Все журналы и книги были тщательно проверены, перелистаны, чтобы не допустить никакой попытки проникновения буржуазной пропаганды.

Ленинград был словно спящая красавица на берегу Невы... Красные и зеленые дворцы казались необитаемыми с того момента, когда государственные учреждения закрывались, и служащие расходились по домам. Небо было голубое, солнце сияло, начиналась оттепель. То обстоятельство, что мы не могли прочесть даже название улицы или бульвара, на нас производило необычное впечатление, но правительство устранило эту сложность, предоставив в наше распоряжение молодого музыканта, выполнявшего роль переводчика. Он повсюду сопровождал нас и сразу устранял все возникавшие трудности и проблемы. Ежедневно ко-

¹⁴² Ныне это столица Эстонии Таллинн.

1926

en

U. R. S. S



1926 г. В СССР. Мадлен, Мийо, Вьенер.
Рисунок Г. Аусбурга.

миссар по делам искусств, возглавлявший культурные связи с границей, узнавал по телефону, что бы мы хотели увидеть в театрах или услышать в концертах, и везде бронировал для нас билеты. Все представления отличались прекрасно подготовленными мизансценами и были для нас в высшей степени интересными. Уже в день нашего приезда в Ленинград мы побывали в Опере. Давали *Бориса Годунова*. Красивый, шикарно декорированный зал был битком набит людьми в телогрейках, в вязаных кофтах. Позднее мы слушали *Любовь к трем апельсинам* Прокофьева и *Руслана и Людмилу* — гениальную оперу великого Глинки, которую, к сожалению, никогда не ставят за пределами России. Артисты, оплачиваемые государством, репетируют столько, сколько того требует режиссер. В Москве Мейерхольд пригласил нас на репетицию *Ревизора* Гоголя. Сколько раз требовал он повторить один и тот же жест, а ведь это была уже сотая репетиция! В пьесе с политической окраской *Рычи, Китай* важную роль играли статисты, изображавшие китайских портовых грузчиков. Они так долго изучали свои роли, что их жесты, вся интерпретация роли приобрели абсолютно индивидуальный характер, приближавшийся даже к хореографии.

Нас очень заинтересовал оркестр Персимфанс, играющий без дирижера; музыканты собирались на репетиции по группам и могли свободно высказывать по каждому поводу свое мнение и критические замечания. На концерте концертмейстер первых скрипок незаметно подавал знак к началу. Этот опыт имел полный успех, но, думаю, он представлял собой лишь эксперимент, основывавшийся на политической идее. Дирижер добился бы несомненно тех же результатов и, надо полагать, гораздо быстрее. Впрочем, Персимфансом и ограничилась эта демонстрация коллективной дисциплины.

Наш концерт имел большой успех. Музыканты были восприимчивы и понимали все с первого слова. Но какая необыкновенная публика! Какая любовь к музыке! В Ленинграде было несколько музыкантов, сгруппировавшихся вокруг музыковеда Глебова. Все они жаждали познакомиться с новой французской музыкой, и мы несколько раз собирались вместе. Попов, Каменский, Дешевов исполняли нам свои произведения и сочинения своих коллег. Они были совершенно ошеломлены, когда Вьенер играл им джазовую музыку. Каменский, этот «добрый великан», прекрасный пианист тщетно пытался воспроизвести новые для него ритмы. Мы получили большое удовольствие от общения с этими молодыми музыкантами, обладавшими неоспоримым талантом и чуждыми всяких условностей. В Москве больше ощущалось схоласти-

ческое мышление, музыканты были склонны к резонерству и интересовались всякого рода мелочами. Очень любознательные, они без конца задавали всевозможные вопросы: о мировоззрении и убеждениях г-на Пуленка, о происхождении «Группы Шести», о том, какой процент нашей группы составляют сыновья рабочих. (Наш ответ: «Все они из буржуазных семей», должно быть, их разочаровал.) Нам показалось в целом, что атмосфера в Москве была более интеллектуальная и менее раскованная, чем в Ленинграде. Тем не менее однажды ко мне пришел молодой человек с задумчивыми глазами, скрытыми за большими очками, показать свою симфонию. Она, несмотря на свою далеко еще не совершенную форму, свидетельствовала уже о подлинном мощном таланте, особенно если учесть, что ее автору — а это был Дмитрий Шостакович — исполнилось только восемнадцать лет, и он был еще студентом Консерватории¹⁴³.

Директором Консерватории [в Ленинграде] в то время был Глазунов. Я нанес ему визит, но винные пары несколько затмили для него мир, и он был абсолютно безразличен ко всему на свете... Традиции Антона Рубинштейна тем не менее полностью сохранились, и фортепианная школа была великолепна. Мы слышали многих совершенно удивительных молодых виртуозов шестнадцатилетнего возраста. Мне вспоминается Каган, кем он стал? Тогда же мы слышали Владимира Горовица. Прибывший в Париж через несколько месяцев, он блестяще представлял русскую фортепианную школу той поры. Мы побывали также в некоторых классах на занятиях студентов и присутствовали на тщательно подготовленных студенческих спектаклях, в частности, на *Сорочинской ярмарке*, поставленной, сыгранной самими студентами под управлением студента дирижерского факультета. Какое замечательное впечатление произвели эти выступления, вдохновленные чистотой и энтузиазмом молодости.

Само собой разумеется, мы побывали во всех музеях. В Царском селе нашим гидом был один из старых царских слуг. Он жил в буржуазной обстановке, характерной для восьмидесятых годов прошлого столетия, окруженный всякими сувенирами, многочисленными фотографиями своих хозяев. Жан Вьенер остановился перед заинтересовавшими его игрушками царевича; он охотно привез бы их своему маленькому сыну. Жан очень скучал по своей семье и по каждому случаю вспоминал ее и грустил. В Москве мы встали в очередь вместе с крестьянами, приехавшими из самых

¹⁴³ Встреча Д. Мийо с Д. Шостаковичем состоялась не в Москве, а в Ленинграде в декабре 1926 года.

отдаленных мест, чтобы попасть в мавзолей Ленина. Обтянутый красной материей проход вел в маленькое помещение, где он лежал в стеклянном гробу. Бывшему советнику советского посольства в Париже удалось в сопровождении офицера провести нас в Кремль, куда доступ был временно прекращен по случаю проходивших там официальных мероприятий. Мы имели возможность полюбоваться среди прочих сокровищ небольшой часовней, представляющей собой подлинную жемчужину.

Кроме икон (совершенно изумительные иконы мы видели в Музее Икон) русской живописи как таковой просто не существует¹⁴⁴, но в музеях собраны прекрасные коллекции европейской живописи (сорок картин Рембрандта в ленинградском Эрмитаже, многочисленные полотна импрессионистов и Пикассо «голубого периода» в собраниях Щукина и Морозова в Москве). Художественное воспитание масс организовано замечательно: повсюду были видны группы посетителей, сопровождаемые экскурсоводами, проводящими разъяснительные беседы.

Русские вели нелегкий образ жизни, жили в тесноте, подчас по несколько человек в одной комнате. Одеты они были плохо, питались тоже плохо, но огромное желание перестроить свою страну сквозило во всех их поступках. Образ жизни их был суров, они редко развлекались, не посещали ни дансингов, ни кабаре; интеллектуалы собирались в клубах, чтобы вместе поdiscутировать и покурить. Тем не менее однажды вечером Красин пригласил нас в ночной кабачок, якобы тайный, но, скорее всего, неофициально разрешенный. Сопровождающий нас переводчик приехал около двух часов ночи, когда мы собрались уже уезжать, но он нас задержал. Нас чествовали, пили за наше здоровье, за здоровье Жана... и его заставили выпить. Все это было очень мило и невинно! Однако непрерывно раздавались телефонные звонки, что не могло не заинтриговать нас.

Как-то утром сотрудник комитета по делам искусств, который ежедневно осведомлялся у меня о наших пожеланиях, предложил мне на выбор посетить завод, больницу или школу. Своим ответом я его, конечно, разочаровал, ответив ему, что завод или больница в СССР меня интересует не больше, чем в моей собственной стране, но что я охотно посетил бы школу.

Дети встретили нас пением *Марсельезы* и *Интернационала*, и, к нашему великому удивлению, мы увидели, что класс был украшен полотнищами «Да здравствует Коммуна!» и портретом Луизы

¹⁴⁴ Думаем, что Мийо, вероятно, не удалось побывать в музеях русской живописи, что и явилось причиной подобного суждения.

Мишель¹⁴⁵. В школе было принято окружать учеников предметами, отражающими ту эпоху истории, которую они изучали, и Луиза Мишель для русских детей была легендарной личностью. При входе в школу была вывешена стенная газета, составленная и иллюстрированная учениками, посвященная школьным делам и важнейшим политическим событиям.

Не без чувства печали расставались мы с нашими молодыми ленинградскими друзьями. С грустью задавались вопросом, увидимся ли когда-нибудь? Ведь путешествие в СССР было таким же исключительным событием, как и поездка русских людей в Западную Европу. Этот первый контакт был настолько искренним, настолько непосредственным, у нас оказалось столько общих художественных интересов, что нам хотелось бы сохранить дружбу с молодыми русскими музыкантами. Несмотря на то, что царившая там атмосфера коренным образом отличалась от европейской, ее чары действовали быстро и, сделав вновь остановку в Ревеле, мы испытали чувство тоски, настолько эти несколько недель наложили на нас свою печать. Комфортабельная жизнь, роскошные витрины казались нам анахронизмом. В Париже нас засыпали вопросами, и среди них один звучал особенно настойчиво: «Вам, конечно, ничего не показали?» Но, боже мой, что особенного показывают нам в Бельгии, Англии или Швейцарии?

Как только я вернулся в Париж, мне нужно было сочинить новое произведение для гастролей в США. Гастроли организовал мне Роберт Шмитц под покровительством Общества Pro Musica (он был его президентом), целью которого было распространение современной музыки. Отделения этого Общества имелись во многих странах, что обеспечивало нам интересные гастроли. Забавы ради из двенадцати отрывков балета *Салат*, где оживают персонажи итальянской комедии dell'arte, как бы специально предназначенные для сочинения «карнавала», я составил сюиту под названием *Карнавал в Эксе*.

Я вновь разочаровал американских журналистов, сказав им на этот раз, что джаз меня более не интересует. Он приобрел официальный статус и получил слишком широкое распространение. Журнал *Winn School of Popular Music* опубликовал статью «Как играть джаз и блюз», где синкопированные элементы были тщательно проанализированы и даже систематизированы, а также подробнейшим образом описаны различные способы использования джаза: основные принципы фортепианного письма и импро-

¹⁴⁵ Луиза Мишель (1830—1905) — франц. революционерка, принимавшая участие в деятельности Парижской Коммуны в 1871 г.

визации; особенности свободного ритма в строгих рамках ритмической пульсации; все тембровые находки, диссонирующие пассажи, отрывистые аккорды, арпеджио, трели, орнаментика, вариации, неожиданные кадансы «ad libitum», — всё исследовано с такой же скрупулезностью, как крайние ухищрения контрапункта. Там можно было также найти методику игры на тромбоне, принципы глиссандирования и способы вибрации звука с помощью быстрого движения кулисы; описаны изобретенные в джазе новые способы игры на кларнете... И сразу очарование Гарлема исчезло для меня. Снобы, белые, любители экзотики, музыкальные «туристы» проникли в самые укромные уголки. Вот почему мне пришлось отступить.

Я сыграл *Балладу* с дирижером Вальтером Дамрошем в одном из концертов серии демонстраций современной музыки, любителем которой он был. Эту серию концертов Дамрош объединил под названием «*Pleasant and Unpleasant Music*» («*Приятная и неприятная музыка*»). Перед каждым произведением старый мэтр обращался к слушательской аудитории и просил классифицировать музыку «как приятную или неприятную». Я расценил этот способ общения с публикой как «неприятный», какая бы ни была ее оценка музыкального произведения.

Перед тем как начать играть *Карнавал в Эксе* под управлением Менгельберга в Филармонии Нью-Йорка, мне пришлось слегка поволноваться из-за того, что кусок жевательной резинки приклеился к подошве моих туфель как раз в тот момент, когда я выходил на сцену... Я выступил с *Карнавалом* также и в Бостоне, где оркестром дирижировал Кусевицкий, и в Париже, куда он пригласил меня сыграть его еще раз. Как правило, весной он всегда давал в Париже несколько концертов, представляя новые сочинения. Так благодаря концертам Кусевицкого я услышал восхищавшую меня *Музыку для театра* Аарона Копленда...

Начало 20-х годов — время процветания Соединенных Штатов. Фирма механических пианино Welt-Mignon¹⁴⁶ заключила со мною выгодный контракт (как и ранее фирма Baldwin, чьи пианино я использовал уже много раз). Механические инструменты в эти годы начали приобретать все больший вес, поскольку они позволяли воспроизвести такие детали оркестровой партитуры,

¹⁴⁶ Welt-Mignon — широкоизвестная фирма механических пианино, которые так и назывались «вельт-миньоны». Они снабжены были механикой, позволявшей не только проигрывать музыку, но и записывать на перфорированную ленту игру пианистов с сохранением индивидуальных особенностей их исполнения.

которые невозможно было передать на фортепиано. Фирма Pleyela подобный контракт заключила со Стравинским, в результате чего она получала исключительное право на публикацию всех произведений композитора, записанных на «роликах» механического пианино, находившихся в студии фирмы. В течение всей зимы Стравинский сам проигрывал «плейелевские» версии своих сочинений, чтобы сохранить правильный ритм, и наблюдал за перфорацией на роликах и за всеми музыкальными деталями, которые должны были быть зафиксированы в этом первом опыте записи музыки. Жан Вьенер и я сделали запись — четырехручную версию балета *Бык на крыше*. Заказ Вельт-Миньона был более скромным, чем Pleyela. Он попросил меня исполнить для записи несколько пьес из цикла *Бразильские танцы* и *Песни без слов* Мендельсона. Я не был пианистом-виртуозом и потому мне казалось странным выступать с исполнением каких бы то ни было произведений, кроме моих собственных. Но Вельт-Миньон мне заявил, что публику как раз и интересует интерпретация музыки Мендельсона современным композитором... я же прекрасно понял, что Мендельсон ему понадобился лишь для того, чтобы избежать еще одной пьесы «Бразильского» цикла. В конце концов все это было не так уж важно! Фирма разорилась прежде, чем записи вышли в свет. Появление радио и пластинок сразу же остановили эволюцию механических инструментов, и все наши эксперименты не имели никакого продолжения.

В Нью-Йорке Гизекинг и Казелла остановились в том же отеле, что и мы. Казелла часто приглашал нас к себе послушать последние написанные им произведения и никогда при этом не упускал случая сказать: *«Мне кажется, что это самое лучшее мое произведение»*. Однажды мы обедали у Чарльза Айвса — первопроходца американской музыки. Он очень много работал, почти не выходя из дому и ни с кем не общаясь. Шмитц, познакомивший меня с Айвсом, хорошо знал его сочинения, тщательно изучив их по рукописям. Партитуры были очень сложны (рукописи почти не читабельны), но в высшей степени интересны и индивидуальны.

Рождественские каникулы мы провели в Бирмингеме (штат Алабама) у профессора консерватории Жанны Эршер. Она занималась региональным фольклором, и в ее изысканиях ей помогал негритянский пастор. Вместе с ней мы побывали на службе в негритянской церкви. Празднично украшенная, задрапированная белыми тканями по случаю Рождества церковь была заполнена верующими; мы — единственные белые — заняли места, специально оставленные для нас пастором. Проповедь началась в атмосфере необычной, в том жанре, который знаешь по пластинкам,

вроде: «*The black train of Death is coming, you must have your ticket in your hand*»¹⁴⁷. Пастор произносил слова на манер певучей речитации, и, независимо от того, была ли мольба или угроза в голосе, это своеобразное пение все равно леденило душу. Верующие сопровождали его речь возгласами «*Lord*» и «*Amen*» и стенаниями, доносившимися со всех концов церкви. Напряжение постепенно усиливалось, когда же оно достигло кульминации, пастор неожиданно понизил голос и толпа сразу же успокоилась; затем пастор возобновил свою проповедь: он говорил о взаимоотношениях черных и белых: «Почему к нам так плохо относятся, в то время как белые нам доверяют самое дорогое, что у них есть: своих детей?» И он вновь взорвался... его пение мгновенно и безотказно действовало на верующих: подвывая, они следовали за всеми изгибами его голоса так же неуклонно, как тень следует за корпусом человека. Негров, что впали в состояние транса, тотчас же увели служители. Как только пастор нашел, что он произвел достаточно сильное впечатление на верующих, он закончил проповедь голосом тихим и спокойным. Затем помог подняться своей старой матери — в прошлом рабыне — и представил нас конгрегации как французов — друзей негров. Мы чувствовали, что толпа верующих так возбуждена и наэлектризована, что малейшего знака могло быть достаточно, чтобы они бросились нас линчевать (если можно себе такое представить — негры линчуют белых). А на следующий день мы хотели присутствовать на крещении двух тысяч негров в реке Миссисипи, но, к сожалению, церемонию отменили из-за дождя...

В Новом Орлеане противоречия между неграми и белыми были еще более острыми, и жизнь их протекала как бы в параллельных плоскостях: для негров отводили специальные лестницы, а в поездах, и автобусах — специальные места. Белый доктор, если ему случилось оказать медицинскую помощь негру, был полностью скомпрометирован в глазах своих белых клиентов. Нам не разрешили войти в маленький театр, где исполнялась негритянская оперетта. Перед нами извинились за отказ, но от правила отступить не решились. Тем не менее мы нашли директора, объяснили ему, что мы французы-музыканты, хотим посмотреть спектакль, и он пригласил нас в свой кабинет, где было окошечко, выходящее в зал...

На один день мы остановились у Большого Каньона. Он просто поразил нас своей красотой. С высокого плато открывался вид

¹⁴⁷ «*Приближается черный поезд смерти, приготовьте ваши билеты*» (англ.).

на глубокое ущелье, откосы скал которого сверкали красками столь яркими, словно виды на почтовых открытках. Мы ездили в Портленд, Данверс, Чикаго, Сан-Паулу, Миннеаполис, Монреаль. Повсюду мы находили поклонников Роберта Шмитца, поддерживающих его начинания. Но когда мы вернулись в США через 13 лет, то увидели, что большинство ответвлений его Общества «Pro Musica» прекратили свое существование, что было очень прискорбно, так как Шмитц действительно был в Америке первооткрывателем современной музыки. Кроме моих гастролей, он организовал там гастроли Русселю, Равелю, Онеггеру и Тансману¹⁴⁸.

Эти путешествия были очень интересны для нас, хотя и утомительны. Нередко мы приезжали в город в час концерта и уезжали сразу же после него. Многие ночи проводили в дороге и потому очень обрадовались возможности провести несколько дней в Лос-Анджелесе. Президент «Pro Musica» ждала нас в отеле. Она сразу же поинтересовалась нашими планами. Они были просты: мы хотели погулять и дойти пешком до Тихого океана, которого никогда не видели. Она предложила отвезти нас на машине. Поначалу мы отклонили ее предложение, но она так настаивала, что нам пришлось согласиться. И хорошо, что согласились, так как мы проехали 45 километров прежде, чем она нам указала на виднеющуюся массу сероватой воды и сказала: «There it is» («Это здесь»). Была уже ночь... у нас даже не хватило духу выйти из машины. По возвращении в отель она предложила нам на следующий день посетить кинопремьеру в Голливуде. Это было соблазнительно, но, так как Голливуд находился в часе езды от Лос-Анджелеса, пришлось отказаться.

Через несколько дней нас повезли на киностудию в Милл-Сити. Показывали *Жизнь Христа*. Христос появился на экране в окружении апостолов на фоне бело-черного пейзажа. Мэри Пикфорд¹⁴⁹ и Дуглас Фэрбенкс¹⁵⁰, в то время популярные киноартисты, пригласили нас к себе на чай. Они были очень милы и непосредственны. Дуглас, экспансивный, как ребенок, описал нам теннисный матч, который только что судил. Мэри совсем по-детски попросила Мадлен снять туфли, чтобы сравнить размер своей ноги с ногой Мадлен.

Затем несколько дней мы провели в Санта-Барбаре у Генри Айкхайма — очень симпатичного композитора; он много лет

¹⁴⁸ Тансман Александр (1897—1986) — польский композитор, который с 1919 г. жил в Париже, где и умер. Ближайший друг Стравинского.

¹⁴⁹ Пикфорд Мэри (1893—1979) — американская киноактриса.

¹⁵⁰ Фэрбенкс (Fairbanks) Дуглас (1883—1939) — американский киноактер, муж Мэри Пикфорд.

провел на Дальнем Востоке, откуда привез уникальные старинные инструменты. Генри жил со своей девятиностошестилетней матерью (моей бабушке Пресиль было бы столько же, если бы она была жива) — удивительно живой и бодрой старушкой. Очень предупредительная, она поставила табуреточку под ноги уставшей Мадлен, что ту привело в крайнее смущение. Старушка очень боялась смерти: в саду у нее стояла кровать на тот случай, если вдруг произойдет землетрясение, что совсем не исключалось в этом районе.

Концертов в Сан-Франциско у меня не было, но город посетить нам хотелось. Приехали мы туда поездом ночью, и впечатление он произвел на нас совершенно фантастическое. Тогда, наслаждаясь атмосферой города, я, конечно, не мог знать, что спустя некоторое время мы будем жить совсем рядом с ним в течение нескольких лет¹⁵¹.

25

«ВЕЧНАЯ» ТЕМА

Однажды, когда Жан Кокто проводил отпуск в Пикэ¹⁵², он прочитал в местной газете в разделе «Происшествия» о случае, поразившем его: сын бедного румынского крестьянина, с младенческого возраста доверенный заботам старших братьев, уехавших искать счастье в Америку, потерял всякие связи со своими родителями. Став преуспевающим студентом, он захотел повидать их и поехал в Румынию. Прибыв в родную деревню, он решил провести ночь у родителей не открывая, кто он. Родители же, приняв юношу за богатого иностранца, убивают его. Этот факт вдохновил Кокто на либретто оперы. Поэтический текст, написанный на одном дыхании, мне очень понравился. Кокто предназначал либретто для Орика, но тот, будучи очень занят, отдал его мне.

Сюжет оперы *Бедный матрос* прост: жена моряка в течение многих лет не имеет никаких вестей о муже. Несмотря на уговоры своего свекра, она отказывается вторично выйти замуж. Неожиданно возвращается ее муж. Чтобы узнать, верна ли была его жена,

¹⁵¹ Это случится во время второй мировой войны, которую композитор с семьей проведет в США, в Миллс-Колледже, недалеко от Сан-Франциско и от Лос-Анджелеса.

¹⁵² Пикэ — маленький городок на Западе Франции (Прим. М. Мийо).

он идет сначала к своему другу; тот уверяет его в преданности жены, несмотря на полную нищету. Муж захотел «увидеть свое счастье со стороны». Он предстал перед своей женой как друг мужа. Тот же якобы остался на чужбине, в полной нищете, в то время как ему самому повезло больше, он разбогател и просит у нее разрешения переночевать. Она принимает его и ночью убивает, «чтобы спасти мужа». Занавес падает раньше, чем женщина узнает, что она натворила.

Сочиненная в «Энкло» в 1926 году и оркестрованная для большого оркестра опера *Бедный матрос* была поставлена через год в «Театре Де ла Моннэ» Брюсселя и в «Комической опере» Парижа, притом — совершенно по-разному. Поскольку произведение длится всего лишь сорок минут, «Комическая опера» его соединила в один вечер с *Вертером*, в другой — с *Тоской*, что никому не могло понравиться; ни меломанам, скужающим на современной музыке, ни любителям современных произведений, которым предложили Пуччини и Массне. К тому же в это время в оперных театрах существовало еще довольно странное правило, установленное музыкальным профсоюзом, по которому позволялась замена одних музыкантов другими в день спектакля независимо от того, кто из них репетировал ранее данное произведение. И тем, кто не репетировал, приходилось подчас прямо на спектакле читать свою партию с листа. Этот обычай, допустимый в крайнем случае в ходовом репертуаре, к новым произведениям был абсолютно не пригоден. В день постановки *Бедного матроса* я насчитал в оркестре семнадцать новых инструменталистов, что привело, естественно, к плачевному результату. Публика, мои друзья, не слышавшие ранее мою оперу, конечно же, именно мне предъявили претензии за предложенную им какофонию, истинной причины которой они не знали. В Брюсселе же *Бедный матрос* был прекрасно исполнен, и один из моих друзей, присутствовавший на премьере в Париже, чистосердечно спросил у меня, переоркестровал ли я партитуру для «Театра де ла Моннэ»... К тому же брюссельский театр очень удачно соединил *Бедного матроса* с *Антигоной* Онеггера, избежав таким образом главной ошибки «Комической оперы». Так как обе оперы написаны на либретто Кокто, они очень хорошо сочетались в одном спектакле, придав театральному вечеру совершенно особое единство.

Представления *Бедного матроса* в «Комической опере» продолжались еще некоторое время, но всегда с теми же недостатками. Однажды на одном из спектаклей я сидел на галерке, и ко мне, говоря с сильным деревенским акцентом, обратился мой

сосед: «Я ничего не вижу из-за колонны, могу ли я подвинуться к вам?» Он слушал *Бедного матроса*, вплотную прижавшись ко мне. Он следил за действием с огромным вниманием, насупив брови и тяжело дыша. Когда занавес опустился, мой сосед внезапно поднялся, бормоча: «*Отвратительно! Мерзко!*» и исчез...

Бедный матрос стал моей наиболее часто исполняемой оперой. Написанная для четырех певцов, требующая лишь одних декораций, простых современных костюмов, она была не сложна для постановки. На протяжении трех лет после второй мировой войны *Бедный матрос* постоянно оставался в репертуаре Оперы на площади Республики в Берлине... Его поставили более чем в двадцати городах Германии, а также в Вене, Зальцбурге, Праге...

Я сам дирижировал этим произведением в Барселоне с участием Жан Батори и других певцов, приехавших из Парижа. Несмотря на падающий снег, что было совершенно необычно для Барселоны, Жан Батори неутомимо бегала по музеям, церквям, выставкам и... магазинам. Театр был холодным, мы натягивали на себя по несколько свитеров, и мои певцы, к счастью, могли в них же и выступать. Ставили оперу в концертном зале. Примитивные декорации освещались слабо, сценического оснащения просто не существовало. Временный занавес повесили специально для этой постановки; машинисту, сидящему под сводом, надлежало опускать его и поднимать, но так как он никак не мог догадаться, в какой момент он должен это делать, Мадлен, взявшая на себя обязанность суфлера, одновременно занималась и занавесом, дергая его за веревку, привязанную к ее ноге, тем самым указывая машинисту нужный для подъема или спуска момент. Занавес падал с невероятным шумом — я до сих пор слышу этот ужасный грохот, который он производил, и... обдавал зал потоком пыли. Оркестровой ямы не было, музыканты расположились в креслах в зале, а я дирижировал, практически стоя прямо среди публики.

Шерхен¹⁵³ попросил меня оркестровать *Бедного матроса* для тринадцати инструментов. Он хотел исполнить его в турне вместе с *Историей солдата* Стравинского. Премьера состоялась в Женеве. Постановщиком *Истории солдата* был швейцарский писатель Рамю, Жан Кокто своим чистым, светлым и звонким голосом исполнял роль рассказчика. Он же осуществил постановку *Бедного матроса* (его мизансцены использовали позднее в Париже при

¹⁵³ Шерхен (Scherchen) Герман (1891—1966) — нем. дирижер, активный пропагандист новой музыки, особенно много исполнял сочинения Шёнберга и его учеников — Берга и Веберна.

возобновлении оперы в 1937 году). Это была очень бесхитростная импровизация, но использующая эффекты замедленных кадров в кино. Декорации состояли из двух скамеек и ширмы, актеры были в простых свитерах, с ярко размаляванными, как в китайском театре, лицами, хорошо выделяющимися при театральном освещении...

Во время нашего путешествия в США в 1927 году, когда мы развлекались, просматривая альбом старых французских песен, распространенных в Канаде, наше внимание привлекла песня *Роковое возвращение*. В ней пелось о приключении юнги, приехавшего в отпуск к своей матери, которую он давно уже не видел и которая не узнала его и убила. Любопытно, что эта тема постоянно возвращается в фольклоре и в литературе. Альбер Камю¹⁵⁴ вдохновился подобной ситуацией в рассказе *Недоразумение* и изложил аналогичные перипетии в другой повести под названием *Чужой*:

«В кровати между матрацем и сеткой я обнаружил однажды старый отрывок газеты, почти приклеенный к ткани, желтый и прозрачный. Там в разделе «Происшествия» сообщалось об одном случае, произошедшем (хотя начало статьи отсутствовало), судя по всему, в Чехословакии. Один мужчина уехал из чешской деревни, чтобы сколотить себе состояние. Через двадцать пять лет, разбогатев, он вернулся с женой и ребенком. Его мать вместе с сестрой содержала гостиницу в родном городе. Ему интересно было посмотреть, какое впечатление он произведет на свою мать, и он, оставив жену и ребенка в другой гостинице, пошел к ней. Мать его не узнала. Разыгрывая ее, он решил снять у нее на ночь комнату, показав ей, что у него есть деньги. Ночью мать со своей сестрой убили его ударом молотка, чтобы овладеть деньгами, а тело выбросили в речку. Утром пришла его жена и рассказала, кем был путешественник. Мать повесилась, тетка утопилась в колодце. Я перечитывал эту историю тысячу раз. С одной стороны это было невероятно, с другой — история оказывалась вполне жизненной. Во всяком случае, я пришел к выводу, что, во-первых, путешественники, видно, сами заслужили такой конец, а во-вторых, — никогда нельзя шутить подобным образом».

После чтения этих страниц я задался вопросом, не станет ли тема «рокового возвращения» столь же «вечной», постоянно воскрешаемой, как темы древнегреческих трагедий.

¹⁵⁴ Камю Альбер (1913—1960) — известный франц. писатель-экзистенциалист.

ОТ ОПЕРЫ-МИНУТКИ К БОЛЬШОЙ ОПЕРЕ

В период с 1922 по 1932 год Пауль Хиндемит организовывал фестивали современной музыки сначала в Донауэшингене под покровительством принца Фюрштенберга, затем в Баден-Бадене при поддержке муниципалитета города и наконец в 1930 году в Берлине. Будучи совершенно свободным в своих действиях, Хиндемит мог экспериментировать на этих фестивалях по собственному усмотрению. В 1927 году он заказал мне написать для своего фестиваля по возможности самую короткую оперу. Анри Оппено предложил мне либретто *Похищение Европы*, написанное в беззаботном духе с оттенком легкой иронии. Все необходимые для оперного либретто элементы были даны в ней в предельно сжатом виде. Ее сыграли вместе с *Принцессой на горошине* Тоха¹⁵⁵ продолжительностью в один час, *Махагони* Курта Вайля (тридцать минут) и оперой Хиндемита *Туда и обратно* (15 минут). М-г Хертца, директор венского издательства (Universal Edition), нашел, что это слишком короткая опера для исполнения: «Подумайте только! Опера на девять минут!» — сказал он мне. — *Напишите хотя бы трилогию!*». Идея мне понравилась. Я опять обратился к таланту Оппено, который, несмотря на занятость официальной службой (тогда он работал в посольстве Берлина), очень быстро предоставил еще два либретто в том же стиле: *Покинутая Ариадна* и *Освобождение Тезея*. Вся трилогия длится 27 минут. Она была поставлена в оперных театрах Висбадена и Будапешта и записана на пластинку фирмой Колумбия.

Следующий фестиваль Хиндемита в Баден-Бадене был посвящен кантатам и произведениям, написанным для радио. Шерхен на нем продирижировал моей кантатой *Блудный сын*. Хиндемит, специально занимавшийся проблемой любительского музицирования, написал для этой цели *Фрау музыка*. Кантата прозвучала вместе со старинными произведениями в концерте, устроенном в лесу, в исполнении хора крестьян данной местности.

Один из фестивалей Хиндемита в Берлине был посвящен музыке в кино, и я сочинил партитуру для фильма Кавальканти *Маленькая Лили* и за несколько недель до начала фестиваля сделал

¹⁵⁵ Тох (Toch) Эрнст (1887—1964) — нем. композитор. С 1934 г. жил в США.

ее запись. Хиндемит был настолько погружен в свои концерты и в преподавание (он был профессором композиции в берлинской Высшей музыкальной школе), что сам едва успел написать музыку для этого фестиваля. Я его видел все время в лихорадочной работе: едва закончив страницу, он тут же передавал ее двум своим ученикам для записи на перфорированных роликах механических пианино. Это была музыка к фильму *Утренние миражи*, поставленного Рихтером. Для мультфильма *Кот Феликс* он использовал аппарат синхронизации звукового и зрительного ряда немецкого инженера Роберта Блюма, где звуковая дорожка той же величины, что и киноплёнка, позволяла сочинять музыкальное сопровождение, следующее за всеми деталями изображения. Впрочем, дирижер оркестра с не меньшим успехом мог бы вести оркестр синхронно изображению. Хиндемит и мне предложил испытать аппарат Блюма. Будучи относительно свободным в тот момент, я согласился и записал с его помощью сюиту из нескольких коротких музыкальных пьес для малого оркестра для «киноновостей недели». В этот год на фестивале Хиндемита из французов присутствовали Андре Жид, Марк Аллегре, Мари-Лор, Шарль де Ноай, Анни и Жан Дальзас.

На несколько дней в Баден-Баден приехал Дягилев с целью заказать Хиндемиту балет. Его сопровождал молодой восемнадцатилетний композитор Игорь Маркевич, чье оригинальное творчество уже обладало чертами зрелости и исключительного мастерства. Дягилев выглядел очень плохо, и его вид подействовал на нас удручающе: через несколько недель мы узнали о его смерти. Оправдалось предсказание одной цыганки, что он умрет на воде: похоронен он был в Венеции, и гроб с телом покойного его близкие друзья везли на кладбище в гондоле.

Эти фестивали в Баден-Бадене мне нравились больше, чем фестивали Международного общества современной музыки (S.I.M.C.)¹⁵⁶. Это Общество выполняло большую работу, но будучи очень разветвленным, а потому достаточно эклектичным, оно вынуждено было подчиняться многим обстоятельствам. В каждой стране существовали отделения S.I.M.C. Они занимались отбором произведений на международные фестивали, затем международное жюри окончательно утверждало программу. Фестивали проходили каждый год в разных городах (Зальцбурге, Цюрихе, Сиене, Барселоне, Франкфурте, Льеже, Париже, Варшаве, Лондоне). Огромное число музыкантов, большинство которых были из

¹⁵⁶ S.I.M.C.— La Société Internationale de la musique contemporaine.

Центральной Европы, съезжалось на эти музыкальные форумы. На фестивали в Баден-Баден также приезжало много музыкантов, но атмосфера на них была более уютная, и программы благодаря строгому и справедливому отбору Хиндемита оказывались в эстетическом плане более интересными. Американское отделение S.I.M.C. во время войны организовало фестиваль современной музыки в Университете Калифорнии, в Беркли в нескольких километрах от колледжа, где я преподавал, и тогда я сам был членом жюри.

Базельское отделение S.I.M.C. всегда было чрезвычайно активно и заказывало музыку композиторам, в частности *Концерт для двух фортепиано и ударных* — Бартоку, *Серенаду* — Русселю. В 1946 году мне заказали хоровое произведение, и я сочинил шесть хоров а саррелла на прекрасные тексты Жана Кассу *Сонеты, написанные в подполье*.

В 1927 году несколько недель мы провели в гостях у г-на Хертцки, вызывавшего нашу большую симпатию. Его дом был расположен в окрестностях Вены, в Гринцинге — очаровательном месте, знаменитом маленькими, утопающими в зелени и цветах ресторанчиками, где, как во времена Бетховена и Шуберта, чьи тени до сих пор витают там, дегустируют молодое вино под звуки венских вальсов. Аудрей Парр (ее муж в то время был секретарем в английском посольстве Будапешта) пригласила нас провести у нее пасхальные каникулы. Это было прекрасно — объездить город и его цветущие окрестности в старом роллс-ройсе Аудрей. Воспользовавшись нашим пребыванием в Будапеште, мы решили навестить Бартока, недавно сильно болевшего. Я восхищался его музыкой и знал, что он много времени проводил в горных селах Карпат и Трансильвании, где с большим трудом, только благодаря своему терпению и настойчивости добивался того, что крестьяне и горцы соглашались ему петь. Все эти песни он записывал на фонограф... Служанка Бартока не пустила нас в дом. Мы долго объясняли ей, кто мы такие, но все было тщетно, двери дома оставались закрытыми. В конце концов наша настойчивость привлекла внимание самого Бартока, и он принял нас. Я его попросил дать послушать некоторые из его записей народной музыки. Он вставил несколько рулонов в фонограф, издававший через медный раструб гнусавый звук, и мы слышали танцевальные мелодии и песни в сопровождении цимбал и скрипки, совершенно поразительные по движению и ритму...

Вернувшись в Гринцинг, я сочинил *Похищение Европы* и польку *Веер Жанны*. Это последнее произведение должно было быть сыграно в салоне нашего друга Жанны Дюбост; у нее регу-

лярно собирались музыканты, артисты, политики левые и крайне левые. Она организовывала музыкальные вечера в честь иностранных артистов и иногда предлагала своим друзьям любопытные спектакли. Однажды летним вечером русский певец Обухов пропел, точнее «прорычал» одну из своих мистических кантат к великому удивлению прохожих, собравшихся у раскрытого окна квартиры Дюбост, находившейся на первом этаже. Другой раз индейский вождь, энергично расхаживая по элегантному салону, издавал воинственные крики. Муж Жанны Дюбост не очень-то интересовался музыкальными представлениями в своем доме и мало симпатизировал «друзьям скоморохам» жены. Большинство из них его даже не знали. Возможно, что они бывали весьма удивлены, заметив незнакомого господина, приходившего поздно вечером, которого предупредительно обслуживал метрдотель. В день «Краснокожего» он неожиданно появился в тот момент, когда индеец вставлял огромное перо в волосы m-те Дюбост. Улучшив момент, m-г Дюбост сделал ей знак убрать перо, она же воскликнула: «*Но это же прекрасно, мой дорогой, словно орден Почетного легиона!*»... Однажды, чтобы отблагодарить m-те Дюбост за столь приятно проведенные у нее часы, мы вместе с Ориком, Деланнуа¹⁵⁷, Ферру, Ибером, Ролан-Манюэлем, Пуленком, Равелем, Русселем и Флораном Шмиттом решили приготовить для нее сюрприз. Каждый должен был написать маленький танец для исполнения в ее салоне юными балеринами Оперы Парижа: мою польку танцевала восьмилетняя Туманова. Художница Мария Лорансен, близкая подруга m-те Дюбост, занялась декорациями и костюмами из тюля, украшенными перьями. Это был такой очаровательный спектакль, что г-н Руше, директор Оперы Парижа, решил показать его в театре. Я боялся, что наша партитура, камерная по звучанию, рассчитанная на исполнение в салоне, потеряется в большом пространстве театра. К тому же я сочинил уже столько опер и балетов, и ни одно из этих произведений никогда не было поставлено в Опере, что дебютировать там Полькой, написанной майским утром в Вене, для меня было бы оскорбительно. Поэтому я обиделся и отказался присутствовать на репетициях и спектаклях.

Тогда же во время моего пребывания в Вене я задумал написать оперу *Максимилиан*. Сюжет для нее я обнаружил при необычных обстоятельствах. В 1927 году на пароходе мы ехали в США. В библиотеке парохода я взял книгу — ею оказался рассказ бель-

¹⁵⁷ Деланнуа (Delannoy) Марсель (1898—1962) — франц. композитор и музыковед.

гийского офицера о мексиканской экспедиции¹⁵⁸, участником которой он был. С большим интересом читал я описания природы Мексики и памятников культуры древней цивилизации ацтеков. Но больше всего меня привлекли подробности самой экспедиции. Мои представления о войне в Мексике ограничивались картинами Мане с изображением «Казни Максимилиана» и несколькими орденами, благоговейно сохраненными моими друзьями на память об их предках, некогда боровшихся, как таможенник Руссо, вместе с бельгийцами и австрийцами за укрепление пошатнувшейся империи Максимилиана. Меня тронул робкий и человечный характер этого несчастного представителя династии Габсбургов. Из-за чрезмерных амбиций его жены Шарлотты и каких-то политических целей Наполеона III он оказался брошенным в трагическую авантюру: ему предложили импровизированный трон в совершенно незнакомой для него стране; к тому же она была охвачена мощной волной революционного движения (о чем он даже не подозревал), поднявшей часть страны против него... Я тотчас же рассказал Мадлен о вдохновившем меня на создание исторической оперы сюжете, где центральным персонажем станет Максимилиан¹⁵⁹. Вернувшись в Париж, я обнаружил в витрине книжного магазина против моего дома воспоминания графа Корти, только что вышедшие в свет. Я купил эту книгу и нашел в ней массу интересных деталей о Шарлотте и Максимилиане. Через несколько дней я уехал в Брюссель дирижировать концертом; именно в этот момент газеты сообщили о смерти тетушки короля, старой королевы Шарлотты, которая жила в уединении в бельгийском замке с того момента, как разум ее помутился во время путешествия в Европу, где она узнала о драматических событиях, закончившихся трагедией в Керетаро¹⁶⁰. В еженедельных журналах появилось множество иллюстраций и фотографий: моя документация пополнялась сама собой. Я все больше и больше думал о моем сюжете; и когда m-г Хертцка, увидев меня, погруженного в один из томов воспоминаний графа Корти, спросил меня, что я читаю, я ему ответил, что он скоро это узнает, так как вполне возможно результатом чтения станет новая опера. Желая поддержать меня, Хертцка посоветовал обратиться к пьесе Верфеля Ху-

¹⁵⁸ Мексиканской экспедицией здесь и далее Мийо называет вторжение французских войск в Мехико в 1863 г.

¹⁵⁹ Австрийского эрцгерцога Максимилиана посадили на трон во время вторжения французов в столицу Мексики Мехико. Он был императором Мексики с 1863 по 1867 г. В 1867 г. его казнили.

¹⁶⁰ Керетаро — город в Мексике, где был казнен Максимилиан.

арес и Максимилиан, ставившейся с большим успехом в Центральной Европе и в Германии. Я был немного знаком с Верфелем, встречая его часто с m-me Малер, ставшей впоследствии его женой, и сразу же связался с ним по телефону. Но так как он говорил только по-немецки, а я этого языка не понимал, наш разговор был очень коротким. Тем не менее удача сопутствовала мне, и на следующий день я получил от него французский перевод пьесы. Прочитав ее, я нашел, что с небольшими изменениями она может стать основой либретто. Мы работали над текстом вместе с автором пьесы. Либретто же сделал прекрасный либреттист d-г Гофман, написав его мне под руководством Верфеля. Люнель выполнил французский перевод с немецкого и внес небольшие изменения. Он полностью сохранил порядок сцен и драматический план, но облегчил текст и придал больше живости диалогам, вставил текст для арий и дуэтов, чтобы можно было сделать оперу в традиционной форме.

После этого я написал в Мексику писателю Альфонсо Раесу и попросил его прислать народные мелодии и песни солдат эпохи Максимилиана. Министерство национального образования Мексики выслало мне одну политическую песню, популярный мотивчик «Мама Шарлотта» и сборник народных песен. Из него я использовал прекрасную мелодию для песни солдат, выходящих в ночной караул.

Я только собирался начать работу над *Максимилианом*, как получил письмо от Клоделя с просьбой срочно приехать к нему. Я знал, что он хочет показать мне первую часть *Христофора Колумба*. Он давно уже размышлял над этим сюжетом. Первым, кто его натолкнул на него, был Серт, попросивший Клоделя написать для Мануэля де Фальи короткий сценарий хореографического дивертисмента, посвященного двору короля Испании Альфонса XIII. Но Клодель отказался писать на такой сюжет несколько строчек. Через несколько лет этот же сюжет Серт предложил Рейнхардту для спектакля или голливудского фильма с музыкой Рихарда Штрауса. Идея Клоделю понравилась и он предложил мне (а не Штраусу, так как мы привыкли работать вместе) сотрудничать с ним. На машине мы отправились в Изер, где в замке Бранг в окружении семьи Клодель проводил каникулы. Вдали от крокетной площадки, от планов всяких экскурсий и радостных криков детей, доносящихся со всех сторон, в огромной библиотеке работал Клодель. Туда он меня и увлек, чтобы прочитать уже написанное либретто. Мне сразу стало ясно, какие возможности предоставляет этот текст и заключенные в нем эпические и лирические элементы. Через несколько недель Клодель уехал в Вашингтон. У него

было много встреч с Рейнхардтом и телеграммами он меня извещал, что проект запущен в ход. Я сразу же принялся за работу и закончил первый акт *Христофора Колумба*, когда узнал, что Клодель поссорился с Рейнхардтом из-за всяких разногласий художественного плана. Следующим летом работа над оперой была завершена, и я показал ее директору Штатс Оперы Берлина во время короткого пребывания в Германии, куда я поехал для записи музыки *Маленькой Лили*. Он решил поставить ее в том же сезоне и сразу же начал репетиции.

Как только Мадлен оправилась после долгой болезни, следовавшей после рождения Даниэля, мы поехали в Берлин на последние репетиции *Христофора Колумба*. Всего состоялось сто репетиций для хора и двадцать пять для оркестра... О лучшей постановке даже мечтать нельзя было. Наше пребывание в Берлине было замечательным. В тот момент там было много французов. Мы встречались то в посольстве, то у м-г Маржери, то у Андре Моруа с женой, у Жана Полана или Анри Берштейна. Андре Жид жил в нашем отеле. Он любил ходить в зоопарк ранней весной — время, когда все живое — звери и люди — приходит в состояние некоторого волнения. К великой радости Мадлен он и нас повел туда. Мы вместе посетили вольер для крокодилов, где сотни животных всех размеров на самом деле оказались мало чувствительными к пробуждению природы: они как будто бы окаменели в позах, в которых им, казалось, суждено было остаться навсегда.

После моего концерта на Радио Берлина мы ужинали вместе с Гансом Флешем — мужем свояченицы Хиндемита. Он нас посвятил в свои тревожные мысли по поводу политической ситуации и рассказал, как представляет себе будущее. К сожалению, он оказался прав в своих прогнозах, и именно он стал одной из первых жертв нацизма. Часто мы встречались с Паулем Хиндемитом: в этот момент у него не было гастролей. Мы договорились пойти вместе на мою оперу, и я заказал маленькую ложу сбоку, чтобы не быть на виду у всех. Администрация не учла моих пожеланий и посадила нас в самом центре зала, в старой ложе кайзера! Исполнение было выдающимся, Клайбер дирижировал превосходно, мизансцены были великолепны. Занавес театра упразднили и сцену продлили с двух сторон оркестровой ямы и далее по всей длине театра, что предоставило полную свободу хору петь, не мешая действию. В глубине сцены установили экран: включение фильма имело целью интенсифицировать выразительность мизансцен. Когда Христофор Колумб читает книгу Марко Поло, на экране появляются, как во сне, мелькающие в нечетком изображении экзотические пейзажи; в сцене прощания Христофора Колумба с семь-

ей на экране те же актеры изображают ту же сцену, но совсем по-другому, что раздваивает действие и, следовательно, усиливает выразительность. Когда Христофор допрашивает матроса по поводу кораблекрушения около Азорских островов, на экране мы видим в многократном увеличении ту же сцену, и кажется, что эти воспоминания переносятся в план внутренний и таинственный. Техническая оснащенность Штатс Оперы Берлина позволяла мгновенно менять декорации, и для данной оперы это было бесценно, так как в ней двадцать семь картин.

Христофор Колумб имел огромный успех и удерживался в репертуаре в течение двух лет. Его дали также в виде сюиты в форме оратории, где каждая сцена была отделена от последующей рассказом Чтеца, предопределявшим именно такое ее членение. Пьеру Монте я обязан первым исполнением оперы на французском языке; это было в Нанте с прекрасным хором этого города, хорошо обученным энтузиасткой и его вдохновительницей m-me Ле Меньян. Нужно иметь много упорства, чтобы дирижировать хором, и m-me Ле Меньян обладала им сполна: в день, когда муниципальный совет лишил ее права репетировать в одном из залов старого замка герцога Бретани, она заявила, что будет репетировать прямо на улице, ибо ее финансовые возможности не позволяют ей снимать помещение. И так как ее твердый характер был всем хорошо известен и ясно было, что она способна выполнить свою угрозу, за лучшее сочли оставить ей зал...

Через несколько месяцев Манюэль Розенталь дирижировал *Христофором Колумбом* по Французскому Радио с хором Рожеля. Сам я провел оперу в Лондоне, где певцы пели на английском языке. В Праге ее исполняли на чешском, по Бельгийскому Радио — на фламандском и на французском.

Некоторые официальные лица были удивлены тем, что мое сочинение поставили в Германии. Я всегда предлагал свои произведения Опере Парижа, несмотря на то, что принимали меня там, мягко говоря, не очень-то любезно. Так однажды я слышал, как об *Эвменидах* там сказали: «Какая странная идея выбрать подобный сюжет для оперы!». Я же думал, что Эсхил не нуждается в оправдании... Тем не менее тот факт, что *Христофор Колумб* был поставлен в Германии, спровоцировал некоторый ажиотаж и даже дошел до Палаты депутатов. Опера Парижа вследствие этого маленького инцидента решила немедленно поставить любое мое произведение. Я только что закончил *Максимилиана*, и она его получила.

Сюжет *Максимилиана* был достаточно деликатным для государственного театра. Так во время репетиций функционеры Ми-

нистерства культуры посчитали необходимым показать либретто послу Бельгии (из-за императрицы Шарлотты), в консульстве Австрии (из-за Максимилиана из рода Габсбургов) и, наконец, в посольстве Мексики. С подобной апробацией представителями трех заинтересованных стран я думал, что могу быть спокойным, но неожиданно получил письмо внука маршала Базена, попросившего меня встретиться с ним. Это был очень высокий и представительный господин, трогательный в своем волнении. Он боялся, как бы присутствие Базена на сцене Оперы не спровоцировало скандал. Я пробовал его убедить, что никто не собирается устраивать манифестации, так как его дедушка был вне всяких подозрений во время мексиканской экспедиции. Чтобы его окончательно успокоить, я показал ему либретто. Он попросил меня сделать небольшие изменения в тексте, опасаясь все же нехорошей реакции на сцену, где Базен оказывается рядом с Лопезом — офицером, предавшим Максимилиана. Я ему пообещал, что в этой короткой сцене заменю Лопеза другим офицером.

Используя исторический сюжет эпохи достаточно близкой, я предполагал, что могу встретить людей, знавших героев моей оперы. И действительно после премьеры меня посетил полковник Ханс, который оставался в Керетаро рядом с Императором до самого момента казни.

Несмотря на свой очень преклонный возраст он обладал поразительно светлой памятью, и его воспоминания отличались абсолютной точностью. Он раскритиковал цвет и форму бороды актера, сыгравшего роль генерала Меджиа, по его мнению, не соответствующих действительности. Мы часто потом видели этого полковника и с увлечением слушали его рассказы с такими интересными подробностями об отдельных персонажах, что они прямо оживали перед нами... Затем пришла дочь генерала Маллетера, попросившая у меня билеты на спектакль: ей хотелось погрузиться в воспоминания детства, ибо от своего отца она много раз слышала о событиях, положенных в основу драмы. Я узнал также, что вдова генерала-республиканца Порфириа Диаза — партизана и сторонника Хуареса¹⁶¹ — пришла однажды на спектакль, где увидела мужа таким, каким он, возможно, был во времена их женитьбы... Постановка *Максимилиана* получилась превосходной, декорации и костюмы Педро Прун оформил с большим вкусом, они полностью соответствовали характеру произведения. Но если

¹⁶¹ Хуарес Гарсиа был Президентом республики Мексика до того, как на императорский трон был посажен Максимилиан. Он возглавил партизанскую войну против императора-чужеземца.

пресса, казалось, поняла *Христофора Колумба*, на этот раз она, как с цепи сорвалась. Меня рвали на части, поносили, смешивали с грязью...

В Бельгии осуществили первую сценическую постановку *Хоэфор*. Клоделю, бывшему в то время послом в Брюсселе, предложили принять участие в сценической реализации спектакля. Он обратился к своему верному другу Аудрей Парр с просьбой сделать эскизы костюмов и декораций. И здесь она постаралась, как когда-то в балете *Человек и его желание*, воплотить в этих набросках абсолютно все идеи, предложенные Клоделем. М-ме Ида Рубинштейн исполнила роль Клитемнестры, м-г Жан Маршан — Ореста. Роль Ореста и Клитемнестры в этом произведении частично декламационная, частично — вокальная, поэтому у певцов имелись дублеры — драматические актеры. Декламирующие хоры исполняли «Реноденцы»¹⁶² под управлением Мадлен Рено-Тевенэ. То, что она делала со своим хором, абсолютно соответствовало требованиям Клоделя, и он довольно часто приглашал ее к сотрудничеству.

За исключением *Эвменид* — оперы, действительно представляющей большие трудности для исполнения, — все мои оперы были поставлены. В 1928 году в Антверпене Луи де Вотш со своим прекрасным хором «Ла Кочилия» исполнил в концертном виде финал *Эвменид*. Тройной хор, исполняющий роль богини Афины Паллады, Эвменид и народа Афин, настолько захватил слушателей, что они, не скрывая волнения, плотной толпой окружили автомобиль президента концертного общества м-г Фестера (я также находился в этой машине) и долго бежали за нами. Это было очень впечатляюще. Несколько наших друзей-парижан, присутствовавших на концерте, решили организовать фонд, гарантирующий исполнение этого произведения в том же составе в Париже. Парижская программа была дополнена *Хоэфорами* с совершенно потрясающей Клэр Круаза в разговорных сценах. Финал *Эвменид* в Париже имел такой же успех, как и в Бельгии. Парижская публика, подобно бельгийской, казалось, была потрясена взрывчатой силой и мощью хоров, певших с таким накалом, какой мог вызвать только энтузиазм, рвение и горячий пыл дирижера Луи де Вотша.

После этого концерта [фирма грамзаписей] Колумбия записала пластинку с фрагментами *Хоэфор*¹⁶³ и Финалом (*Процессией*) *Эвменид*. Эта запись очень помогла распространению моей музыки

¹⁶² «Реноденцы» («Renaudins») — хор, названный по имени его хормейстера Мадлен Рено (Renaud)-Тевенэ.

¹⁶³ Имеется в виду запись всех музыкальных фрагментов *Хоэфор*.

во всем мире. И хотя в США *Хозфоры* и *Эвмениды* никогда не исполнялись, благодаря этой пластинке, имеющейся в большинстве фонотек университетов и колледжей, меломаны познакомились с этими произведениями.

27

ВИЗИТЫ

Визит к Мануэлю де Фалье

Мы были тесно связаны с Жанной Фернандес и любили ее за необыкновенное обаяние, доброту и жизнерадостность. В Экс-ан-Провансе она купила себе дом и там обычно проводила свой отпуск. К ней в Экс часто приезжал ее сын Рамон. В Мадриде он выступил с несколькими успешными лекциями и поинтересовался, не хотел бы и я туда поехать. Конечно, я хотел: для меня это был случай повезти Мадлен в эту замечательную и любимую мною страну и одновременно я мог бы войти в контакт с испанскими музыкантами. Рамон связал меня с Университетом Мадрида. Это было в 1929 году. Мадридская аристократия интересовалась всякими интеллектуальными манифестациями, проходившими в университетском городке — в том самом городке, которому предстояло стать последним оплотом демократии в период, когда в Мадриде разгорится борьба за свободу.

В Мадриде я встретил Эрнеста Альфтера¹⁶⁴ и Адольфо Салазара¹⁶⁵. Адольфо — композитор, преподаватель и музыковед — оказался к тому же еще и прекрасным гидом. Веселый, простой, безотказный, он водил нас в лучшие мадридские кафе — и в маленькие, как например, кафе de la Puerto del Sol, где мы лакомились жирными оладьями, обмакивая их в горячий шоколад с корицей, и в большие рестораны на центральных авеню, где мы наслаждались специфическими испанскими рыбными блюдами. Адольфо Салазар познакомил меня с Густавом Питталугой¹⁶⁶. В тот момент он был очень болен. Через несколько лет я встретил

¹⁶⁴ Альфтер (Halfiter) Эрнесто (род. в 1905) — испан. композитор.

¹⁶⁵ Салазар (Salazar) Адольфо (1890—1958) — испан. композитор.

¹⁶⁶ Питталуга (Pittaluga) Густаво (род. в 1906) — испан. композитор и дирижер. Исполнял как дирижер музыку Равеля, Мийо, Пуленка, де Фальи.

Питталугу в Париже, что было первым этапом его изгнания, закончившегося в США.

Помимо лекций в Мадриде у меня было несколько концертов: я продирижировал рядом своих произведений и сыграл *Карнавал в Эксе* с дирижером Энрике Арбосом¹⁶⁷. Этот выдающийся музыкант, как и Артур Рубинштейн, был самой занятой личностью, которую я когда-либо встречал. Случайно они вдвоем оказались у нас в гостях в Париже и это было состязание в живости и остроумии: оружием же их сражения были анекдоты. Во время моего пребывания в Мадриде меня попросили выступить с лекциями в Бильбао. Это предоставило мне возможность посетить Гранаду и Севилью.

В Гранаду мы приехали в ужасный ливень. На вокзале в широком плаще, с шарфом, закрывавшим лицо до самых глаз, нас встречал Мануэль де Фалья. Меня это очень тронуло, тем более, что я знал о его слабом здоровье. Он нас проводил в отель. С балкона нашей комнаты открывался прекрасный вид на покрытые лесами холмы Альгамбры. Как только дождь кончился, комнату наполнил опьяняющий запах жасмина и донесся разлившийся в благоухающем море зелени многоголосый хор соловьиных трелей. Дополняя этот прелестный, наполненный пением птиц пейзаж, вдали на холме виднелся силуэт дворца Карла V... На следующее утро пришел Мануэль де Фалья, чтобы нам показать Альгамбру и Хенералифе¹⁶⁸. Его замечательная архитектура была вписана в такой восхитительный ландшафт, что наш восторг в равной степени был вызван и ажурным орнаментом, украшавшим стены дворца, и удивительным по красоте видом, открывающимся из его окон. По пути на улицу Антекэруэла Альта, где жил Мануэль де Фалья, пригласивший нас к себе на обед, мы прошли через холм; там в пещерах скал обитали цыгане. Завидев нас, к нам бросились с протянутой рукой старики и дети. Повсюду можно было увидеть типичный женский силуэт: широкая юбка, большая шаль, кружевная накидка на огромном гребне. До нас доносились звуки гитары, аккомпанирующей хриплому голосу, распеваящему песни в стиле канте-хондо, и повсюду распространялся чудесный запах шафрана, помидор и чеснока... Мы шагали под палящим солнцем. Только несколько повозок, поднявших огромный столб пыли, повстречалось нам, что заставило Мануэля де Фалью зак-

¹⁶⁷ Арбос (Arbos) Энрике (1863—1939) — испан. композитор, дирижер, скрипач.

¹⁶⁸ Хенералифе — летняя резиденция испанского короля Карла V.

рыть рот большим платком и спрятаться за куст, ожидая, когда пыль осядет и воздух вновь станет чистым. Фалья жил со своей сестрой в очаровательном белом доме. Нас угостили вкусным обедом: блины с сыром, с рыбой и с конфитюром. Беседуя, мы долго оставались за столом, немного разомлевшие от тепла камина, который разожгли несмотря на раннюю весну. Затем Фалья показал нам свой рабочий кабинет, где написал *Атлантиду*. Когда я начал работать над оперой *Христофор Колумб*, Фалья мне сообщил, что пишет сочинение под названием *Атлантида*, где в качестве второстепенного персонажа он выводит Колумба. Таким образом он деликатно узнавал, не смутит ли меня то обстоятельство, что в двух наших произведениях будет один и тот же герой. Я ему ответил, что не придаю этому никакого значения, так как Христофор Колумб в моей опере — главный герой. Мое восхищение творчеством де Фальи и эти обстоятельства в частности побудили меня посвятить ему мою оперу. После обеда мы отправились в коляске на длительную прогулку, после чего расстались... Я очень сожалел, что через несколько лет не смог оказать нашим друзьям такого же теплого гостеприимства, когда они совершенно неожиданно приехали в Экс, так как мы на следующий день уезжали в Португалию.

В Севилье мы гуляли по маленьким улочкам, таким узким, что машина там проехать не могла. Улочки пестрели живописными магазинами и клубами для мужчин. За стеклом широкой витрины на первом этаже видны были посетители, будто в самой витрине расположившиеся пить и играть в карты. Мы побывали в кафедральном соборе, где сохранился бортовой журнал Христофора Колумба. С высоты холма Жиральды между колокольнями открывался вид на город и на Гвадалквивир.

В Бильбао я выступил с лекцией перед очень симпатичной артистической молодежью. Бильбао — очаровательный баскский город — был разделен на два лагеря: на любителей шоколада с корицей и на любителей шоколада без корицы... Счастлирое время, когда разделение на лагеря провоцировались только вкусами в области кулинарии.

Визит к Франсису Жамму

Я давно уже не видел Франсиса Жамма и его семью, а мне хотелось познакомить его с Мадлен. В 1928 году мы решили вернуться в Париж через Страну басков. Жамм к тому времени покинул Ортец, где он с семьей жил долгие годы, по обстоятельствам

совершенно исключительным: поэзия не давала ему достаточного дохода, а семья была большая, многодетная, его жена Жинетт Жамм заболела и ей надо было лечиться. Домовладелец их просто выставил за дверь. Они переживали тяжелые времена, и тогда Жамм свершил *neuvaine*¹⁶⁹ и его мольбы были услышаны: на девятый день почтальон принес ему письмо нотариуса, сообщающее, что он получил наследство: некая богатая престарелая *m-lle*, недавно скончавшаяся, завещала все свое наследство верному католику и при этом обязательно многодетному. Именно из-за этого последнего условия ее собственный племянник-холостяк и вольнодумец не смог получить наследства. Так наш поэт стал собственником прекрасного дома и многочисленных ферм в самом центре страны басков.

Там, в Аспарене я их и нашел, как всегда приветливых и гостеприимных; семь детей окружали старую бабушку, *m-me* Жамм, жившую с ними. Старшая дочь Бернадетт работала секретарем отца. Нам отвели очаровательную комнату, украшенную старинными гравюрами; между ними я обнаружил в маленькой рамке орден, присужденный отцу Жинетт за его участие в «экспедиции» в Мексику... Жамм чувствовал себя прекрасно, он много работал, интересовался абсолютно всем, что его окружало и что происходило в деревне; он любил гулять по окрестностям с их голубыми далями, но временами его охватывала тоска по родине, он бесконечно скучал по своему Беарну¹⁷⁰.

На следующее утро мы проснулись поздно; до нас доносился привычный семейный шум, разговоры, споры на предмет пропавшей газеты, комментарии парижской почты, возмущение слуги, который не привык в церкви слушать проповеди на баскском языке... В конце концов Жамм, не выдержав этого шума, выскочил из кабинета, где он пытался сосредоточиться, и рявкнул оглушительным голосом: *«Тихо! Мийо еще спят!»*...

После чая у аббата Дибильдоса я с помощью Мадлен играл, как мог, *Христофора Колумба*. Следствием этого исполнения стала небольшая статья Жамма, появившаяся в трех номерах местной газеты «*Divan*». В воскресенье мы вместе с семейством Жаммов втиснулись в маленький фиат и поехали навестить «*les trognons*» («сердечек»). Так Жамм называл двух своих самых младших дочерей, которые учились в пансионе монастыря Фонтараби. Обедали мы в ресторане отеля Андай, где Жамм заказал превосходных ус-

¹⁶⁹ *Neuvaine* — девятидневные молитвы.

¹⁷⁰ Беарн (*Béarn*) — район Франции.

триц и вяхиря — мясо изысканных птиц, охоту на которых он описал в одной из своих книг. При выходе из ресторана Жамма приветствовал старый господин с профилем совы. Это был Мигель де Унамуно¹⁷¹; он жил рядом с границей и, тоскуя по родной земле, любил ее созерцать с балкона своей квартиры...

Как только пересекли границу, Жамм вдохновился... Деревья, дома, старые женщины, играющие в карты перед жалкими лачугами, — все ему казалось необыкновенным, как будто бы он попал на необитаемый остров, и мир для него сосредоточился в столь малом пространстве, что его можно охватить одним взглядом: Родина — Беарн; земля изгнания — Страна басков; экзотика — испанская граница... Прекрасный мир самого чистого из поэтов...

Визит к Франсису Планте

Перед тем как покинуть Аспарен, мы заехали в Монт-де-Марсан нанести визит патриарху французской фортепианной школы Франсису Планте. Замечательно было знать одного из самых великих виртуозов XIX века, свидетеля уже отдаленной музыкальной эпохи. Планте жил в прекрасном имении, занимаясь, несмотря на свой преклонный возраст, охотой. Уже много лет он отдавался любимому спорту, все еще оставаясь очень энергичным. Каждое утро в постель ему приносили изданные новинки фортепианной музыки. Лежа, он все просматривал, потом проигрывал. Мне он доставил удовольствие, сыграв одно из моих произведений с собственной аппликатурой. Планте, пианист широчайшего диапазона, особенно замечательным был в интерпретации своих любимых романтиков и для этого репертуара он обладал специфической техникой — точностью, элегантностью, деликатным использованием педали. Играя, он всегда комментировал: «Прелестная модуляция... очаровательный пассаж... Bravo! Bravo! Bravo! Bravo! Шопен!» Он нам рассказывал о Листе, о «малышке Вагнере», с которым был знаком. От широких гастролей Планте отказался, а выступал лишь в местных благотворительных концертах. Причем, когда заканчивал свою программу, то много играл на бис... все время приговаривая: «Bravo!... Bravo!... а эта мелодия? Восхитительна!»

Нам очень грустно было расставаться с Планте. С пледом на плечах проводил он нас до машины. Пожелтевшие листья, позолоченные солнцем, возвещали уже о наступлении осени...

¹⁷¹ Унамуно (Unamuno) Мигель де (1864—1936) — испан. писатель-изгнанник, философ, представитель экзистенциализма.

НАЧАЛО ЭРЫ БОЛЕЗНИ

Вот уже несколько лет, как мое здоровье стало резко ухудшаться. Я страдал от частых приступов ревматизма, надолго приковывающих меня к постели. Длительные периоды болезни сковывали деятельность и моей дорогой Мадлен — замечательной сиделки, своим оптимизмом, неизменным юмором, терпением и бесконечной самоотверженностью поддерживающей меня морально. Сколько бессонных ночей провела она, сидя в кресле у моей постели, пытаясь облегчить мои мучения... Во время выздоровления я очень медленно обретал свои ноги и способность передвигаться. В конце концов мне пришлось прибегнуть к помощи кресла на колесиках, так как даже непродолжительная ходьба могла вновь спровоцировать приступ еще более сильный. Сколько турне и концертов пришлось мне отменить! Совсем как у Оффенбаха, о котором я только что прочитал книгу, все мои проекты становились «алеаторическими»¹⁷²; как и он, я вынужден был часто приходить на репетицию с пледом на плечах, опираясь на две палки.

Ночью 8 февраля 1930 года я вместе со своей постелью перебрался в гостиную, предоставив спальню Мадлен для рождения нашего ребенка. Даниэль родился на следующее утро. Свою первую ночь он провел в гостиной рядом с моим диваном. Время от времени он издавал легкий шум, напоминающий стрекот кузнечика. Первым, кто поздравил нас с рождением Даниэля, был Соге, подаривший очаровательную погремушку; затем — Пикассо, приславший Мадлен цветущее дерево сливы, которое мы посадили во дворе. Не было ли это волшебным прикосновением руки феи Живописи, отметившей судьбу Даниэля¹⁷³?

По возвращении из Берлина мы отправили Даниэля в Экс с очаровательной няней Маринетт, я же поехал на лечение в Виттель¹⁷⁴. Пребывание там было ужасным! Двадцать один день подряд лил дождь, я же провел их, стоя под навесом в очереди за стаканом воды. Как медленно шло время! К счастью, там мы встретили Амбруаза Воллара и Мари Дормуа¹⁷⁵. Благодаря веселому ха-

¹⁷² Алеаторический — это музыкальный термин, означающий, что законами музыкальной композиции управляет случай; от *alea* (лат.) — игральная кость, жребий, случайность.

¹⁷³ Сын композитора стал видным художником и скульптором.

¹⁷⁴ Виттель — небольшой курортный городок во Франции.

¹⁷⁵ А. Воллар — знаменитый торговец картинами, М. Дормуа — его секретарь (Прим. М. Мийо).

рактору Мари и совершенно исключительной личности Воллара наш горизонт посветлел! Воллар знал многих художников и о каждом мог рассказать анекдот или какой-нибудь забавный случай. Мы вместе ездили на автомобильные прогулки и однажды присутствовали на спектакле в Народном театре в Бусанге. Встречи с Волларом продолжались и в Париже. Было очень интересно обедавать у месье, сидящего под своим собственным портретом кисти Сезанна, где художник изобразил его в костюме тореодора...

Долгие годы меня лечили гомеопатией, и только эта терапия приносила облегчение. Воды Виттеля же ухудшили мое состояние, и мы решили поехать на консультацию в Лозанну к доктору Небелю. Доктор был человек необыкновенный. Он мог даже поставить диагноз по фотографии. Если средства рентгеноскопии давали возможность узнать причину болезни, то его знания лекарств позволяло ему добиваться замечательных результатов в самом лечении. Доктор Небель не скрывал серьезности моей болезни, но взялся лечить меня, и это дало хорошие результаты. Он посоветовал мне провести курс лечения сначала в Рагатце¹⁷⁶, затем в Котре¹⁷⁷, но курс ... *гомеопатический!* К великому удивлению всех больных я принимал ванны по две минуты и пил всего лишь несколько глотков целебной воды. Иногда облегчение мне приносили какие-то совершенно «мистические» вещи. В 1934 году я был прикован к постели из-за болезни ног и правой руки. Проходили месяцы, а никакое лечение не помогало. Меня слегка лихорадило, и я совсем не мог ни работать, ни даже читать. Только визиты моих верных друзей немного отвлекали меня. Именно тогда на стене у моей кровати я начал делать «тени», используя свет лампы, стоящей на ночном столике. Терпеливо, в течение часов я проецировал профили и портреты. Поскольку в этих упражнениях мне приходилось прикладывать силу, мои пальцы обрели достаточную подвижность и независимость. Меняя позиции фаланг, я достигал поразительного сходства с оригиналом. Это было замечательное развлечение: моя коллекция включала портреты Соге, Пуленка, Сати, Хиндемита, Прокофьева, Кокто, Маргариты Лонг, княгини де Полиньяк, графа де Бомона и других. Мне оставалось только пожалеть, что я не сделал фотографии этих силуэтов, ибо когда выздоровел, то больше не занимался «теньями». Конечно, подобное развлечение не вылечило меня полностью. Болезнь прогрессировала. У моих кузенов Аллатини я как-то встре-

¹⁷⁶ Рагатц — курортный город в Швейцарии.

¹⁷⁷ Котре — знаменитый курорт в Пиренеях.

тил доктора Фераль. Он в свое время очень помог моей матери, избавив ее от совершенно чудовищной диеты, которой она придерживалась многие годы. Доктор Фераль учился в Вене, а также в Абиссинии у знахарок, но не мог использовать свое искусство в Париже, так как был иностранцем. Основав в Париже в кварталах левобережья Институт красоты, что давало ему главный доход, он лечил только нескольких друзей. Мои ноги на него произвели впечатление совершенно безжизненных. Он провел сеанс бесконтактного массажа ног, при этом они оставались укрытыми одеялом. От его пальцев исходило совсем легкое тепло, но эта процедура меня довольно сильно утомила. Ноги мои основательно распухли, но доктор не терял надежды. Он мне рассказал о лечении, которому хотел бы подвергнуть меня, но увы! не будучи врачом Франции, он не имел права выписывать лекарства. Вместе мы пошли к бородатому лекарю — мрачному и неразговорчивому. Между ними состоялся таинственный консилиум, и они решили, что курс лечения был слишком коротким и его следовало бы продолжить. Через несколько недель был новый консилиум и настолько серьезный, будто бы речь шла об ампутации ног. Но мои врачи решили попробовать наложить мне на ноги несколько слоев повязок, чередуя слой шерсти и слой пластыря.

Укутанные таким образом ноги мне рекомендовали держать два дня. Каково же было удивление Мадлен, когда через два дня, вернувшись домой после недолгого отсутствия, она увидела, что я стою на ногах, опираясь на палки. Еще через два дня я смог уехать в Брюссель на премьеру *Благовещения святой Марии* Клодела, для которой я написал музыку.

Доктор Сулье де Моран лечил иглоукалыванием — метод лечения, с глубокой древности применяемый на Дальнем Востоке. Он состоял в том, что в определенные точки на теле вставлялись золотые, серебряные или из какого-нибудь другого металла иглы, тонизирующие нервные окончания. Лечение не было болезненным, и я им нередко пользовался: в одном случае из двух оно помогало. Не нужно думать, что я обращался только к иностранным медикам. Врачей, которые не опирались на подлинную медицинскую науку, не имели настоящих знаний, не могли с толком использовать свои возможности, я всегда опасался. Тем не менее моя последняя авантюра заслуживает того, чтобы о ней рассказать. В начале войны я сильно заболел, и рецидивы следовали один за другим. Опера Парижа должна была в мае ставить мою новую оперу *Медея*. Но так как я не мог даже встать с постели, чтобы пересесть в кресло на колесиках, я должен был, к великому моему сожалению, отказаться от посещения премьеры. Как-то рано

утром за несколько дней до премьеры Даниэль вошел в спальню в сопровождении полицейского. Оказывается, мы нарушили нормы затемнения: на третьем этаже окно пропускало свет. Это было странно: мы знали, что синей краской хорошо замазали все окна. Но мы не могли предвидеть, что Даниэль многократно выцарапает на них своим ногтем: «Долой Гитлера!» и «Да здравствует Франция!» Я оправдывался, как мог, но полицейский даже не слушал меня. Последовал вопрос, почему я нахожусь в постели. Я ему объяснил в нескольких словах, что сильно болен и что даже не могу поехать в Париж на премьеру своей оперы. «Гс-с-с... Тихо, — сказал он мне, — не волнуйтесь, вы поедете на премьеру в Париж!»... сбросил каску и тут же начал бесконтактный массаж. Мой полицейский не обманул меня: через два дня я поехал на премьеру в Париж.

Здесь в Калифорнии во время одного из самых тяжелых и длительных приступов болезни (когда я и начал писать эти мемуары) сколько раз я пожалел о том, что не нашел какого-нибудь китайского мага, который бы вылечил меня.

29

КОНГРЕСС, ФЕСТИВАЛИ, «СЕРЕНАДА» И «ТРИТОН»

Хотя различные музыкальные конференции сами по себе меня мало интересовали, я все же любил на них ездить, так как это предоставляло мне повод для путешествия. В сентябре 1931 года португальское правительство организовало «Конгресс критики». Пригласили меня, Бернарда Шоу (отказавшегося от поездки) и Пиранделло¹⁷⁸, принявшего приглашение. Я не собирался ни выступать с докладом, ни принимать в Конгрессе какого-либо другого участия. Меня попросили только продирижировать моим произведением в Лиссабоне. Обычно никаких контактов с критиками у меня не было, но тут я имел возможность познакомиться с некоторыми из тех, кто третировал меня в течение многих лет. Для меня это было весьма забавно, так как я мало обращал внимание на то плохое, что писали обо мне. Так, мне приятно было

¹⁷⁸ Пиранделло (Pirandello) Луиджи (1867—1960) — итал. писатель, драматург.

узнать, что мой старый враг Роберт Камп был очаровательным человеком... если только с ним не разговаривать о музыке. Образованный и очень живой, он хорошо знал литературу, что делало общение с ним интересным. Конгресс был прекрасно организован Антониом Ферро — руководителем службы пропаганды Португалии.

Казалось, что вся страна готовилась нас принять. Однажды вечером жители старинного квартала Лиссабона Альфамо, расположенного над рекой, устроили нам праздник. В узких улочках между верхними этажами домов они развесили флаги и плакаты с лозунгами: «Да здравствует музыкальная критика!» (критики, конечно, никогда ничего подобного не видали). Полуоткрытые двери старого дворца позволяли увидеть столы, заставленные всякого рода лакомствами, — словно это был дворец из сказок о феях, мгновенно покинутый своими обитателями, чтобы предоставить его участникам Конгресса. Повсюду жители жгли бенгальские огни, выражая всеобщую радость, приветливость, гостеприимство... Со всех сторон разносились песни; одну из них через несколько дней я услышал в прекрасном португальском фильме «Maria del Mar» («Мария моря»), посвященном рыбацкой деревне.

Мы жили в Эсториле, в окрестностях Лиссабона. Нас пригласили на корриду, какие бывают и в Камарге, и мы все отправились туда на катере. Традиционный деревенский праздник был устроен с блеском. Обед накрыли на берегу реки Таж. Крестьяне в красочных костюмах под аккомпанемент печальных напевов *fados* тут же рядом с нами жарили баранину и телятину. Затем во дворе фермы состоялась коррида. Сидя на невообразимо дорогой чистокровной лошади, тореадор пытался снять кокарды и кольца, продетые между рогами быка. Он должен был ловко и стремительно маневрировать, чтобы бык не достал его своими рогами... На севере страны в честь критиков также устраивали банкеты и праздники. Пиранделло, как и мы, принимал участие почти во всех встречах. Сдержанный, молчаливый, скромный, он позволял управлять собой личному секретарю Колену, не дававшему ему никакой передышки. Однако он был очень доволен визитом в университетский городок Коимбр, во время которого студенты, задрапированные в традиционные черные плащи, окружили его, выражая ему свое восхищение. «Конгресс музыкальной критики» закончился большим приемом. Наши знатные (в большинстве случаев) хозяева по этому случаю оделись в лучшие традиционные костюмы, хранившиеся в их семьях многими поколениями. Народные танцы здесь, на севере, были более веселыми и живыми, чем на юге (если сравнить, например, *viras* и *fados*). Позднее я

написал фортепианную сюиту *Осень*, где названия частей воскрешают в памяти наше прекрасное путешествие: *Сентябрь, Альфамма, Прощание*. В *Прощании* есть мелодия *vīgas*, которую я обработал и дал в замедленном темпе, — она символизирует для меня смысл этой маленькой сюиты.

Много раз меня приглашали на ежегодные майские конференции во Флоренцию. Большую радость доставляло мне встретить там моих друзей и познакомиться с композиторами разных стран. Эти визиты во Флоренцию бывали очень интересными. Целой компанией с Бергом, Крженеком, Малипьеро и Казеллой мы обедали в маленьких «тратториях», потом все вместе отправлялись на экскурсию. Торжественное открытие Конгресса проходило под председательством итальянского принца в большом зале Палаццо Веккьо. Докладчики выступали на своем родном языке, и их речь тут же переводилась на итальянский блестящей переводчицей m-me Преображенской. Кульминацией конференции были концерты под управлением Витторио Гюи, организованные Лаброкой. Но какая публика! Она все еще освистывала *Ноктюрны* Дебюсси! Я присутствовал на трех прекрасно поставленных операх. Там впервые я услышал *Симона Бокканегру* Верди. На другой фестиваль во Флоренции (Фестиваль Маджио Фиорентино) были приглашены также и театральные режиссеры. Жак Копо¹⁷⁹ в садах Боболи поставил Шекспира, а пьесу о Савонароле¹⁸⁰ — на площади Палаццо Веккьо, где Савонарола был сожжен.

Особенно интересным был Фестиваль в 1937 году, проходивший в Кремоне и посвященный 200-летию Страдивари. На этот Фестиваль со всех концов мира были привезены знаменитые инструменты Страдивари. Выставка получилась великолепная! К сожалению, концерт струнного оркестра¹⁸¹ разочаровал нас, быть может, потому, что исполнители не привыкли играть на таких уникальных инструментах, а возможно, и сами исполнители оказались посредственными. С Колларами мы посетили Мантую, дворец герцога Гонзаги. Портреты семейства Гонзагов составили коллекцию, в большинстве случаев демонстрирующую редкое уродство лиц. С балкона зала, где в 1607 году впервые был поставлен

¹⁷⁹ Копо (Сореау) Жак (1879—1949) — известный режиссер и актер, один из основоположников современной франц. режиссуры.

¹⁸⁰ Савонарола Джироламо (1452—1498) — настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции, выступал против тирании Медичи, обличал папство, в 1494 г. способствовал установлению республиканского строя. В 1497 г. отлучен от церкви и позже казнен.

¹⁸¹ Все инструменты оркестра, судя по всему, были работы Страдивари (1643—1737).

Орфей Монтеверди, мы долго любовались видом на заболоченные водами По равнинные просторы...

Последний Фестиваль во Флоренции, куда меня пригласили, совпал с визитом фюрера. Музыка в Италии тогда предоставлялась еще некоторая свобода, а абсурдная теория «дегенеративной музыки» еще не привилась там. Фестиваль проходил как обычно, но определенная нервозность все же ощущалась у всех. Муссолини приказал привести город в полный порядок. Все крыши, включая даже Понте Веккьо, были перекрашены. Фонтаны и львы выстроились в ряд перед вокзалом, чтобы потрясти Гитлера. Немецкие полицейские у всех прохожих проверяли документы, производили обыски в отелях. Огромная часть общества Флоренции покинула город в день визита Гитлера, открыто выражая свой протест. Риети на машине отвез нас в Равенну.

Фестивали в Венеции проходили каждые два года. Для меня это был еще один случай повидать всех моих друзей-музыкантов. Разнообразные программы составлялись как из произведений хорошо известных (например, *Реквием* Верди исполнялся на площади св. Марка), так и современных под управлением самих авторов. В маленькой ложе дирижера оркестра Сан-Карло можно было увидеть рядом плащ Стравинского, твидовое пальто Константа Ламбера¹⁸², мои костыли, скромно поставленные в угол, и тут же множество всяких вещей Пиццетти¹⁸³ (зеркало, серебряный несессер, цветы, портрет жены, пачка телеграмм и пр.). На одном из этих фестивалей показывали прелестную камерную оперу Риети: *Тереза в лесу* (*Teresa nel Bosco*). Последний раз, когда я был в Венеции, Стравинский дирижировал своим *Каприччио для фортепиано с оркестром* с сыном Сулимой за роялем (замечательное сотрудничество!), Маркевич — своим *Икаром*, я — *Провансальской сюитой*. Но то ли по причине большой влажности, то ли по причине усталости (в Венеции пользоваться машиной невозможно и повсюду мне приходилось ходить пешком) во время репетиции я перестал чувствовать ноги и испугался, что не смогу больше ходить. Поэтому, как только я закончил дирижировать, Мадлен тут же отвела меня в отель и мгновенно уложила чемоданы. В поезде через несколько часов боль улетучилась сама собой...

В Париже существовали два активно действующие общества камерной музыки — «Тритон» и «Серенада». «Тритон» организо-

¹⁸² Ламбер (Lambert) Констант (1905—1951) — англ. композитор, критик, дирижер.

¹⁸³ Пиццетти (Pizzetti) Ильдебрандо (1880—1968) — итал. композитор, дирижер, музыковед, педагог.

вал П.-О. Ферру¹⁸⁴ (он погиб в Венгрии в автокатастрофе); в комитет «Тритона» входили многие иностранные композиторы, жившие в Париже: Онеггер, Аршани¹⁸⁵, Михалович¹⁸⁶ и др. и несколько французских композиторов. Программы его были разнообразны, но несколько эклектичны. И все же большое число премьер современных сочинений осуществлено было силами «Тритона». Под эгидой этой организации Мадлен поставила оперу Хиндемита *Туда и обратно*. (Как и в большинстве других произведений этого композитора, она сама перевела текст оперы на французский язык.) Оркестром, размещенным в углу сцены, дирижировал Шарль Мюнш. Огромные усилия Хиндемита, направленные на развитие любительского музицирования, заставили и меня написать *Кантату во славу господина* для хора, солиста и оркестра с очень нетрудными оркестровыми партиями. Это произведение было исполнено под управлением аббата Майе в клуатре кафедрального собора Христа Спасителя в Экс-ан-Провансе. Я начал издавать у Дюрана цикл произведений для любительского музицирования пьесой *Музыка в семье и школе*. Арман Люнель написал тексты еще для двух произведений: *Немного музыки* и *Немного упражнений*. А Рене Шалюпт дал мне либретто маленькой пьесы *По поводу сапог*. Все эти произведения — для детей. В течение многих лет я следил за исключительно высокими результатами, которые удавалось достичь m-lle Пелио, обучавшей детей по методике Жедальжа. Когда «Тритон» включил в свои программы *Мы строим город* Хиндемита и мою пьесу *Немного музыки*, я попросил m-lle Пеллио привести ко мне певцов на репетицию и был поражен, как быстро дети от восьми до десяти лет — школьники обычной городской школы — выучили эти произведения. Скрипачей и виолончелистов мы отобрали из оркестра одной частной школы. Играть струнникам мою музыку, как и музыку Хиндемита, приходилось только на первой позиции.

Комитет общества «Серенада», где президентом была Ивонна Казафуэрте, имел более четкую эстетическую позицию. В него входили Орик, Пуленк, Маркевич, Николай Набоков, Риети, Соге и я. Нашему музыкальному обществу финансовую поддержку ока-

¹⁸⁴ Ферру (Ferroud) Пьер-Октав (1900—1936) — франц. композитор и критик, большую роль сыграл в развитии современной музыки.

¹⁸⁵ Аршани (Harsanyi) Тибор (1898—1954) — венгерский композитор и пианист, с 1924 г. жил в Париже и входил в объединение *Парижская школа*.

¹⁸⁶ Михалович (Mihalovici) Марчел (1898—1985) — рум. композитор, с 1919 г. жил в Париже и входил в объединение *Парижская школа*.

зывал всемирный комитет. Благодаря щедрости виконтессы де Ноай мы смогли показать *Махагони* и *Человек, говорящий Да! (Jasager)* Курта Вайля, пригласив из Германии исполнителей: Лотту Леня, дирижера Мориса Абраванеля и группу детей, так как *Jasager* написан специально для школьников. Во время постановок опер К. Вайля я как раз выступал с лекциями в Голландии и в поезде, возвращаясь назад в Париж, сказал Мадлен, что эти произведения немецкого композитора несомненно произведут сенсацию. Так оно и было! Безумный ажиотаж, сопровождавший исполнение этих произведений, продолжался много дней. Светские круги были так же взбудоражены, как если бы они присутствовали на премьере *Пассионов* Баха. Это не мои слова, я лишь цитирую то, что мне сказала одна поклонница «Серенады». Мы устроили Фестиваль Стравинского и французскую премьеру его *Думбартон Окс концерта*, а также исполнили оперу Соге *Ясновидящая* и *Бал-маскарад* Пуленка. Детский хор армянской церкви под управлением барона де Вана пел у нас старинные армянские церковные песнопения в духе записей *Тысяча лет музыки* в сопровождении цимбал и кастаньет. Меня поразило то, что музыка армянских церковных песнопений очень живая, в чрезвычайно быстром темпе. Под эгидой «Серенады» прошел концерт в церкви Sainte Trinité, где исполнили *Мессу бедняков* Сати, фрагмент *Пасторальной мессы* Соге и произведения Оливье Мессиана — молодого композитора, настоящий расцвет творчества которого начался после войны 1939 года.

Среди моих премьер, осуществленных обществом «Серенада», была кантата *Смерть тирана*. Текст мне подсказал Даниэль Алеви. Это были строки Ламприда, переведенные на французский язык Дидро в его *Трактате о ритмической прозе*: этот отрывок он цитировал как пример огромной взрывчатой силы. Суть текста — крики и возгласы римлян по случаю смерти императора Коммода, их возгласы надежды, которую они выражали его преемнику императору Пертинаксу. В 1932 году я написал кантату для хора, ударных и трех инструментов, способных охватить большое звуковое пространство: для флейты-пикколо, кларнета и тубы. Когда балерина Аланова попросила дать ей произведение для хора и ударных, я ей предложил *Смерть тирана*. Она на эту музыку сделала хореографический спектакль, показанный обществом «Серенада» под управлением Дезормьера с хором под руководством Гуверне. Танец на этот раз был лишь предлогом, ибо *Смерть тирана* — произведение чисто концертного плана. Его исполнил в Брюсселе хор под управлением m-lle Рено (хор «Renaudins»). Это было идеальное исполнение. Приятно доверить партитуру хору, обладающему столь четкой артикуляцией и умеющему выразить с такой

экспрессией самые драматические чувства. Под большим впечатлением от этого исполнения Клодель договорился, что хор «Renaudins» исполнит партию разговорных хоров в его пьесе *За-ложник*, в сцене, которая должна передать людское волнение и шум. Клодель задумал для нее настоящую «разговорную оркестровку», где фразы по очереди переходили из самого высокого регистра в самый низкий на фоне скандирования и повторения слов. Все задуманное было осуществлено и записано на пленку, а затем использовано в постановке «Комеди франсэз».

В Риме Риети с несколькими композиторами организовал «братское» «Серенаде» общество под названием «Концерты Primavera». Ему покровительствовала виконтесса Печчи Блунт¹⁸⁷. Я дважды участвовал в «Концертах Primavera». В программу 1934 года я включил *Концерт для альты с оркестром*, посвященный Хиндемиту. Первое исполнение этого *Концерта* состоялось в Амстердаме. Партию альты исполнял Хиндемит, оркестром дирижировал Пьер Монте. В таком же исполнении *Концерт* прозвучал в Риме. Музыкальную пьесу для детей *Немного музыки*, с очень хорошо переведенным на итальянский язык Риети текстом, исполнили дети в костюмах «balilla»¹⁸⁸.

Хиндемиту, жившие у Лаброки, часто приходили к Риети, где мы остановились. Хиндемит сразу же садился за рояль и, обладая блестящей памятью, целые оперы играл наизусть. Вечером Мими Печчи присоединялась к нему, и они во все горло распевали хоры, дуэты, арии из опер Верди. Это было оглушительно и в высшей степени комично, но наши соседи возмущались особенно когда это было в святую пятницу, и стучали в стену, чтобы заставить их замолчать. Исполнители же не обращали на них никакого внимания; ведь внучатая племянница папы Льва XIII была среди нас¹⁸⁹...

Наше пребывание в Риме совпало с канонизацией Дона Боско¹⁹⁰. Нам очень хотелось присутствовать во время церемонии, но без резервированных мест это было невозможно. М-ме Шарль-Ру¹⁹¹ любезно предложила нам два билета на маленькую трибуну. В шесть часов утра мы приехали в Сен-Пьер: восемьсот человек,

¹⁸⁷ Печчи Блунт (она же Мими Печчи — см. ниже) — богатая дама, меценатка (*Прим. М. Мийо*).

¹⁸⁸ «Balilla» — костюмы муссолиниевских «пионеров».

¹⁸⁹ Внучатая племянница папы Льва XIII — это и была Мими Печчи (*Прим. М. Мийо*).

¹⁹⁰ Жан Боско (Bosco) (1815—1888) — итал. священник, основатель Общества Св. Франциска Салльского (*Прим. М. Мийо*).

¹⁹¹ М-ме Шарль-Ру — в то время жена франц. посла в Ватикане (*Прим. М. Мийо*).

имевших подобные же билеты, пытались уже проникнуть на маленькую трибуну, на которой было всего восемьдесят мест. Тем не менее мы не отказались от нашего плана и искали только место, где я мог бы опереться на балюстраду. Толпа предложила нам невообразимый спектакль: сестры милосердия, священники, крестьяне, женщины с черными вуалетками на головах в тон к их черным платьям протискивались в церковь, бесцеремонно толкая друг друга; вот почему палатка Красного Креста стояла при входе в церковь. Счастливчик, проникший в церковь Сен-Пьер, выйти оттуда уже не мог. Те, кто выехал из дома на рассвете, облегчались без всякого стеснения на глазах у своих соседей, в то время как другие спокойно подкреплялись предусмотрительно запасенной едой. Прибытие папы и его свиты спровоцировало невероятное волнение. Благословение, отпущенное Его преосвященством, вызвало неожиданную реакцию. Вместо того, чтобы сосредоточиться, упасть на колени, углубиться в религиозное чувство, толпа взорвалась аплодисментами и криками «Viva il Papa!». Сестра милосердия, желавшая лучше видеть, вне себя от экстаза полезла на помост, около которого я стоял; она карабкалась на балюстраду, служившую мне опорой, с позволения сказать, прямо по моей спине. Другие взгромоздились на статуи, влезли на кропильницы. Такая реакция меня поначалу шокировала, но потом ... это вольное, по детски непосредственное выражение любви к папе меня тронуло.

Еще раз я приехал в Рим на «Концерты Primavera», где Ивонна Астрюк играла мое *Весеннее концертно*, написанное специально для нее в 1934 году. Жак Ибер как раз тогда стал директором Виллы Медичи. При содействии своей жены Розетты, он поддержал престиж французского искусства, что становилось с каждым годом все труднее, и делал это с большим достоинством и весьма успешно. После этого визита в Рим из-за расистских законов я перестал бывать в Италии, а моя музыка была там запрещена.

30

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И ДЛЯ КИНО

В течение долгого времени в среде кинематографистов существовало, мягко говоря, недоверие к так называемым «музыкантам-симфонистам», которых кинорежиссеры слегка презирали, предпочитая им композиторов легкого жанра, ходовой, коммерческой музыки. Тем не менее мало помалу и «симфонисты» проникли в

киностудии, предлагая свои «поделки» в том стиле, что нравился их заказчикам — продюсерам и режиссерам. Но как только фильмы *Свобода нам* с музыкой Орика и *Отверженные* с музыкой Онеггера прошли с огромным успехом, этим композиторам заказы кинопродюсеров были обеспечены. Первый тайм был, таким образом, выигран. Вскоре Ролан-Манюэль, Ибер, Деланнуа стали постоянными поставщиками киномузыки. Их партитуры обладали и необходимой простотой, чтобы трогать широкую публику, и вместе с тем были индивидуальны: услышав лишь первые такты, можно было сразу догадаться, кто автор. Во Франции композиторы сами оркеструют свои партитуры, что позволяет их музыке сохранить индивидуальность. Совершенно иначе обстоит дело в Голливуде, где существует целый отряд оркестраторов, огромная индустрия, поставляющая звуковую продукцию в духе Вагнера и Чайковского.

Я был, конечно, из породы тех музыкантов-симфонистов, которые не вызывали большого доверия у кинематографистов, поэтому у меня немного партитур для кино. Партитурой моего первого фильма *Мадам Бовари* дирижировал Роберт Арон. Он не смог меня оградить от визита инквизиторского типа продюсера Галлимара и режиссера Жана Ренуара: они заранее желали прослушать, что я написал для их фильма. Сдержанное поведение Ренуара и Галлимара прекрасно показало их недоверие ко мне. Однако, несмотря на их не очень вежливое молчание, я думаю, они успокоились, так как больше не появлялись. Эту музыку я сочинял во время долгой болезни, и запись производилась, когда я еще был болен. Меня привезли на студию, и целый день я провел в аппаратной со звукорежиссером, которому мое присутствие было необходимо. Дирижировал партитурой Дезормьер, имевший уже большой опыт работы в киномузыке.

Чрезвычайно редко случается так, что партитура, созданная для кино, может быть использована в концертах, так как она оказывается в целом очень фрагментарной, слишком иллюстративной, приспособленной исключительно к экрану (иллюстрация сцен, народных праздников, городских фанфар, ярмарок и т. д.). Тем не менее я смог на моей киномузыке построить серию пьес для любительского музицирования под названием *Альбом мадам Бовари...*

Вместе с Онеггером и Дезормьером я сочинил музыку к кинофильму *Кавалькада любви*, где один и тот же сюжет по-разному интерпретируется в трех различных эпохах: в средние века, в 1830, в 1930 году. Моя музыка сопровождала первый фрагмент. Позднее на ее материале я построил квинтет для духовых *Камин короля*

Рене. Иногда, но это бывало редко, фильм, выходящий за рамки обычной продукции, позволяет композитору делать музыку без всяких уступок и не заботиться о ее коммерческом успехе: к подобному случаю относится фильм *Кровь поэта* на текст Кокто с музыкой Орика. Некоторые документальные фильмы могли дать материал для интересных партитур: так, Деланнуа и Тайефер написали к документальным фильмам музыку, пригодную для исполнения в концертах. Подобный случай мне представил фильм *Надежда* Мальро. В нем рассказывается об одном эпизоде, происшедшем во время войны в Испании; музыка же включалась только в самом конце фильма, когда крестьяне несут тело летчика-республиканца, бомбардировавшего мост, самолет которого врезался прямо в гору. Длинная сцена продолжительностью в одиннадцать минут была очень волнующей. Музыка к ее кадрам позволила родиться моей пьесе *Траурный кортеж*. Ее премьера состоялась в июле 1940 года на Радио С.В.С. в Нью-Йорке и была посвящена памяти жертв испанской войны...

Музыка в театре выдвигает целый ряд очень сложных проблем. Когда режиссер готовит мизансцены новой пьесы, он предвидит включение музыки с такой же точностью, как и освещение, и часто просит композитора внести изменения в партитуру прямо на репетиции. А для этого требуется очень большая гибкость. Но если музыка написана для пьесы без всякой ориентации на конкретную постановку (так я написал *Хоэфоры*, *Агамемнона*, *Протея*), проблема ставится совершенно по-другому: в этом случае постановщик должен пытаться адаптировать полностью то, что предлагают ему авторы.

Клодель всегда точно представлял, какую роль должна играть музыка в его пьесе. Бывало очень увлекательно следовать за ходом его мысли по части музыкального развития, когда он с пылом добивался реализации важной по его мнению идеи. Издавая *Благовещение*, Клодель в текст самой пьесы ввел ясные и четкие указания о характере включения музыки. При этом он никогда не переставал думать о своих уже написанных произведениях. Этим объясняется существование множества версий одной и той же пьесы. *Протей* был опубликован в 1913 году в двух актах. Во время путешествия в Японию Клодель присочинил к нему третий акт. *Девушка Виолена* переделана в *Благовещение*. В ней незадолго до войны 1939 года он сократил и упростил четвертый акт. К первым представлениям музыку написал аббат Брэн. Но через несколько лет, когда «Театр Пигаль» задумал осуществить пышную постановку пьесы, Клодель попросил меня написать к ней более развитую музыку. Он даже специально приехал в «Энкло», чтобы

вместе со мною разработать ее музыкальный план. По этому плану музыка должна была включаться не только тогда, когда того требовал сам текст (фанфары, литургические хоры и т. д.); она должна была стать чем-то вроде звукового комментария, расширяющего поэтический и лирический план пьесы. Клодель предлагал иногда повторять фрагменты фраз в пении, вокально озвучивать пение птиц, рекомендовал также ввести арии во славу полдня, во славу летнего солнца. Все это должно было разворачиваться параллельно действию, не мешая ему. Таким образом, разговорные сцены, по мысли Клоделя, должны были бы иметь род вокальных дублей, которые как «лирические тени» следовали бы за словами, обволакивая их. Это было в высшей степени интересно. Но Клодель, увлекаемый своим пылким лиризмом (в чем, впрочем, была подлинная сила его характера), не остановился на этом и из Вашингтона отправил мне комментарии к каждой фразе начала пьесы — комментарии, надо сказать, совершенно замечательные. Но они увеличили бы продолжительность пьесы в три раза. Я же решил осуществить проект, разработанный в Эксе, и написал партитуру для инструментов, хорошо звучащих через микрофон: органа, фортепиано, флейты, кларнета, двух саксофонов, двух волн Мартено, ударных и вокального квартета. Музыку должны были записать для ближайшего турне «Театра Пигаль», но ситуация у них изменилась и проект остался неосуществленным. Поставлено же *Благовещение* Клоделя было в Брюсселе во Дворце Beaux Arts. Оркестр и певцы были у нас самого высокого класса, в то время как драматические актеры — любители. Сцены, где мы использовали эффект музыкального дублирования, оказались очень интересными: музыка и пение разворачивались независимо от действия, как бы в параллельных плоскостях. С помощью подобного *звукового* ряда, столь необычно использованного, достигалось усиление драматической выразительности, в определенной мере напоминающее то, что в области *визуальной* в *Христофоре Колумбе* достигалось с помощью включения киноэкрана. [Брюссельский] «*Teatr du Parc*» дал целую серию представлений *Благовещения*. Затем в 1942 году Луи Жуве¹⁹² для гастролей в Южной Америке попросил меня прислать ему партитуру *Благовещения*. Но так как она осталась во Франции, я решил написать новую версию. На этот раз я полностью оттолкнулся от комментариев самого Клоделя, помещенных в тексте драмы, и написал новый вариант, сильно отличающийся от первого и с меньшим включением пения и му-

¹⁹² Жуве (Jouvet) Луи (1887—1951) — франц. режиссер и актер. С 1934 г. руководил театром «*Athénée*».

зыка. Это был суровый стиль, обращенный к глубокой традиции музыкального средневековья. Закончив работу, я послал Жуве мою партитуру, но не учел, что в военное время пакет, содержащий ноты со словами на латыни, может показаться подозрительным для чиновников цензуры. Они его держали довольно долго, чтобы не дай бог, не допустить никакой диверсии. В результате Жуве получил партитуру слишком поздно, и к тому времени он уже перезаказал музыку Мазарини — итальянскому композитору, находившемуся в эмиграции в США. Из новой музыкальной версии *Благовещения* я составил *Девять прелюдий* и *Пять молитв* на латинские тексты для пения и органа.

В 1932 году писатель Андре де Ришо предложил мне сотрудничество в его новой пьесе *Замок нап*, которую должны были поставить в театре Дюллена¹⁹³. Ранее я не был знаком с самим Ришо, но знал одну его очень хорошую пьесу *Деревня*. На всех спектаклях же Дюллена я бывал постоянно и мне нравилось то, как он использовал музыку: всегда оригинально и всегда интересно. Композиторов к сотрудничеству он приглашал очень выборочно: так, Макс Жакоб написал музыку для пьесы Аршара *Хотите ли вы играть со мной*, Орик — для *Птиц* [Аристофана] и для *Вольпоны* [Стефана Цвейга, в аранжировке Жюля Ронена]; Соге — для *Ирмы* Роже Фердинанда; Онеггер сделал тонкое вкрапление музыки в *Антигону* [Софокла—Кокто], используя только арфу и гобой. Кроме того с ним работал Деланнуа — для пьесы *Мир* [Аристофана], Ибер — для пьесы *Страсть к славе* [Пиранделло]. Для *Замка нап* мне нужно было написать хоры, которые бы пелись между отдельными сценами и иногда сопровождали бы отдельные фразы. Дюллен устроился в замке Лурмарен с Андре де Ришо. В Экс он приезжал давать свои рекомендации. Ришо закрыли в замке на замок, чтобы он работал над пьесой, а не ездил по округе в поисках ликера, которым любил отмечать окончание своих книг. Никаких особых условий Дюллен мне не ставил, никаких определенных требований не выдвигал. И хотя подчас это ему дорого стоило, он предпочитал, чтобы музыка в театре была живой. Я оркестровал партитуру *Замка нап* для двух фортепиано, одной трубы и волн Мартено. Мне кажется, что это был первый опыт использования в театре подобного сочетания инструментов, способных охватывать почти безграничный диапазон — от самого высокого до самого низкого — и дать как самое мощное, так и самое нежное звучание. Громкоговорители, размещенные в зале и

¹⁹³ Дюллен (Dullin) Шарль (1885—1949) — известный франц. режиссер, актер и педагог.

на потолке, позволяли направлять звук одновременно с разных концов. Мой вокальный квартет должен был петь вместе с группой актеров-певцов. (Среди них находилась очаровательная актриса де Лимозен. Несколько месяцев спустя после выступления она вместе со своей семьей погибла в море при драматических обстоятельствах.) Репетиции в студии были впечатляющими. Дюллен работал не щадя сил. Забыв то, что накануне задумал, он все время менял, пробовал, без конца начинал все с начала, всегда не довольный сделанным. Над одной и той же сценой он мог работать много дней подряд, стремясь к совершенству, задавая подчас трудную работу композитору и музыкантам. «Не находишь ли ты, что это слишком длинно?» «Да! Может быть». Он вырезал. На следующее утро: «Не находишь ли ты, что здесь, для этого выхода музыки маловато?»... Мы убирали, исправляли, модифицировали, возвращались к прежнему варианту. В *Замке пап* была одна сцена, изображающая бедствие в связи с эпидемией чумы. При постановке она требовала особой деликатности. Мы работали над ней всю ночь, но на следующее утро Дюллена внезапно осенило: он все заново переделал и ... был прав. В высшей степени увлекающий своих соавторов, сам он страдал, отчаивался, смех и слезы у него всегда были рядом. Но неожиданная мелочь и даже забавная оплошность статиста переключали его внимание, заставляя забыть все сомнения, и он вновь обретал уверенность. Благодаря увлекательной работе с Дюлленом у Мадлен вновь появился интерес к театру. В свое время она забросила занятия драматическим искусством из-за того, что отец запретил ей играть на сцене. Но теперь она продолжила их с m-me Дюллен [женой Дюллена] и с актером Люсьеном Арно. Вместе с тем далеко не сразу Мадлен решила посвятить себя театру (ибо мы не любили с нею расставаться), а только тогда, когда мать ее разорилась и осталась без средств к существованию.

Для Дюллена я написал еще музыку к пьесам *Делец* [Бальзака], *Плутос* [Аристофана] с искусной инсценировкой Симоны Жоливе, а также к *Юлию Цезарю* [Шекспира]. Сразу после постановки *Юлия Цезаря* «Old Vic Theatre» Лондона мне заказал музыку к пьесе [Шекспира] *Макбет* в постановке Мишеля Сен-Дени. В этом театре также предпочитали «живую» музыку, но в моем распоряжении было только пять музыкантов. Молодой дирижер, невероятно измученный требованиями непривычной для него театральной музыки, показал тем не менее замечательную тонкость интерпретации во время спектакля, особенно в сцене с ведьмами, когда музыка и текст разворачиваются абсолютно синхронно.

Для *Ромео и Джульетты* в «Театре Питоева»¹⁹⁴ (в переводе Жуве и Питоева) я написал сюиту для гобоя, кларнета и фагота, используя темы мало известного французского композитора XVIII века Корретта. Я их разработал совершенно свободно и в плане гармонии, и в плане мелодии, позволив себе внести в нее (мелодию) некоторые изменения. *Сюита на темы Корретта* была опубликована и сразу же записана на пластинку... Работать с Питоевым было чрезвычайно приятно. С рукописью пьесы в руках мы вместе выбирали страницы, требующие включения музыки. Я сочинял фрагменты, и он легко вводил их в мизансцены. Кроме *Ромео и Джульетты* для «Театра Питоева» я написал музыку еще к нескольким пьесам: к *Безумной Рене* Ленормана (используя арфу, волны Мартено и голос, Людмила — жена Питоева — очаровательно и тонко исполняла мои песни); к *Амали* Тагора—Жида, к *Первой семье* Сюпервьеля, к *Путешественнику без багажа* [Жана Ануйя]. Из музыки к последней пьесе я построил сюиту для фортепиано, скрипки и кларнета. И еще я написал музыку к пьесе *Бал воров*¹⁹⁵, используя самый малый «оркестр», в котором играл... только один кларнетист. Он находился все время на сцене среди актеров, иногда, правда, менял кларнет на саксофон...

Один раз мне довелось работать с Луи Жуве в пьесе *Трехцветный* Лестренге, поставленной в «Комеди Франсэз». Один раз я сотрудничал и с Копо в пьесе *Обэ Лжец из Севильи*. В отличие от Дюллена и Питоева Копо и Жуве предпочитали использовать в постановках музыку в записи. В этом было определенное преимущество: сокращались расходы на исполнителей — им платили один раз при записи — и высвобождались средства на то, чтобы увеличить оркестр и получить более богатую тембровую палитру. И все же для меня это ни в какой мере не могло заменить «живую» музыку. Для фанфар пьесы *Лжец из Севильи* я использовал несколько тем XVIII века, которые затем включил в *Провансальскую сюиту*. Забавное приключение случилось со мной во время представления *Золотого мальчика* [Глива Оденса], поставленного Анриеттой Паскар. Сюжет прост: молодой скрипач решил оставить карьеру музыканта и стать боксером. В конце первого акта он играет на скрипке в последний раз (для этого я сочинил и записал на пленку небольшую пьеску); затем на глазах у своих расстроенных родителей печально укладывает инструмент в футляр. В день гене-

¹⁹⁴ Питоев Жорж (1884—1939) — франц. актер и театральный деятель. В его театре несколько лет работала Мадлен Мийо.

¹⁹⁵ [*Бал воров* Ануйя] был поставлен Андре Барсаком (Прим. Д. Мийо).

ральной репетиции музыка в нужный момент не прозвучала, так как пластинка оказалась закрытой в ящике. Режиссер извинился за это и на следующий день — в день спектакля музыку включили во время, но режиссер в спешке перепутал пластинки и поставил запись фортепианной музыки вместо скрипичной. Эффект получился потрясающий!!!

Анриетта Паскар заказала еще одну очень симпатичную пьесу *Летающий лекарь* [Мольера], обработанную и адаптированную для детей Шарлем Видраком. Я написал для нее музыку, которую потом использовал в первой и третьей части фортепианного дуэта *Скарамуш*. В середине этой сюиты я вставил также и темы короткой увертюры к *Боливару* Сюпервьеля, поставленному в театре «Комеди Франсэз». И хотя для этой постановки у меня была написана довольно развернутая партитура, позднее для оперы *Боливар* я сочинил абсолютно новую музыку. Из музыки же к пьесе *Боливар* родились *Три негритянские песни*.

В 1936 году руководство Народного фронта решило отпраздновать образование этой демократической организации большим театральным представлением, которое бы стало патриотическим и политическим символом Франции. Для этого выбрали историческую хронику Ромена Роллана *Четырнадцатое июля*, а музыку заказали группе музыкантов: Шарлю Кёклену, Альберу Русселю, Онеггеру, Иберу, Орику, Даниэлю Лазарюсу и мне. Мой фрагмент должен был сопровождать траурный кортеж с телом Неккера¹⁹⁶. Оркестром, состоящим исключительно из деревянных и медных духовых инструментов, дирижировал Дезормьер. Из-за болезни я не смог присутствовать на репетициях и на спектакле. Но по огромному резонансу, вызванному постановкой, было очевидно, что ее приняли с большим энтузиазмом. Мой фрагмент, позднее переинструментированный, стал новым произведением под названием *Интродукция и траурный марш*. Через несколько месяцев вновь по инициативе Народного фронта был поставлен второй коллективный спектакль *Свобода*. В нем участвовали многие писатели и композиторы. Идея была прекрасной, но в целом спектакль получился эклектичным: ему явно не доставало цельности.

Почти каждый год я присутствовал на спектаклях театра «Les Fêtes d'Orange»¹⁹⁷. Была ли то торжественная опера Глюка или солнечная музыка *Арлезианки* Бизе, или выступление Поля Муне с

¹⁹⁶ Неккер (Necker) Жак (1732—1804) — франц. министр финансов при Людовике XVI.

¹⁹⁷ Романский театр (под открытым небом) на Юге Франции в городе Оранж.

чением стихов — все это представлялось мне замечательным. Меня всегда поражала акустика этого театра: вздох, слово, произнесенное шепотом, слышал каждый из восемнадцати тысяч зрителей. Оркестр звучал всегда ясно, линия каждого инструмента хорошо прослушивалась. Кроме того, и атмосфера в городе была совершенно особой: отели и меблированные комнаты брались штурмом, улицы и кафе буквально кишели толпами народа. Вечером огромный людской поток в молчании почти священном дефилировал к театру. Эта атмосфера красоты и массового единения людей была совершенно исключительной. Естественно, я был счастлив принять участие в спектакле *Бертран де Борн* Вальми Бесса, поставленном в этом театре. В него входил балет с пением: *Цветущее средневековье*. Для него я написал музыку, используя провансальские темы XVIII века. Фрагменты этой балетной партитуры (в частности *Песни трубадуров*) послужили мне основой Финала *Провансальской сюиты*. Репетиции в театре «Les Fêtes d'Orange» мне нравились еще больше, чем спектакли: они проходили днем, когда ярко светило солнце, окрашивая камни в золотистые тона. Вечером же на спектакле сцена, освещенная прожекторами, контрастировала с ночным небом, на котором в безлунную ночь зажигались мириады звезд. Несколько фрагментов из *Провансальской сюиты* послужили музыкальным оформлением спектакля *Зачарованная чаша* Лафонтена с мизансценами Пьера Бертена, показанного в театре «Les Fêtes d'Orange» в следующем году.

Среди моих партитур, построенных на музыке к драматическим спектаклям, назову еще *Симфонический фрагмент*, родившийся благодаря моему оформлению пьесы *Победитель* Жана Мистлера, показанной в театре «Одеон».

В течение всего этого периода, когда я разбрасывался на подобного рода заказы и писал в основном небольшие пьесы и фрагменты, я все же создал два важных произведения религиозного характера. Бывает любопытно, когда какая-нибудь случайная встреча, незначительное событие могут привести к сочинению крупного произведения. В 1936 году во время репетиции у Маргариты Лонг мы встретили m-me Иду Рубинштейн. Мы ей рассказали о небольшой театральной труппе «Ohel de Palestine»: этот еврейский театр, давший серию представлений в театре «Ambigu», очень отличался от других трупп, в основном находившихся под русским влиянием. Примитивные, казалось бы, даже грубоватые, неотесанные, почти «дикие» мизансцены, и вместе с тем дух подлинности, первозданности показанного спектакля нам так понравился, что мы ходили на него много раз. M-me Ида Рубинштейн высказала пожелание пойти вместе с нами. В конце спектакля она

спросила у меня, не написал бы я для нее произведение на библейский сюжет. Я согласился, предложив в качестве литературного соавтора пригласить Клоделя, что она приняла с большим энтузиазмом. Ранее я уже работал с Идой Рубинштейн. После *Мученичества св. Себастьяна* [Дебюсси] она продолжала заказывать спектакли композиторам: *Амфион* — Онеггеру — Валери, *Персефону* — Стравинскому — Жиду, балеты — Орику, Соге, Иберу. Мне в 1938 году для постановки балета *Мой любимый* (с декорациями Бенуа) она заказала оркестровку вальсов Шуберта — Листа. Сюжет, хотя и простой, поднимает сложную проблему: молодой пианист, очаровавший всех своим исполнением вальсов Шуберта, должен преодолеть рубеж и от простого письма этих прелестных маленьких пьес в несколько тактов перейти к сложнейшей технике Листа, сочинившего трудные вариации на эти вальсы. Фирма Плейель предоставила мне прекрасную возможность реализовать данный проект. Подобная работа меня очень позабавила: механическое пианино Плейела не «знает» никаких агогических оттенков, не способно к ритмической гибкости, поэтому оно требовало от дирижера следовать за ним с механистической точностью, словно за неопытным солистом...

Я поехал к Клоделю в Бранг, чтобы договориться о тексте пьесы для м-ме Иды Рубинштейн. Он начал с того, что наотрез отказался писать на библейский сюжет. «Какой? Зачем? Нет!» Не будет он ничего писать. На следующее утро Анри (сын Клоделя) за завтраком сказал мне, что отец просил не беспокоить его: он работает. В 11 часов Клодель вышел из кабинета с готовым сценарием *Мудрости* по библейской «Притче о Судьбе». Через несколько месяцев м-ме Рубинштейн попросила моего посредничества, чтобы уговорить Клоделя написать текст драмы *Жанна д'Арк* для Онеггера. Воспользовавшись проездом Клоделя через Париж по его возвращении в Брюссель, я изложил ему просьбу. «Жанна д'Арк? — еще одна Жанна д'Арк! Нет! Не буду я о ней писать». Но ритм поезда, видно, возбудил его воображение, так как в Брюссель он приехал с готовым планом *Жанны на костре*, а через несколько дней рукопись с прекрасным текстом драмы была уже у м-ме Рубинштейн.

Мудрость и *Жанну д'Арк на костре* должна была поставить Опера Парижа. Но проект откладывался много раз. Тогда Онеггер отдал свою партитуру в Базель, потом в Орлеан для исполнения по случаю праздника Жанны д'Арк — официального представления, на котором присутствовали члены правительства и духовенство.

Мудрость же «проспала», упрятанная в ящик стола м-ме Рубинштейн, до 1946 года, когда Розенталь и Коллар продирижиро-

вали этим произведением с промежутком в несколько месяцев: один по Французскому Радио, другой — по Радио Бельгии. В Калифорнию мне прислали две пластинки, на которых были запечатлены обе превосходные интерпретации этих дирижеров.

Моим вторым библейским произведением стал *Цикл сотворений* Луиджи Стурцо. Стурцо возглавлял политическую партию социалистов, но после убийства [итальянского антифашиста] Маттеоти он покинул свою страну в целях безопасности. В течение многих лет m-г Хертцка спрашивал, не соглашусь ли я написать музыку на этот текст. Из Лондона, где Луиджи Стурцо нашел себе убежище, он приехал ко мне с группой продюсеров, заинтересованных в исполнении его сочинения. Текст он снабдил описанием особенностей итальянской просодии, чтобы облегчить мне работу и избежать возможных ошибок. Несмотря на невероятное количество попыток сценического и кинематографического воплощения, *Цикл сотворений* никогда не был поставлен...

Я всегда сожалел, что во Франции до войны не было никакого серьезного движения по ее децентрализации, тем не менее некоторые театральные труппы в провинции добились больших успехов. В Марселе труппа очень талантливых актеров, объединенных [режиссером и актером] Луи Дюкре, показывала публике совершенно не известные старинные и современные пьесы.

Анри Флюшер, преподаватель английского языка, профессор марсельского лицея перевел и адаптировал для этой труппы пьесы елизаветинской эпохи, а также *Убийство в кафедральном соборе* Элиота. Полные энтузиазма эти молодые актеры преодолевали все трудности, стоящие на их пути, и даже использовали их себе на благо. Я присутствовал на их постановке *Оперы нищих* Гей и Пепуша и был восхищен. В зале «Pins» в Марселе, где состоялась премьера, настоящая сцена отсутствовала, но вдоль всех стен располагалась эстрада, наподобие той, на которой сидят музыканты во время бала. Эстрада была такой узкой, что делала бы смену декораций процедурой почти невыполнимой. Луи Декре в спектакле использовал эстраду попеременно с двух сторон зала, предложив зрителям поворачивать свои кресла в соответствии с тем, с какой стороны в данный момент происходило действие. По просьбе Луи Декре я гармонизовал и оркестровал арии *Оперы нищих*. Позднее я использовал выбранные из этой партитуры отрывки для произведения, появившегося под названием *Карнавал в Лондоне*.

Второе усилие децентрализации было предпринято «Компанией пятнадцати». Мишель Сен-Дени [режиссер и актер этой труппы]

пы] надеялся развернуть свою деятельность, показывая спектакли на старых ступеньках, в старых замках, на аренах, на площадках (где разыгрывались ранее комедии), которыми изобилует Прованс. Одно из поместий в окрестностях Экс-ан-Прованса было преобразовано в ателье декораций и школу. Сен-Дени надеялся своей антрепризой заинтересовать провансальских актеров. Он попросил Жана Жионо¹⁹⁸ инсценировать *Одиссею*, рассчитывая, что я напишу для этого спектакля музыку. Я видел несколько раз Жионо в Маноске¹⁹⁹; однажды он мне прочитал по рукописи поэму *Змея звезды*. Она мне очень понравилась как текст для кантаты. Его увлекательный рассказ о том, при каких обстоятельствах он «собрал» этот текст, еще больше увеличил мой энтузиазм: по его словам, однажды во время прогулки он взобрался на высокий холм, откуда увидел многочисленные стада, собравшиеся в одном месте. Факт был поразительный, так как в это время скот еще не перегоняют на новые пастбища. Ему объяснили, что пастухи собрались на свой ежегодный праздник и что по обыкновению они разыгрывают там импровизированную пьесу. Заинтригованный Жионо одолжил у деревенской девочки тетрадь и чернила и попросил как можно скорее отвезти его на телеге к месту сближения. Тридцать тысяч барашков окружили огороженное огнями место, на котором пастухи представляли космическую и одновременно пасторальную пьесу, где в лирическом потоке смешались все жаргоны Средиземноморья. Жионо записал ее и перевел на французский язык. Он предложил мне на следующий год с ним вместе поехать на этот праздник пастухов, чтобы я смог вдохновиться столь необычной атмосферой, прежде чем начну сочинять музыку. Он пообещал даже известить меня телеграммой. Я ждал от него сигнала, много раз писал ему и наконец получил телеграмму, сообщавшую, что праздник уже прошел, а его никто не предупредил о том, когда он состоится. Когда я вновь встретил Жионо, у меня создалось впечатление, что он меня надувает, и действительно, не стоило особого труда заставить его признаться, что космическая драма существовала только в его воображении... Что было в общем-то не так уж и плохо.

К сожалению, в активности возле Экса было больше желаний, чем реальных осуществлений. А мне всегда хотелось видеть этот город крупным центром художественной жизни, где бы раз-

¹⁹⁸ Жионо (Giono) Жан (1895—1970) — франц. писатель.

¹⁹⁹ Маноск — небольшой провансальский городок неподалеку от Экс-ан-Прованса (Прим. М. Мийо).

ворачивались музыкальные и театральные фестивали. Экс — город университетский, и молодежь могла бы жить и работать там в атмосфере удивительных по красоте «сезанновских» пейзажей и старинных дворцов XVIII века. Возможно, мы увидим когда-нибудь средиземноморский фестиваль в моем родном городе!²⁰⁰

31

ВОКРУГ ВЫСТАВКИ

Международная выставка 1937 года была подготовлена и осуществлена в трудный период забастовок и волнений на заводах, требований социальных реформ — закона о 40-часовой рабочей неделе, оплаченных отпусков, организации досуга рабочих и т. д. Устроена выставка была превосходно! Тем не менее мы чувствовали глухие угрозы и зловещее напряжение. На выставке был австрийский павильон, но силы аншлюса давали о себе знать, *Герника* Пикассо висела на стене испанского павильона, а республика была уже расстреляна; немецкий и советский павильоны, казалось, бросая друг другу вызов, расположились *face à face*. Однажды вечером, когда мы любовались огромной массой разноцветных флагов, играющих в лучах заходящего солнца на мосту Иены, у Мадлен вдруг появилось страшное предчувствие и она сжала мне руку со словами: «это конец Европы».

Искусство на Выставке было представлено хорошо. Крупные французские и иностранные художники выполнили панно и фрески; скульпторы и архитекторы имели возможность проявить свой талант, демонстрируя новую концепцию строительства. Радио-Франс подготовило студии со стеклянными стенами, позволявшими публике присутствовать во время передач и видеть все происходящее в студиях. Эти сеансы передавались громкоговорителями по всей Выставке. И музыка в этом пространстве заняла свое естественное место: осенним вечером я слышал *Концерт* Моцарта, чистые звуки которого падали к нашим ногам, словно опавшие листья. В другой раз это были *Ноктюрны* Дебюсси, и их звуки присоединились к мерцанию освещенных иллюминацией вод Сены. Правительство старалось сделать все, чтобы широкую публику привлечь к музыке. Оно заказало десятки партитур для сопровож-

²⁰⁰ С тех пор фестиваль в Эксе стал одним из самых значительных во Франции (Прим. Д. Мийо).

дения праздника Света и Воды. Архитекторы Бодуан и Лодз сконструировали аппаратуру, позволяющую синхронизировать игру воды с музыкой для фейерверка. Я написал партитуру *Праздника на воде*, в конце которой включаются стихи Клоделя, специально написанные для этого произведения. Репетиции были очаровательны: музыка так сливалась с пейзажем, что посетители ее даже не замечали. Вечером же они могли присутствовать на музыкальном спектакле с фейерверком, с разноцветными воздушными шарами, ружейными залпами, дымовыми завесами и с голосом Елены Фельц, которому вторили три певца: «О благодатный свет!». Все это сопровождалось балетом на воде и в воздухе.

Музей Человека, используя все возможные технические средства, показал великолепную этнографическую коллекцию, ранее пылившуюся в старом музее Трокадеро. Для торжественного открытия этого музея виконт де Ноай и Анри Монне заказали мне кантату. Роберт Деснос — прекрасный поэт и драматург — дал для нее текст. *Кантата на открытие музея Человека* была исполнена в переполненном зале музея.

К Всемирной выставке присоединился ряд официальных манифестаций, делавших сезон еще более блестящим. В Сорбонне правительство торжественно отпраздновало 65-летие министра иностранных дел Аристиды Бриана с участием прибывших из многих стран делегатов. Клодель, который много лет работал под началом министра Бриана и был высокого мнения о его политике, согласился сотрудничать со мной. Он отобрал несколько строк «Священного писания» и сочинил мне текст *Кантаты о мире*. С беспокойством я спросил у Маргариты Лонг, передавшей мне заказ, на какие исполнительские средства я могу рассчитывать. Она ответила: Оркестр национальной гвардии, детский хор «Манекантери» и хор «Маленьких певцов Деревянного Креста».

Живший в самом центре Бельвиля²⁰¹ аббат Майе, организовал хор «Манекантери»²⁰², собрав в него всех уличных детей, которые хотели петь. Если у кого-то не было музыкальных способностей, он с этими детьми занимался отдельно, стараясь их по возможности развить, и если ему это не удавалось, то все равно польза была немалая: эти малыши с улицы могли побыть в здоровой и доброжелательной атмосфере и соприкоснуться с искусством. Репетиции проходили спокойно, не строго, дети располагались в студии, как хотели: на полу, стоя, в углу, с пальцами в

²⁰¹ Belleville — район Парижа.

²⁰² Manécanterie — школа хорового пения.

носу, с ногами на стульях своих соседей, но всегда исключительно внимательные ко всем замечаниям аббата, которого обожали. Мое произведение они выучили значительно быстрее, чем я ожидал... Этот детский хор дополняли взрослые тенора и басы. Но меня совершенно покорили своей чистотой солирующие детские голоса... Хор «Манекантери» (так же, как и хор «Маленькие певцы Деревянного Креста») включил мою кантату в свои постоянные программы и часто исполнял ее на гастролях и в Париже. Однажды, во время одной гастрольной поездки, — рассказал мне аббат, — он услышал, как один мальчик начал напевать мотив из моей кантаты, остальные дети подхватили и вместе наизусть допели все произведение до конца. И это, по словам аббата, несколько его не удивило. Вдохновленные нашими маленькими певцами, я и Клодель специально для них написали еще одну кантату *Два города*, которую они исполнили сначала в концертах «Серенады» и затем через несколько дней — в церкви Saint-Etienne-du-Mont во время праздника всех святых. Позднее я написал музыку для документального фильма о хоре «Манекантери».

Мне всегда нравился жанр кантаты. При посредничестве Франсиса Пуленка по заказу хора «Певцы Лиона» я сочинил *Ронский гимн*, а в 1937 году к золотой свадьбе моих родителей — кантату, используя для нее фрагменты библейской *Песни песней*. После нескольких семейных сборищ по случаю юбилея, куда были приглашены друзья, рабочие моего отца (некоторые из них проработали у него 50 лет), в Марселе на Радио я продирижировал концертом: приятным сюрпризом для моих родителей было услышать в этой передаче им посвященную *Свадебную кантату*.

В классе Маргариты Лонг традицией было играть современную музыку. Так, Мадлен во время одного ученического вечера, состоявшегося около 1911 года, исполнила *Арабески* Дебюсси в присутствии автора²⁰³... Маргарита Лонг заказала группе музыкантов написать несколько фортепианных пьес для исполнения ее учениками на Всемирной выставке (среди них была и внучка президента Республики)... Мою скромную пьесу сыграл восьмилетний мальчик Жан-Мишель Дамаз, ставший впоследствии римским стипендиатом²⁰⁴.

²⁰³ Мадлен Мийо училась у Маргариты Лонг.

²⁰⁴ По традиции Парижской консерватории занявший первое место на конкурсе и получивший так называемую Римскую премию при ее окончании получал возможность в течение трех лет стажироваться в Риме на Вилле Медичи.

В это время по заказу пианисток Иды Янкилевич и Марсель Мейер я написал еще одно произведение — сюиту для двух фортепиано — работа над которой мне почему-то не доставляла особого удовольствия: я построил ее на нескольких фрагментах музыки к моим театральным пьесам и назвал *Скарамуш*. Издатель Дейс предложил опубликовать сюиту. Я возразил: «Никто не станет ее играть!» Но мой издатель был с характером и всегда издавал только то, что ему нравилось. *Скарамуш* ему явно понравился... Будущее показало, что он был прав. И хотя в то время ноты продавались не очень хорошо, он выпустил *Скарамуш* большим тиражом. Дейсу доставляло удовольствие сообщать мне: «Меня просили из Америки прислать 500 экземпляров... 1000 в».

После моего отъезда в США в 1940 году Дейс через мою мать очень любезно и в высшей степени деликатно предоставил мне возможность свободно распоряжаться изданными у него произведениями. С большой грустью я узнал о его смерти. Дейс, активный участник Сопротивления, был арестован и казнен.

Во время Всемирной выставки в театре «Елисейских полей» выступали многие иностранные труппы. В мою память врезалась пьеса Ибсена *Кукольный дом*, поставленная театром Осло. Почему Ибсена обычно играют в таком медленном темпе? чтобы каждый слог глубоко проник в сознание слушателя? На этот раз норвежские актеры были очень живыми и играли в стремительном темпе; Нора была беззаботна, как птичка.

«Théâtre d'Essai»²⁰⁵ предоставил свою площадку для выступления молодых театральных трупп. Для режиссера Дюкре я написал музыку к спектаклю *Герцогиня Амальфи* Вебстэ, а для Жана Марша и Марселя Эррана — музыку к трагедии Еврипида *Гекуба* (поставленную в адаптации Андре де Ришо). Де Ришо много путешествовал по Греции и надеялся показать этот спектакль в «Театре Эпидора». Я уже предчувствовал, как это будет... Дерен — тоже; он выполнил прекрасные эскизы костюмов, представив себе, как он использует для художественного оформления сцены саму природу и как развесит полотна декораций прямо на гигантских кактусах...

В 1940 году я посетил Всемирную выставку в Нью-Йорке. Увы, той атмосферы, что была в Париже, я там не нашел. Праздник света меня совсем разочаровал — это были весьма слабые копии наших. И никакой современной музыки: все спектакли шли под запись. И в день, когда я посетил один из них, был... Вагнер!

²⁰⁵ Небольшая театральная компания в Париже (Прим. М. Мийо).

ПЕРЕД ВОЙНОЙ

Неотвязная мысль о войне преследовала нас все больше. Уже в течение нескольких лет она не исчезала из нашего сознания. Я вспоминаю, какое тяжелое предчувствие мы испытали — это было в 1926 году, — когда, выйдя из «Китайского театра» в Нью-Йорке с Копо и писателем Бурде, из газет мы узнали об итальяно-албанских столкновениях и мобилизации нашего флота. На следующий день, правда, об этом уже забыли... А сколько разгромных речей за двадцать лет произнес Муссолини! После 1933 года напряжение увеличилось... Однажды я присутствовал на заседании Палаты депутатов (это было как раз после ремилитаризации границы Франции и Германии; там разгорелся жаркий спор по причине нарушения договора, всяких угроз и т. д., но тогда все это были только разговоры. До дела еще не доходило! Однажды поздно вечером, когда мы приехали в Экс, нас разбудили крики продавцов газет, возвестивших об убийстве министра юстиции Дольфуса²⁰⁶; напряжение сразу возросло!... Эфиопский кризис! Аншлюс! Гибель Австрии!. Никто не произнес ни слова! Роковая история в Судетах²⁰⁷, захват Чехословакии и одобренная Мюнхеном война в Испании — генеральная репетиция для солдат Вермахта и, наконец, расстрел республиканской Испании... Тем не менее жизнь продолжалась. Это все же был еще мир, не правда ли? Нужно было работать, и мы замыкались в своей работе: что можно было еще делать в этом мире, который, казалось, сошел с ума и все больше и больше сжимал нас в своих тисках...

В 1938 году два концертных общества «Концерты Pro Arte» в Брюсселе и «Концерты миссис Кулидж»²⁰⁸ решили отпраздновать вместе свое двадцатилетие. Обе организации хорошо послужили музыке. Они могли гордиться собой! Чтобы их поздравить, я написал кантату: мне хотелось выразить в ней свои дружеские чув-

²⁰⁶ Дольфус (Dollfuss) — федеральный канцлер Австрии и министр иностранных дел с 1932 г. Убит сторонниками аншлюса в 1934 г.

²⁰⁷ По Мюнхенскому соглашению 1938 г., заключенному Англией, Францией, Германией и Италией, было предусмотрено отторжение от Чехословакии и передача Германии Судетской области. Это предопределило захват Германией всей Чехословакии в 1939 г. и способствовало развязыванию второй мировой войны.

²⁰⁸ Миссис Кулидж — американская меценатка (Прим. М. Мийо).

ства этому франко-бельгийскому «братскому» союзу. Из прекрасного цикла *Мать* бельгийского поэта Мориса Карема²⁰⁹ я отобрал стихи, положив их в основу произведения под названием *Кантата Сына и Матери*. Чтобы вся наша группа участвовала в ее исполнении, я написал: партию ритмизованной декламации для Мадлен (мне хотелось и ей устроить праздник), партию фортепиано — для Коллара и квартетную партитуру — для моих верных друзей Pro Arte. Я дирижировал *Кантатой* 18 мая 1938 года в огромном зале Дворца Beaux Arts в Брюсселе. Наша маленькая группа должна была произвести впечатление блошиного театра (интимная поэзия, деликатная речитация, тихая музыка), тем более что выступали мы после исполнения военным оркестром в униформах бравурной музыки под твердым управлением Артюра Прево. Воздух еще звенел от оглушительного рева меди, словно вспышки молнии разрезавшей пространство, от грома литавр и мощных раскатов большого барабана...

Государство покупало картины и скульптуры для музеев, заказывало строительство официальных зданий архитекторам, но оно абсолютно ничего не делало для музыкантов. Директор Beaux Arts Уисманн, всегда бывший другом музыкантов, решил поддержать их оперными заказами, так как в то трудное время опера была жанром плохо оплачиваемым: ее довольно долго нужно писать, долго оркестровать, не известно еще, исполнят ли ее, а если и исполнят, то не более шести раз (условия абонементов, по которому одно и то же произведение в течение сезона могло прозвучать только один раз). В 1938 году государство сделало несколько заказов: оперу в трех актах Марселю Деланнуа, оперу в один акт — Анри Барро, оперетту — Жоржу Орику, симфонию — Эльзе Баррен, кантату — Жермен Тайефер. Мне предложили написать оперу или балет в одном акте. Я выбрал оперу... Меня давно интересовал сюжет о ревнивой женщине, которую ревность — продолжение ее безграничной любви — довела до преступления. Медея! — великолепный сюжет! Мадлен, благодаря прекрасному знанию театра, тонкому драматургическому чутью, а также пониманию того, что нужно мне, написала либретто, положив в основу сцены Еврипида и Сенеки. Она ввела еще женский персонаж по имени Крез из *Медее* Корнеля, понимая, что в опере должен быть кто-то, кто мягкостью и нежностью контрастировал бы демонической Медее. Оперу я написал за лето 1938 года.

²⁰⁹ Карем (Carême) Морис (1899—1978) — франкоязычный бельгийский поэт.

Один менеджер по имени Морини, работающий в США, часто заказывавший мне музыку для своего оркестра (по его заказам я написал серию дуэтов с оркестром, *Пасторальную фантазию для фортепиано с оркестром*, оркестровый танец *Птица*), приехал в Париж с целью пригласить меня выступить с его оркестром в Америке. Меня это очень привлекало, но волновала нестабильная ситуация в Европе. Учитывая мое плохое здоровье, необходимо было, чтобы со мной поехала Мадлен — это с одной стороны, с другой — мне не хотелось ни оставлять Даниэля одного в Париже, ни прерывать его учебу. Поэтому я отложил предложение Марини на неопределенное время. В 1939 году Гитлер оккупирует Прагу, Чехословакия тихо исчезает с карты Европы. Но этот факт не должен был, казалось, повториться, так как Франция и Англия дали свои гарантии Польше, Греции и Румынии. Мы не только постоянно думаем о войне, но мы ее уже представляем, мы уже видим две тысячи самолетов, бомбардирующих Париж без объявления войны. «Ты должен отправить свои рукописи в Америку Курту Вайлю», — сказала мне Мадлен. Но увы, я этого не сделал! Я предпочел отправить их кузену в Домфрон, где не было никаких заводов, и это место казалось самым безопасным во Франции. Мы задумались также и о том, что хорошо было бы иметь небольшой дом под Парижем, который мог стать нашим укрытием. Но эта мысль пришла нам в голову слишком поздно: парижане к тому времени буквально набросились на все агентства по продаже недвижимости, покупая что угодно и за любую цену. Нам ничего, кроме маленького кафе, предложить не могли. Дом был хорошо построен и приятен для устройства. Большая комната на втором этаже выходила с одной стороны окнами на огромную равнину, с другой — на мольеровские леса, где можно было даже встретить лань. И хотя никаких средств передвижения вблизи нашего маленького Серана не было, мы его купили... Но до сих пор нам так и не удалось там пожить...

В это время в театре восходит новая звезда: Жан-Луи Барро²¹⁰. Постановка его спектакля по Фолкнеру *Вокруг одной матери* произвела сильное впечатление, хотя там и ощущалось некоторое влияние немного устаревшей эстетики балетов Joos²¹¹. *Нумансия* же Сервантеса с прекрасными декорациями Андре Массона мне целиком понравилась. Пьеса содержала весьма актуальные аллю-

²¹⁰ Барро (Barreault) Жан-Луи (1910—1994) — франц. актер и режиссер. С ним работал Клодель, поставив у него в театре драму *Христофор Колумб*.

²¹¹ Немецкая балетная труппа, известная своими экспрессионистскими постановками (*Прим. М. Мийо*).

зии на войну в Испании. В апреле 1939 года Барро заказал мне музыку для сценической постановки *Гамлета* в инсценировке Лафорга. Я написал партитуру для пяти инструментов, и Барро осуществил незабываемую постановку этой трагедии.

«Opéra Comique» очень хорошо поставила три моих оперы: *Эстер из Карпантраса* с декорациями Норы Орик²¹², *Бедного матроса* с мизансценами Жана Кокто, *Провансальскую сюиту* в хореографической интерпретации с декорациями Андре Маршана.

Два новых дома грамзаписи одновременно, но в разных направлениях делали замечательные вещи. «Птица-Лира» осуществила записи Куперена, Рамо, музыки Средневековья и нескольких современных сочинений, таких, как, например, *Ясновидящая Соге* и моя *Сюита по Корретту*. Вторая фирма опубликовала большую коллекцию фольклорных записей. Проблема фольклора имеет две стороны: его можно собирать и затем хранить записи в библиотеках; но его могут использовать и композиторы, свободно обрабатывая, подчиняя собственной музыкальной индивидуальности. «Chant du Monde» поручил Кеклену, Орику, Жоберу, Деланнуа, Онеггеру, Дезормьеру, Лушери, Совеплану и мне гармонизовать французские песни (я обработал четыре песни Прованса). Эта фирма опубликовала также очаровательную серию песен республиканской Испании с прекрасной гармонизацией и оркестровкой Густава Питталуги и Родольфа Альфтера²¹³, нашедших прибежище в Париже...

В течение двух лет, прежде чем ехать в Экс, мы проводили один месяц в Мейан де Сион. Это прекрасное курортное место в Швейцарии в кантоне Вале в долине извилистой реки Рона. Хозяин гостиницы был кондитером-булочником, владельцем кафе. К нему приходили крестьяне и жители шале²¹⁴ полакомиться сыром и выпить вина. Мы очень любили это место, и Мадлен говорила нашему хозяину: «Мы будем приезжать сюда каждое лето, если только не случится катастрофа...». На другом берегу реки жили Хиндемиты, решившие в конце концов покинуть Германию, так как музыка Пауля там была запрещена и он лишился права преподавать. Рядом с ними жила [швейцарская скрипачка] Бланш Онеггер. Для нее и ее свекра (флейтиста Марселя Моиза) я сочинил *Концерт для флейты и скрипки*, который они исполнили, когда мы были у них в гостях. Возвращаясь к себе в Мейан, мы сдела-

²¹² Нора Орик — жена композитора Жоржа Орика.

²¹³ Альфтер (Halfter) Родольфо (род. в 1910) — испанск. композитор. В 1939 г. уехал в Мексику и там остался.

²¹⁴ Так называются в курортных местах Швейцарии коттеджи.

ли маленький круг, чтобы зайти в деревню, где находилась могила Рильке... В это лето я сочинил *Валезанские куплеты*²¹⁵ для хора а cappella на французские стихи Рильке.

Во время нашего отдыха в Швейцарии у Даниэля впервые проснулся вкус к живописи. Отправляясь на отдых в Мейан де Сион на машине, мы по дороге остановились в Женеве, чтобы посетить картинную галерею. В ней в это время была выставка картин мадридского музея «Прадо». Было очень жарко, в музее полно народу, толпа мешала подойти к картине; кроме того мы торопились поскорее уехать, чтобы добраться в Мейан засветло. За собой мы таскали Даниэля. Через несколько дней он попросил нас вновь поехать в этот музей. Думая, что это просто каприз с его стороны, мы поначалу отказались, но так как он очень настаивал, то в один дождливый день мы повезли его на эту выставку. И к нашему удивлению, он помнил абсолютно все картины, увиденные при первом посещении. Он упросил нас купить ему множество репродукций, выбранных им с поразительной уверенностью.

Накануне нашего отъезда в Экс мне позвонил из Парижа m-г Вожели, менеджер Чикагского симфонического оркестра, который по поручению [дирижера этого коллектива] Фредерика Штока заказал мне произведение к 50-летию юбилею оркестра. По приезде в Экс мне нанес визит Владимир Гольшман, заказавший написать *Фанфары* к 60-летию Оркестра Сент-Луиса. Письма менеджера Марини все настойчивее предлагали мне турне по Соединенным Штатам. Но ситуация в Европе стала настолько мрачной, что я не решился дать согласие на эту поездку. В конце концов я заболел и уже в постели узнал по радио о вторжении Германии в Польшу и об объявлении войны Англии и Франции.

33

ВОЙНА

Мы решили остаться в «Энкло». Лежа в постели и не имея сил работать, я слушал радио днем и ночью. Когда я думаю об этом времени, оно мне представляется непрерывным ожиданием, сопровождаемым еще и чувством беспомощности, ужасной тоски и ежедневным беспокойством за наших друзей, мобилизованных на

²¹⁵ Название *Валезанские куплеты* произошло от названия кантона Valais в Швейцарии.



Г. Аусбург 35.

1035 г. Дариус Мийо с женой и сыном.
Рисунок Г. Аусбурга.

фронт. Официальные сообщения, писавшиеся мелом на черной доске у префектуры во время войны 1914 года, теперь сменились сообщениями по Радио, которые мы непрерывно слушали по всем радиоточкам в доме. Сообщения, поступавшие из Польши, были просто страшные. Со всех сторон мы ощущали надвигающуюся опасность... Надежда! Радио! Иллюзии! Радио! Надежда! Ожидание! ... Говорили: «странная война» или: «с нами немцы так не поступят!»... «Линия Мажино». Единственный враг, с которым, как оказывается, на фронте приходилось бороться, была скука... Рассказывали, что солдаты занимались главным образом игрой в карты, шашки, шахматы. Рассказывали, что они даже не были вооружены. Один капитан на «линии Мажино» просил жену своего друга — генерала в отставке — прислать различные игры: «Войну мы выиграем вашим лото», — написал он ей. Но все это время моторизованные дивизии, пикирующие самолеты громили Польшу.

В конце лета мои родители вернулись в Экс. Мы же остались в «Энкло» вместе с моей тещей. В ноябре я уже мог подняться с постели и спуститься в маленькую столовую — единственную отапливаемую комнату. Туда же мне перенесли пианино. Но я не чувствовал себя способным приняться за работу. А тем не менее мне было необходимо выдать произведение для юбилея Чикагского оркестра. Мысль о том, что оно будет единственным французским произведением, включенным в программу, вывела меня из бездействия, и я начал писать *Первую симфонию*.

В эту зиму друзья не забывали нас. Многие из них приезжали к нам на несколько дней. Это были Элен Оппено, Франсис Пуленк, супруги Риети. Иные заезжали навестить нас проездом по дороге в Париж... У Мадлен появилась мысль организовать маленькую театральную труппу и с нею выступать в госпиталях и в казармах. Ей удалось это сделать с помощью молодых людей Жака и Камиллы Палиар [друзей родителей Мийо], Жан Батори, Андре Тенси и Жака Деноэля. (Последний приехал в четырнадцатилетнем возрасте из Лореана в Париж заниматься у Жан Батори в Schola Cantorum. Эту зиму он проводил в Эксе, чтобы продолжать работать с нею.) Так наш дом превратился в зал для репетиций. Однажды к нам пришла группа медсестер из госпиталя и священник-доминиканец, также работавший в госпитале, с просьбой к Мадлен поставить для раненых солдат пьесу, специально для них написанную. Они рассказывали об обстановке в госпитале, очаровательно комментировали свои будни, добродушно подшучивали друг над другом. Главные авторы пьесы — активный член трамвайного профсоюза и кинооператор из Жу-

энвиля²¹⁶ наблюдали за репетициями, после чего один из работавших в госпитале — старый метрдотель Управления морским транспортом церемонно угостил нас кофе... Нам очень нравились эти контакты с простыми и хорошими людьми. И мы задумались о том, что в своей полной суеТЫ жизни в Париже совсем забыли, что есть на свете такие вещи, как благородство и жизнерадостность простых людей. Об этом позднее говорили нам и наши друзья, побывавшие на фронте.

Работа над симфонией стала для меня мощным импульсом. Закончив симфонию, я продолжал сочинять. С момента открытия храма в Эксе в 1840 году, когда мой прадед произнес речь (и копия ее сохранилась у меня), мой дед, а потом и мой отец были его главными администраторами. Я решил написать кантату к 100-летию юбилею нашего храма. Так как Экс был последним бастионом контаденского религиозного ритуала, я положил на музыку три пьесы, бывшие частью этой литургии. Нашел эти пьесы и сделал их перевод Арман Люнель: первая — для душ изгнанников, вторая — на день пленения, и третья — для папы (как верховной власти). В каждую из этих пьес я вставил один фрагмент большой мистической поэмы Габироля в переводе Мардоше Вантюра. (Последний опубликовал в конце XVIII века книги молитв для использования их французскими евреями.) Я сочинил также цикл песен на стихи Камиллы Палиар *Летнее путешествие*, воскресавшее тишину и покой предвоенных каникул.

Палиары часто приезжали в «Энкло» навестить нас. Жак Палиар был профессором философии в Университете Экса, Камилла — поэтессой, и для нее писать стихи было самым обычным и естественным делом. Часто собирались мы и у них в салоне. Там царила очаровательная атмосфера: из соседнего монастыря доносился колокольный звон, из казармы — сигналы трубы, спорили дети Палиаров; Буду — их собака — резвилась и прыгала вокруг нас, мешая разговаривать и читать стихи у погасшего камина...

Около Экса в полях деревни Миль расположился лагерь, куда были интернированы лица различных национальностей из вражеских стран. Некоторые из них, о чьей лояльности знали по их антифашистским взглядам, были быстро освобождены. Так произошло и с Эрнестом Эриком Нотом (Noth). Его прекрасный роман *Пустыня*, написанный на французском языке, был только что опубликован журналом «Nouvelle Revue française» (N.R.F.).

²¹⁶ Небольшой городок под Парижем, где была известная киностудия (Прим. М. Мийо).

В октябре фламандская опера Антверпена поставила мою *Медю* вместе с оперой Рихарда Штрауса *Дафна*. Что это было — способ создать иллюзию своего нейтралитета? *Медю* транслировали по радио, и мы все, окружив радиоприемник, слушали оперу. После каждой арии, прерывая трансляцию, нам сообщали последние новости с фронта с неизбежным: «после третьего сигнала будет...»

В феврале Отец Клеман (Максим Жакоб), работавший в госпитале, приехал провести несколько дней отпуска у нас. Он был все тот же, только взгляд стал более ясным и умиротворенным. «Я вновь обрел мои мирские привычки», — сказал он мне, надевая на шею галстук. Он играл мне свои произведения, в которых народные песни — живые и зажигательные — чередовались со строгими и тихими религиозными гимнами. Во время его пребывания у нас по радио Брюсселя на фламандском языке в прекрасном исполнении передали оперу *Христофор Колумб*. Мы слушали ее вместе с ним у моих родителей в доме «Bras d'Or» в Эксе.

В марте — новый кризис болезни. Привязанный к постели, я бы совсем не увидел провансальской весны, если бы Мадлен не приносила мне веточку цветущего миндаля. Недели проходили, дата постановки *Медю* в Опере Парижа приближалась. А я, к сожалению, должен был отказаться от этого путешествия. Именно тогда к нам вторгся маг-полицейский, о котором я уже рассказывал. И через два дня мне действительно удалось встать с постели и вместе с Мадлен и ее кузиной Марсель Кармона на машине отправиться в Париж. В дороге наша машина поломалась. Ехать на ней было невозможно, и мы продолжили путь поездом. Несмотря на все сложности пути, в Париж мы приехали вовремя и успели еще на последние репетиции *Медю*. Опера Парижа приложила немалые усилия для того, чтобы спектакль получился просто превосходным. Дирижер Филипп Гобер в высшей степени тщательно изучил партитуру, Мариза Феррер исполняла роль *Медю* величественно и с большой драматической силой. С директором оперы m-r Руше я договорился, чтобы режиссером спектакля был Дюллен. Всегда любивший ставить оперные спектакли, на этот раз он пришел в отчаяние из-за, казалось бы, совершенно непреодолимых трудностей. Особенно не удовлетворяли его хористы. Но он нашел прекрасное решение, разместив хор сбоку на сцене, как живую стену; чувства же персонажей драмы выражали танцоры. Декорации Андре Массона и мизансцены Дюллена сделали спектакль очень впечатляющим. Впоследствии я часто думал об этом замечательном подарке, который сделала мне Опера Парижа накануне полной катастрофы... Премьера была столь же элегантною,

как довоенный гала-концерт, ... а в зале были слышны приглушенные звуки канонады D.C.A.²¹⁷. На следующий день после премьеры мы узнали о вторжении немецких войск в Голландию. Элен Оппено посоветовала мне немедленно вернуться в Экс. Она настаивала, чтобы мы ехали только на машине. До Лиона мы добрались на такси, а оттуда — нашим маленьким фиатом. С восхищением и невыразимой тоской любовались мы родными южными пейзажами. Они казались нам более прекрасными, более грандиозными, чем когда бы то ни было...

Последующие дни проходили одновременно и быстро, и медленно. Развернулось сражение за Францию. По дорогам пошли беженцы. Казалось, что все устремились в Экс. Из Голландии и с Севера Франции они бежали от немцев, беженцы с южного морского побережья спасались от итальянцев. Падение Парижа, оккупация его немцами, решение маршала Петена²¹⁸ прекратить борьбу застало нас в маленьком бистро Vieux du Port в Марселе. Все вокруг нас рыдали в полном отчаянии. По возвращении в Экс мы увидели нескончаемый поток машин, увозящих летчиков Франции.

Я слишком часто посещал беженцев — немецких, австрийских, чешских, итальянских, — чтобы ясно себе представить, что такое оккупация. Я прекрасно понимал: капитуляция посеет фашизм, сопровождаемый «кортежем» чудовищных гонений. Мадлен предложила уехать. Я был совершенно беспомощным, неспособным при необходимости прятаться и спастись. Но как трудно было решиться на этот отъезд! Когда один из наших друзей, который вскоре стал отважным участником Сопротивления, сказал Мадлен, доверяя ей свои опасения: «Мы предали Англию, чтобы заключить перемирие с Германией на 50 лет...», эти слова подтолкнули нас принять решение: мы тотчас же начали готовиться к отъезду. К тому моменту огромные толпы народа наводнили все консульства: англичане пытались любым путем покинуть Францию. У Кука (крупного агента путешествий) мы повстречали расстроенных Верфеля и Альму Малер, которым отказали в визе из-за их национальности: они были чехами. В отчаянии они сажаются в такси и едут в Бордо, где надеются уладить проблемы со своими документами и получить разрешение на выезд... Расстаемся мы с ними с большой грустью и тревогой... Для нас же все организуется наилучшим образом. Нам удастся получить места в самолете

²¹⁷ D.C.A. — противовоздушная оборона (*Прим. М. Мийо*).

²¹⁸ Петен (Petain) (1856—1951) — глава франц. капитулянтского правительства во время второй мировой войны; в 1945 г. был приговорен к смертной казни, замененной пожизненным заключением.

«Клиппер» из Лиссабона в Нью-Йорк. У меня сохранилась вся переписка с моим менеджером и статьи довоенных газет, анонсировавших исполнение моей симфонии, что мне сразу же позволило получить американскую визу. Что касается португальской визы, то консульство выдает мне ее без всякого промедления, даже не запрашивая разрешения у своего правительства... Но шофер, согласившийся довезти нас до португальской границы, в последний момент отказался. Тогда Мадлен загрузила маленький фиат, и мы расстались с нашими родителями. В пути нас настиг страшный ураган; по дороге нас без конца останавливали и проверяли документы; из-за многочисленных заторов министр внутренних дел ограничил передвижение, и нам каждый раз приходилось объяснять, куда и зачем мы едем, показывать паспорта, билет на самолет...

Некоторых солдат совершенно невозможно было убедить, особенно трудно было с сенегалцами. Мы ехали медленно и только ночью остановились наконец на площади полностью затемненного Нарбона²¹⁹. Не видно было ни зги. Мадлен спросила у прохожих, где можно найти отель. «О, бедняга, — ответила ей женщина, — в отеле нет ни одного свободного места. Можете переночевать у меня». Эта милая крестьянка освободила нам свою спальню, напоила кофе и утром настояла на том, чтобы накормить нас завтраком перед отъездом. О ее великодушном гостеприимстве мы сохранили чувство глубокой благодарности.

На франко-испанской границе в Сербере мы оставляем нашу машину в гараже. Проходим таможенный контроль. Наши вещи просматривают молодые надменные и торжествующие таможенники. Мы рискуем опоздать на поезд, но они не торопятся: взвешивают каждый пакет нашей провизии, просматривают каждую коробочку гомеопатических лекарств, ищут их названия в словаре... Поезда ходили тогда нерегулярно и мест всегда не хватало. Мы предпочли бы взять билет до Лиссабона и ехать прямым поездом, но на это у нас не было права, и билет нам выдали только до Мадрида. При этом никто не мог указать точную стоимость всего билета. Мы ехали в третьем классе вместе с крестьянами — очень милыми людьми, которых Даниэль сразу покори́л тем, что непрерывно рисовал. Все они приглашали нас разделить с ними их еду. В полночь мы приехали в Мадрид. К нашему великому ужасу на вокзале исчез Даниэль. Обезумев, Мадлен понеслась к выходу, но этих выходов оказалось много и она в полном отчаянии верну-

²¹⁹ Нарбон — город на юге Франции вблизи испанской границы.

лась назад. Я же не переставая во все горло кричал имя Даниэля: именно это нас и спасло. Он услышал и нашел нас. Оказывается, засыпая на ходу, он пошел за «дамой», которую принял за мать... Два дня мы провели в маленькой гостинице, ожидая отправления поезда в Лиссабон. Именно тогда мы узнали, что испанские деньги вывезти из страны мы не имеем права. Нам оставалось на месте истратить все наши песеты. На Даниэля, к его великому удивлению, посыпались подарки... На этот раз мы ехали в спальном вагоне... И какое облегчение испытали на испано-португальской границе! Таможенники были приветливы и услужливы и быстро пропустили нас через контроль. В Лиссабоне мы поспешили в бюро авиакомпании «Клиппер», но... наши билеты оказались недействительными. Они были куплены в Марселе, а курс франка упал. Нам нечем было оплатить разницу, ибо с собой у нас была только сумма, разрешенная правительством для вывоза: двенадцать тысяч франков на троих. Этих денег не хватало даже на то, чтобы поехать пароходом. Не зная, что предпринять, мы остались в гостинице. Я написал своему менеджеру, Курту Вайлю, миссис Райс, Пьеру Монте и миссис Кулидж, извещая их о нашем прибытии, и мои друзья принялись за организацию нашей американской жизни. Тем временем министр пропаганды Антонио Ферро сообщил нам, что португальское правительство занялось нашими лиссабонскими проблемами. Эрнесто Алфтер, ученик де Фальи, и его жена-португалка окружили нас теплой заботой. Я продирижировал одним концертом на Радио Лиссабона, организованным министром культуры Португалии Фрейтасом Бранко. Там была исполнена *Кантата Матери и Сына* с Мадлен в роли *Récitante*. В консерватории я прочитал лекцию *Музыка и поэзия*, на которую пришли многие мои друзья.

Какой же животрепещущей стала фраза Шарля Пеги²²⁰: «Достаточно, чтобы свершилось хотя бы одно чудо!» ... Баронессе Гольдшмид-Ротшильд с детьми удалось покинуть Францию в маленьком автомобиле, в котором она уместила и несколько картин из своей потрясающей коллекции Ван Гога, Мане, Сезанна, Кранаха... Она жила в Эсториале [неподалеку от Лиссабона] и при встрече пожаловалась, что банк отказался перевести деньги в Тулон ее садовнику. В этом и было мое спасение! Я предложил отправить ей через моего отца эту сумму в Тулон [из Франции], а мне отдать деньги, предназначенные садовнику. Так мы смогли выехать...

²²⁰ Пеги (Péguy) Шарль (1873—1914) — франц. поэт и публицист [погибший во время войны 1914 году].

На пароходе «Exsambion», который вез нас в США, я получил телеграмму из Миллс-Колледжа: мне предлагали там место профессора... Только тогда на борту парохода, испытав шок расставания с Францией, я понял, что начинается новая фаза моего существования. Теперь я думал о том, что в США найдется очень немного моих оркестровых партитур. В то время Дейс был единственным издателем, публикующим мои произведения. Обычно он отправлял одну копию Элкану Фогелю — своему представителю в Филадельфии. У агента венского Universal Edition я, вероятно, почти ничего не найду. Таким образом, мне предстояло сразу же приниматься за работу, чтобы было что играть в концертах, если таковые появятся... Растянувшись на палубе парохода рядом с женой и сыном, я чувствовал себя в привилегированном положении: я смогу работать рядом с ними и всегда буду благодарить Провидение за то, что не был разлучен с моей семьей в этот страшный период...

Переезд через океан был трудным. На борту с нами ехало несколько французов: писатели Жюль Ромен, Робер де Сен-Жан, Леви-Стресс, кинорежиссер Дювивье и американский, но с чисто французским сердцем писатель Жюльен Грин, страдающий не меньше нас... Я вспоминаю, какая глубочайшая тоска охватила нас, когда 14 июля 1940 года мы все собрались в моей каюте...

15 июля, по приезде в Нью-Йорк на набережной нас встречали наши верные друзья Курт Вайль и его жена.

34

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ

Наш багаж, состоявший всего из нескольких чемоданов, быстро пропустили через таможенный контроль. Обедали мы у Клер Райс — нашего дорогого друга, основательницы и директрисы американской Лиги композиторов. Она сделала все, чтобы организовать для меня концерты и лекции и собрала всех самых знаменитых журналистов для рекламы. После обеда Курт Вайль отвез нас на машине за сотни миль к профессору Тадеушу Эймсу — хранителю библиотеки Лиги композиторов. Еще в Лиссабон он мне написал: «Так как вы едете с женой и сыном, я думаю, что вам будет приятно провести несколько дней в деревенской тиши и в семейной обстановке». С большой благодарностью и энтузиазмом мы приняли это приглашение. Он уже ждал нас вместе со

своими сыновьями на полпути в деревне Олд Лайм (штата Коннектикут) и отвез в свой очаровательный дом, полный старинной мебели и всяких безделушек. Миссис Эймс приняла нас в высшей степени любезно.

Лето было жарким, их дом утопал в зелени, рядом была большая река. Наши хозяева использовали каникулы для занятий различными видами спорта. Мы же мало помалу привыкали к мирной жизни. Через несколько дней, которые действительно нам дали возможность прийти в себя, мы переехали в Нью-Йорк в небольшой отель, расположенный напротив другого отеля, где жила в это время Эльза Риети. Витторио Риети должен был приехать из Франции в августе, и мы решили дождаться его в Нью-Йорке, прежде чем ехать в Калифорнию. Изгнание укрепило нашу давнюю дружбу с Риети. Подружились и наши сыновья. Хотя Фаббио был немного старше Даниэля, он быстро нашел с ним общий язык и главное, что их сблизило, — это увлечение живописью. Питались мы в основном в отеле, где у нас была кухня с маленьким холодильником и электроплитой. Когда мы выходили из отеля, прохожие, услышав французскую речь, окружали нас и засыпали вопросами о ситуации во Франции, высказывали опасения и всячески старались выразить нам свою симпатию.

В Нью-Йорке через агентов я сразу же связался с моими постоянными издателями, чтобы узнать, что же все-таки из моих партитур они могут найти в своих хранилищах. Результат оказался довольно обескураживающим. У издателя Neuge'l'a не было своих представителей в США; Ассоциация музыкальных издательств, бывшая отделением венского Universal Edition, и издатель Eschig имели только *Бразильские танцы*, *Серенаду* и *Сотворение мира*; однако Элкан Фогель в Филадельфии располагал всеми моими партитурами, изданными у Дейса, всегда аккуратного в пересылке материалов. Поскольку Дейс через мою мать из Парижа сообщил мне, что он заранее принимает любое решение, касающееся необходимого мне издания, переиздания сочинений, вышедших у него, я сделал новый тираж *Скарамуша*.

4 августа я дирижировал *Траурным кортежем*, партитура которого случайно оказалась со мной, и записал его на Радио Columbia Broadcasting System (C.B.S.), всегда остававшимся мне верным и не упускавшим случая в дальнейшем пригласить меня, когда я приезжал в Нью-Йорк.

«Театр балета» в 1939 году показал мой балет *Сотворение мира* под названием *Негритянский ритуал* с хореографией Агнесс де Миль и с негритянскими танцорами. В тот момент, когда мы были в Нью-Йорке, они выступали на стадионе под открытым небом.

Однажды мы пошли туда по предложению Александра Смоленса, дирижировавшего оркестром и желавшего заказать мне балет. Мы отправились вместе с Даниэлем. Он в возрасте 10 лет начал новую жизнь: нам не хотелось каждый раз оставлять его в отеле одного, поэтому все время таскали его с собой. Играли *Жизель*. Даниэль, никогда ранее не видевший балет, неожиданно воскликнул: «Но, мама, я никогда не думал, что на кладбище можно так развлекаться!». Проект Смоленса, казалось бы, удался. Он представил меня директору компании Рихарду Плизенту, тот на следующее же утро послал мне заказ написать балет *The Man of Midian (Жизнь Моисея)*. По приезде в Калифорнию я сочинил его, и он сразу же был принят к репетициям. Но финансовые затруднения этой компании спровоцировали замену дирекции; хореограф при новой дирекции ушел, права на музыку были у одного, права на хореографию — у другого, и в конце концов мое произведение как балет никогда не было поставлено. Но эту музыку я исполнял в концертах под названием *Опус американус №2*, так как это было вторым моим произведением, сочиненным в Америке. Первым же стал *Десятый струнный квартет*. Заказан он был миссис Кулидж, закончен в Нью-Йорке и исполнен в Вашингтоне 30 октября 1940 года в день ее рождения. Подобные концерты, чтобы отметить свой день, миссис Кулидж устраивала ежегодно.

Наши три билета поездом в Калифорнию стоили столько же, сколько подержанная машина. Мы предпочли купить машину. Это был форд, подобный тому, что всегда был у нас во Франции, на нем мы и отправились в Калифорнию. По дороге заехали к танцовщице Руфь Пейдж: с нею нам нужно было обсудить проект балета *Колокола* по Эдгару По (он будет закончен только через несколько лет). Прелестное бунгало, где Руфь проводила лето, находилось на берегу озера Мичиган в нескольких километрах от Чикаго, и мы использовали поездку, чтобы посетить там замечательный музей. Ехали мы спокойно и без всяких происшествий через огромный сельскохозяйственный район Middle West, мимо обширных ферм, окруженных бескрайними маисовыми полями. Организация туризма в Америке была для нас абсолютно новой: повсюду вдоль автострад или при въезде в город располагались так называемые мотели — маленькие коттеджи с гаражом, обустроенные с большим комфортом. Обычно они состояли из одной или двух спален с душем. Оплатив хозяину ночлег сразу по прибытии, мы могли рано утром двинуться в путь, чтобы использовать для езды ранние нежаркие часы. Благодатные оазисы в горах Вайоминг и районы пустынных плато нам напомнили горизонты Ливана и... некоторые полотна Сальвадора Дали. Оазисы сменила дышащая жа-

ром пустыня Соленого озера. В течение 80 миль мы были покрыты светящимися кристаллами этой соленой земли. Дорога шла вдоль Соленого озера с его тяжелыми и густыми водами. Озеро пересекала железная дорога по мосту, сконструированному таким образом, словно он лежал прямо на воде. При выезде из пустыни мы увидели безлесные горы и скалы странной формы, напоминающие огромные доколумбийские скульптуры цвета охры... И далее — 300 почти пустынных миль. Сколько раз я мог бы впасть в состояние невыразимой тоски, если бы не множество машин на дорогах! После лесистых *sietgas* мы въехали на плодородные равнины Калифорнии, распростертые, сколько видит глаз, до самого горизонта и окаймленные желтеющими холмами. Эти холмы, как я обнаружил позднее, начинали зеленеть сразу же после первых осенних дождей.

Супруги Шмитц, столько помогавшие мне во время моего пребывания в Америке, жили прямо против колледжа, где я должен был работать; их дочь училась там и закончила его. Шмитц очень любезно пригласил нас пожить у него, пока мы не найдем себе жилище, что было совсем не просто. Вскоре мы сняли виллу у одного профессора, который был в отпуске, а когда он вернулся, перебрались в коттедж, откуда нас выставили, так как мы неосторожно приютили собаку. Еще один дом нам понравился, но он был расположен слишком далеко от колледжа. Тогда мы устроились на шесть недель в скромном бунгало. За это время колледж по моему заказу должен был построить нам дом...

Наш новый дом расположен был на небольшом холме, откуда открывался замечательный вид на калифорнийские дали. Дом окружали деревья всех видов: мимозы, пальмы, камелии, магнолии — разнообразные растения мягкого и умеренного климата. Лесные животные, на которых здесь не охотились, людей не боялись. Целые семейства зайцев, белок, куропаток пересекали наш двор; прилетала масса птиц: огромные *robins*, голубые сойки (в Европе они черные), бесчисленные птицы-малютки с трепещущими крыльями и стремительным полетом; их красное оперение на шейке, попадая в лучи солнца, вспыхивало, как свет молнии. В этом очаровательном оазисе посчастливилось нам жить. Но мы не могли оторваться от радио, наши сердца оставались привязанными к берегам родной страны, все мысли были с теми, кто остался в самом центре трагедии, потрясшей мир.

Миллс — небольшой колледж на 700-800 девушек, имевший большой престиж благодаря совершенно удивительной личности директора, профессора Аурелия Рейнхарта, позднее — благодаря его замечательному преемнику профессору Линну Уайту, знаме-

нито му медиевисту, продолжившему лучшие гуманистические традиции этого заведения.

Я хорошо знал Америку. Но только сейчас началась моя преподавательская деятельность. В колледжах Америки атмосфера совершенно особая. В них молодежи, жаждущей знаний, предлагают познакомиться со всеми возможностями будущей работы; колледжи обладают богатейшими библиотеками, лабораториями, театром, концертным залом, картинной галереей, ателье скульптуры, керамики, фотографии, выделки ткани, замечательным бассейном, теннисными кортами, конюшней, обсерваторией...

Система обучения в США сильно отличается от нашей. Во Франции музыкой занимаются в специальных школах и консерваториях, где готовят профессионалов. Здесь же обучение музыки есть часть общего образования, и музыке учатся все дети. Они проходят курс истории музыки (каждая школа имеет очень хорошую фонотеку), учатся судить о ней, оценивать ее; дети играют в школьных «бандах» или маленьких оркестрах, поют в школьном хоре. Эта программа по музыкальному образованию продолжается вплоть до поступления в университет или колледж, и далее ученики могут при желании специализироваться в области музыки. В Миллсе, чтобы получить диплом «бакалавра искусств», нужно учиться четыре года. За это время студентки изучают историю музыки (симфонической, камерной и т. д.), гармонию, контрапункт, оркестровку, делают упражнения на хоралы Баха и сочиняют сами вариации на эти хоралы. Причем один год полностью посвящается Баху. К обязательным предметам присоединяется чтение партитур и дирижирование. Наконец они занимаются сочинением музыки, изучают форму и все виды современной техники, чтобы свободно ею пользоваться. Кроме того все они играют в оркестре или поют в хоре. При окончании колледжа они обязаны дать сольный инструментальный (на скрипке, фортепиано, флейте и т. д.) или вокальный концерт. После получения диплома «бакалавра искусств» они могут остаться в колледже на один или два года и подготовиться к защите докторской диссертации, для чего требуется либо сочинить крупное произведение, либо написать музыковедческую диссертацию. Несколько юношей были приняты в аспирантуру Миллс-Колледжа. Во время войны, будучи солдатами, они, получив специальную стипендию «GI Bill of Rights»²²¹, поступили в мой класс. Американские студентки в большинстве случаев очень способные. Меня всегда удивляло то, что уже на

²²¹ «GI Bill of Rights» — стипендия для солдат, прервавших учебу.

первом курсе, когда я давал задание сочинить мелодическую линию, они это делали с невероятной легкостью и после нескольких уроков сочиняли песни, маленькие пьески и даже сонаты. Американки, как правило, — особы очень уверенные в себе и полностью избавлены от комплекса неполноценности. Занятия композицией не кажутся им чем-то особенным, предназначенным для элиты, а таким же предметом, как и все остальные. Они занимаются композицией — кто лучше, кто хуже — но всегда легко, с увлечением и удовольствием. В течение года моим ученикам предстоит принять участие в двух публичных выступлениях: к весне они должны написать балет, который ставится и исполняется студентами класса балета, и дать два концерта, показывая сочинения, написанные в моем классе композиции (это может быть сюита для фортепиано, сюита для инструментального ансамбля, песни, квартеты, хоры и т. д.)

В колледже у меня — замечательные коллеги, и я лажу со всеми членами факультета и кафедры. Заведующий нашей кафедрой Люзе Мечент относится ко мне душевно, всегда помогая в работе. Он преподает пение, организывает концерты в Миллсе, кроме того часто занимается (и притом весьма успешно) деликатной миссией поисков финансов для более широкой концертной деятельности студенток, для пополнения библиотеки и фонотеки, увеличения студенческой стипендии. Другой профессор Мэргерит Пролл умеет привить своим ученикам широкую культуру. Студентки, прежде чем поступить в мой класс композиции, обычно уже очень хорошо подготовлены молодыми преподавателями сочинения. В 1940 году это были Артур Бергер (позднее в Нью-Йорке он стал музыкальным критиком газеты «Sun») и Чарльз Джонс. Последний в течение трех лет вел высший курс гармонии и контрапункта, включая четырехголосие и первые упражнения на хоралы Баха. Его сменил Говард Брубек. Этот молодой калифорниец учился в аспирантуре колледжа, получил докторскую степень и с 1941 года остался работать со мной. Двух этих молодых композиторов Пьер Монте пригласил дирижировать своими произведениями с Симфоническим оркестром Сан-Франциско.

Я преподаю также и летом, из-за чего у меня остается мало времени для отпуска. Летняя сессия длится шесть недель. В ней принимают участие ученики всех возрастов, желающие узнать как можно больше. Прекрасный квартет Миллс-Колледжа дает двенадцать концертов, в программы которых включает произведения классические и современные. Каждый год в концерты непременно входит цикл квартетов Бетховена. Их исполнение (хотя я и так любил жанр квартета) побудило меня написать в Америке еще

четыре новых квартета. Факультеты танца, драматического искусства и музыки также участвуют в летних курсах; зимой они имеют подобные же классы в Миллс-Колледже, правда, отличающиеся тем, что носят обязательный характер. Остальную часть летней сессии занимает изучение испанского языка в Латиноамериканском доме и французского языка во Французском доме. Директрисой Французского дома работает m-lle Рео, с 1918 года посвятившая себя изучению нашего языка и литературы. Профессора и их ассистенты преподают здесь литературу, грамматику, стилистику, разговорную речь и дикцию. Я думаю, что Миллс-Колледж — единственный колледж США, каждый год приглашающий французских писателей участвовать в летней сессии. Перед войной на ней побывали Жюль Ромен и Пьер де Ланюкс. В 1940 году из-за столь быстрого поражения Франции интерес к изучению нашего языка резко уменьшился. Американские студенты импульсивны, и политические события могли вызвать негативную реакцию, влияя на культуру. Это была эпоха «good neighbourhood polici»²²², и молодежь отвернулась от французского в пользу испанского языка. Поэтому действительно большой заслугой директора Миллс-Колледжа Рейнхарта было пригласить в 1941 году на летнюю сессию, проходившую под знаком французской культуры, Фернана Леже, Андре Моруа и меня. Классы Андре Моруа были в высшей степени популярны, и он на следующее лето был еще раз приглашен в Миллс. В 1944 году в Миллсе побывал Жюльен Грин, только что выпустивший в Америке первую книгу на английском языке — это были воспоминания, в которых он воскрешал Париж своего детства и юности. Рене Белле, работающий профессором в Лос-Анджелесе, приезжал на летние курсы много лет подряд. Его обаяние и высокая культура притягивали к нему учащихся; я же особенно благодарен ему за то, что он, заинтересовавшись Даниэлем, пробудил у него интерес к нашей литературе и привил вкус к ней.

Мадлен все эти годы преподавала во Французском доме; зимой она вела курсы дикции и литературы в колледже и ставила там французские пьесы, что было довольно сложно: ее ученики не изучали драматического искусства и, кроме того, они были стеснены тем, что говорить нужно было на чужом языке. Но благодаря настойчивой работе спектакли получались прекрасные. Мадлен поставила пьесы Мольера, Ренара, Лабиша, Сюпервье-ля, Вильдрака и др., используя музыку Люлли или музыку, спе-

²²² «Good neighbourhood polici» — движение за сближение с Латинской Америкой (Прим. М.Мийо).

циально написанную для этих постановок Брубеком, Джонсом, Ливингстоном Гераром. Жизнь в Америке у Мадлен была довольно трудной: здесь нет слуг, точнее их можно нанять, но зарплата их выше, чем у профессоров университета, если учесть, что они будут жить в доме и их нужно кормить. Я восхищаюсь моими американскими коллегами, которые в хозяйстве помогают своим женам. Мадлен же все нужно было успеть самой: хозяйство, рынки, кухня, посуда — а мы без конца принимали друзей. Она была еще и «шофером». И при этом ей нужно было найти время для собственной работы и чтения. Поэтому маленькая фортепианная сюита *La Muse ménagère* (Хозяйственная муза), ей посвященная, имеет самые непосредственные аллюзии на характер ее жизни. Что касается Даниэля, то он учился в американской школе и скоро понял, что живопись — его действительное призвание. Ему очень помог в начале его занятий [итальянский художник] Корrado Кагли, давший ему первые уроки. Элиза и Фабио Риети приехали на несколько месяцев в Беркли²²³. Фабио также формировался, начиная с самого детства, под воздействием Кагли, сначала — в Италии, затем в Париже и, наконец, в Нью-Йорке. Это еще больше сблизило наших детей. А когда Корrado уехал на фронт, Фабио остался вместо него весьма искусным наставником Даниэля в живописи. В Беркли жил также наш кузен Жорж Валабрек с женой и тремя детьми. Они покинули Францию в то же время, что и мы. Случайное обстоятельство позволило нам обнаружить сходство наших жизненных укладов. Здесь Валабрек стали для нас символом семьи с обязательными «воскресными обедами и семейными праздниками».

Мы любили бывать в Сан-Франциско, находившемся в тридцати пяти минутах езды от нас. С гигантского моста, связывающего город с Оклендом, были видны живописные холмы, окаймляющие горизонт, окраска которых все время менялась в зависимости от освещения. Сан-Франциско — город весьма характерный и имеющий свою особую атмосферу; взобравшись на какой-нибудь из его холмов, всегда можно было открыть для себя красивый вид: на Чайнтаун, на итальянский квартал с многочисленными пиццериями и на новые улицы, окаймленные кромкой океана, где дома, расставленные, словно белые кубики детской игры, казалось, прямо нависали над водой.

В Сан-Франциско провел пять месяцев Пьер Монте с семьей и нам было приятно обрести наших друзей «на краю света». Пьер

²²³ Беркли — небольшой университетский городок около Сан-Франциско.

сумел сделать прекрасный оркестр «San-Francisco Symphonie», которым он блестяще руководил в течение двенадцать лет, и достоинства этого коллектива я оценил, дирижируя своей *Первой симфонией*. Оркестр Монте под его управлением исполнил целый ряд моих сочинений, в частности *Вторую сюиту* (по *Протею*), записав ее на пластинку. Многие знаменитые солисты появлялись в Миллсе, на нашем пустынном деревенском горизонте Запада, чтобы разделить с нами обед или ужин. Это были Казадезюс, Франсескати, Тибо, [Артур] Рубинштейн. Их визиты, даже если они были совсем краткие, позволяли предаться воспоминаниям... о Париже, о Провансе...

В Сан-Франциско, помимо «Symphonie», других музыкальных коллективов не было. Там появлялись отдельные труппы через год-два после своего успеха в Нью-Йорке. Выступали и «Русские балеты». Но путешествия и ограниченное число репетиций не были хорошим условием для качественного исполнения новых сочинений. И все же с большой радостью мы присутствовали на их спектаклях и одинаково аплодировали произведениям Стравинского, и Копленда, декорациям Дали и [русского художника] Евгения Бермана, чья живопись успешно развивалась, изображая трагические контрасты пышных красот барокко и современных человеческих бедствий в благородном смещении рубищ и развалин дворцов. Опера Сан-Франциско ангажировала на шесть недель некоторых ведущих певцов Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Они приезжали с обычным расхожим репертуаром, и одну и ту же оперу владельцы абонементов «проглатывали» по несколько раз в неделю. В *Бедном матросе* мы с удовольствием послушали Лили Джанель, Зингера, Херту Глатц, приехавших в США вместе с зальцбургской труппой; рады были услышать и дорогую Лили Понс, для которой я написал *Четыре песни Ронсара* для голоса с оркестром. Она их часто пела под управлением своего мужа дирижера Андре Костелянца и с ним же сделала запись этого произведения на пластинку. В Сан-Франциско много музеев. Мы подружились с директором Музея современного искусства Грас Морли. Эта добрая женщина была всегда готова предоставить зал для демонстрации французского искусства. В музее давали также концерты камерной музыки. Я всегда любил слушать музыку в картинных галереях. Какие прекрасные концерты Квартета Будапешта мы прослушали в окружении картин [американского художника] Кальдера и ковров Люрса. Мы вновь повстречаемся с Грас Морли в Париже, когда она придет как член американской секции музеев ЮНЕСКО.

Не менее раза в год мы ездили в Лос-Анджелес — город или, скорее, огромное пространство, заселенное артистическим ми-

ром: художниками, писателями, музыкантами всех стран. Одних привлек климат, других — соседство киностудий. Здесь купил себе дом Шёнберг. В этом доме протекала его старость, скрашенная веселым и буйным шумом двух маленьких сыновей, которых ничто не могло заставить утихомириться, — ни нежность матери, ни уговоры старшей сестры. В Лос-Анджелесе жили и Стравинские. Игорь сочинил здесь свои поздние шедевры. Вера культивировала цветы и фрукты и принимала с мирной улыбкой верных друзей, почти каждый день приходивших их навестить: это были Катерина Эрлянджер, Соколовы, Евгений Берман, Тансманы с их двумя очаровательными маленькими дочерьми.

Мир кино был совершенно в стороне, и я среди кинематографистов никого не знал, кроме Рене Клера, чья чудесная фантазия с трудом пробивалась в голливудских джунглях. Наверное, я никогда бы не написал ни одной партитуры к фильмам, не будь случайного разговора, которым мы обменялись с молодой американкой Норой Ратнер, во время войны ставшей атташе Городского Департамента. Она приехала из Парижа, где была хорошо знакома с семьей Дезормьера. Нора порекомендовала меня как композитора своему другу Альберту Левину, снимавшему фильм *Милый друг* [по Мопассану]. Мы с ним быстро договорились, и Рудольф Полк — музыкальный директор студии — тут же позвонил мне по телефону. На пять недель я устроился в Голливуде и там писал музыку к фильму. Хотя в Голливуде композиторы не оркеструют собственные партитуры, а это делают специально нанятые для этого музыканты, я получил право сам оркестровать свою музыку, дирижировать ею и присутствовать при монтаже. У меня остались прекрасные воспоминания о работе над этим фильмом; она разворачивалась без препятствий и драм, в атмосфере доверия и дружбы. Альберт Левин — человек большой культуры и при этом чрезвычайно скромный, что в этой среде большая редкость. Вечерами я шел передохнуть к Стравинским или [американскому композитору] Жоржу Антею. Со времен *Механического балета* он настолько продвинулся, что мог писать и большие симфонические фрески, и ковбойские песни для фильмов. Я навещал иногда и австрийца Эрика Зайзла, покинувшего свою страну после аншлюса; иногда проводил прекрасные вечера у Тумановой — маленькой танцовщицы в моем балете *Веер Жанны*, к этому времени ставшей звездой балета. Мне нравились эти тихие и спокойные вечера после напряженной работы днем, вдали от ажиотажа Голливуда с его королями и королевами кино, для которых первым знаком их финансовых успехов был дом с бассейном сюперлюкс и одна картина Ренуара; иначе он не мог бы считаться домом короля кино!

Вступление США в войну мало отразилось на Миллс-Колледже. Студентов не забирали, пока они не кончат учебу. Война проникла медленно, но она тем не менее просачивалась, несмотря на то, что была далеко. Можно ли критиковать какого-нибудь фермера Техаса, не представлявшего, что такое гитлеровские угрозы? Французы же это знали, они вкусили войну и в Испании, и на границе своей страны...

Рождественские каникулы в Миллс-Колледже продолжались месяц. Я использовал их, чтобы дать концерт на Востоке США и заодно повидать друзей. В Чикаго мне доводилось бывать регулярно, выступать там с докладами в Arts Club и с концертами. Три раза я дирижировал Чикагским симфоническим оркестром, и дважды там исполнялась моя *Первая симфония*, написанная к 50-летию этого оркестра. Там же я продирижировал *Опусом американус № 2*, *Французской сюитой* и сыграл *Второй фортепианный концерт*, сочиненный по заказу менеджера специально для моих выступлений в качестве солиста. Иначе говоря, этот *Концерт* предназначен для исполнения композитором, а не виртуозом-пианистом (материалов моих предыдущих «скаковых лошадок» — *Баллады для фортепиано с оркестром* и *Карнавала в Эксе* — в Америке не оказалось). Почти всегда я останавливался у Бобси Гудспид; ее дом был центром связи всех художников, композиторов и писателей, посещавших Чикаго. Когда я приехал в США, Гольшман заказал мне оркестровать два фрагмента *Султана* Куперена; я продирижировал этим сочинением с его оркестром в Сент-Луисе, дал также концерт в Сисиннейтесе. Одну неделю я провел у Люсьена Вульсина, владельца фирмы фортепиано Baldwin, на котором я здесь, в США, играю. В 1940 году я дирижировал в Бостоне *Траурным кортежем*, *Провансальской сюитой*, *Пасторальной фантазией*. Последнюю исполнил пианист Стилл Андерсен — для него я и написал это произведение. В 1946 году я дирижировал исполнением *Второй симфонии*, сочиненной по заказу Кусевицкого в память его жены Натальи Кусевицкой. Уже почти двадцать пять лет этот знаменитый дирижер руководит оркестром Бостона — одним из самых лучших оркестров США. Изучение современного сочинения этим коллективом исключительно тонких музыкантов всегда проходило в атмосфере полного понимания и желания сотрудничать с композитором. Лето Кусевицкий посвящал Berkshire Music Center (Беркширскому музыкальному центру). Он основал его, руководил там большим фестивалем и музыкальной школой, знаменитой своим дирижерским классом. В школе было заведено приглашать одного иностранного композитора преподавать рядом с Аароном Коплендом; ими были Хиндемит, Марти-

ну, Онеггер; я также рассчитываю поехать туда, вернувшись из Франции.

Через некоторое время после того, как Анри Оппено приехал из Африки представителем Алжирского комитета в Вашингтоне, ему поручили освобождение Антильских островов. Прибыв туда на военном судне, бурно приветствуемый сторонниками генерала Шарля де Голля, он принял капитуляцию адмирала Робера. Имя Оппено появилось в фольклоре островов как имя ангела-освободителя. Губернатор прислал мне музыкальные материалы, которые могли бы меня заинтересовать, и несколько народных песен мне действительно пригодились при написании *Освобождения Антильских островов*. Я не мог удержаться, чтобы не использовать песню со словами: «*Bonjours, Missiè ministre Hoppenot...*» Подобные музыкальные элементы мне пригодились и при написании *Мартиниканского бала для двух фортепиано*, позднее оркестрованного. Пока Анри Оппено занимался кампанией освобождения в тропиках, его жена Элен жила у нас. Вновь я увидел Анри в 1944 году, когда приехал в Вашингтон дирижировать концертом. Для меня было большой радостью встретить там Сен-Джонс Пирса, с начала войны занимавшего скромное место в книжной палате Конгресса и публиковавшего иногда в своем горделивом изгнании превосходные поэмы.

В Нью-Йорке я останавливался у Марион и Пьера Клоделей²²⁴, принимавших меня с трогательной теплотой. Они жили со своими четырьмя очаровательными маленькими дочурками в чудесной квартире, где всегда был полный порядок и покой. Для двух старших девочек — Виолен и Доменик — я написал фортепианные пьесы и заставил их пообещать, что к моему следующему приезду они их выучат. Но так как по возвращении в Миллс я серьезно заболел, то вернулся в Нью-Йорк в следующий раз только в 1946 году...

Через несколько недель после моего возвращения из Нью-Йорка я узнал о смерти моей матери; меня всегда пугала мысль, что в момент смерти моих родителей меня не будет с ними рядом, но я не мог себе представить, что нас разъединят десять тысяч километров и непреодолимые барьеры. Когда в 1942 году в возрасте 89 лет умер мой отец, зная, что моя мать осталась одна в этих страшных испытаниях, было для меня невыносимо, но я себя утешал только тем, что она окружила умирающего отца не-

²²⁴ Пьер Клодель — старший сын Поля Клоделя, Марион — его жена (Прим. М.Мийо).

жной заботой, а также тем, что ее верный доктор Шарпэн и двое преданных слуг — супружеская пара Эманюэль и Сюзанна Линарес — заботились о ней до последних дней. Некоторым облегчением для меня было также знать, что мои родители смогли долго оставаться у себя дома, в то время как столько французов вынуждены были покинуть свои дома и родные места. Моя мать регулярно писала мне до момента полной оккупации страны. Она, бедная, узнала, что такое семьдесят немецких солдат в ее доме и что такое ночные визиты гестапо. В 1943 году, когда евреям пришлось скрываться от гестапо, она покинула дом вместе со своей медсестрой и укрылась в клинике доктора Романа, находившейся напротив ее дома «Le Bras d'Or». Там она тихо и без страданий угасла, увы! в одиночестве! Но до самой смерти она продолжала мне писать, несмотря на полную оккупацию, и ее письма, адресованные друзьям в Лозанну, в Буэнос Айрес и в Танжер, приходили ко мне частично перед окончанием войны, другие же, задержанные цензурой, я получил уже после войны. Таким образом у меня долго удерживалась иллюзия, что моя мать еще жива! На следующий день после ее смерти немцы устроили повальные облавы по всему Эксу. Линаресы вновь продемонстрировали необыкновенную самоотверженность; с риском для собственной жизни они спрятали мою тещу у себя, и она жила у них в течение долгих месяцев. Затем они отвели ее в горы к одной из своих родственниц, где она и дождалась конца войны вместе с моей тетей Амелией Мийо и ее дочерью Марсель Кармона — активной участницей Сопротивления.

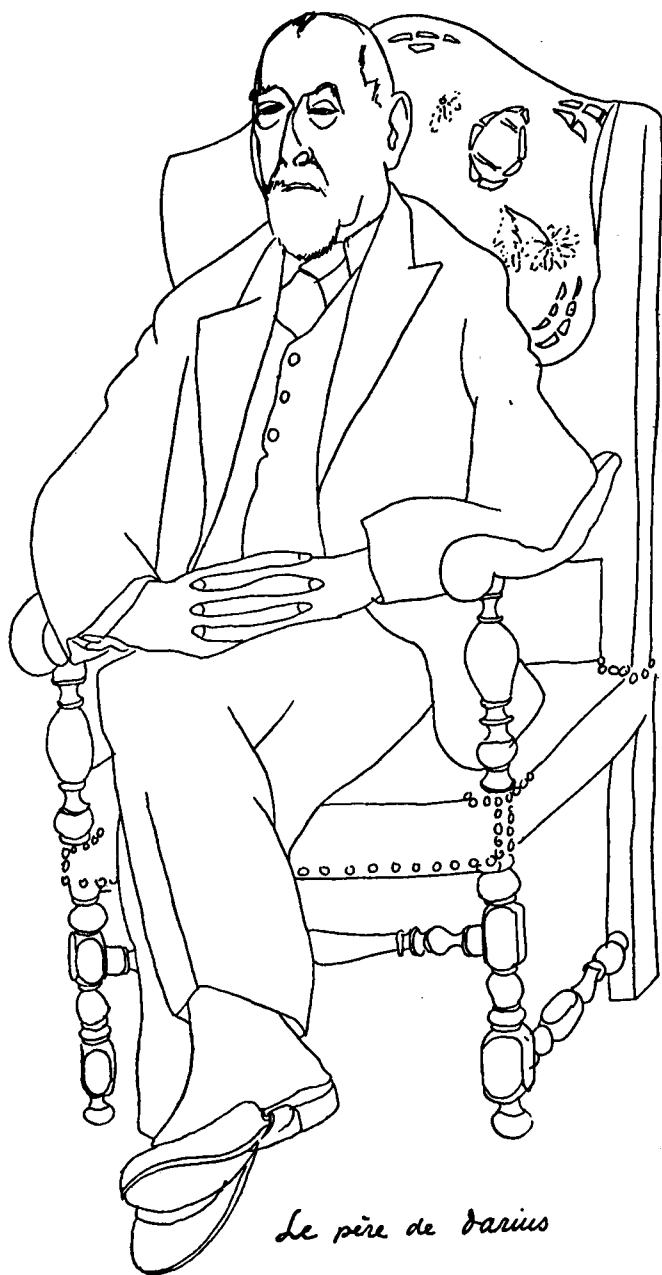
Во время болезни, продолжавшейся многие месяцы, я преподавал у себя дома. У меня была такая сильная декальцификация, что врачи опасались, что я больше не смогу ходить. Когда же я смог сползти с кровати, последовал долгий период реабилитации, в течение которого я пользовался креслом на колесиках и костылями. Один мой друг, доктор Элоссер, знаменитый хирург, обожавший музыку и доказывавший это тем, что бескорыстно и самоотверженно лечил музыкантов, прописал мне курс пенициллина — нового лекарства, еще пока резервированного только для фронта. Мало помалу мои ноги расходились, и я смог вновь вести нормальную жизнь, но мое здоровье остается шатким, и я все еще не могу самостоятельно выйти из машины. Это задерживает до сих пор наше возвращение во Францию. Я больше не предпринимаю один никаких поездок, разве что иногда в Ларами²²⁵. Аллан

²²⁵ Ларами — город с университетом в штате Вайоминг.



La mère de Darius.

Мать Дариуса Мийо. Рисунок Г. Аусбурга.



Отец Дариуса Мийо. Рисунок Г. Аусбурга.

Уильман, преподававший музыку в университете Ларами, устраивал ежегодный концерт современной музыки, и он пригласил меня на первый из этой серии: я должен был дирижировать своим *Концертом для виолончели с оркестром* с солистом Ветцелем — музыкантом из Бельгии. Так как для полного оркестра студентов не хватало (многие были мобилизованы), Аллан Уильман пригласил учеников из различных школ, в том числе и находящихся довольно далеко от Ларами. Каждую неделю эти юные музыканты использовали уик-энд, чтобы приехать в Ларами на репетиции, а в последнюю неделю, предшествующую концерту, для интенсивной работы и отдыха Уильман разместил их в университете. Таким образом, оркестр, предоставленный мне, состоял сплошь из молодых, полных энтузиазма музыкантов. Это было замечательно!

В поезде, увозившем меня в Калифорнию, я узнал о капитуляции Германии. Уже с момента освобождения Франции чувства изгнанника понемногу рассеивались: восстанавливались контакты с родиной, и мы знали, что можем туда вернуться в любой момент. Впечатление одиночества и изоляции в Калифорнии в период оккупации Франции, несмотря на душевность наших американских друзей, усиливало то обстоятельство, что посланцы Европы — тайные участники Сопротивления — обычно приезжали только в Нью-Йорк или в Вашингтон. К великому нашему горю, первые письма, полученные из Европы, принесли ужасные вести; это были сообщения о гибели моего юного племянника Жана Мийо и еще более двадцати прямых и не прямых кузин и кузенов в немецких концлагерях. Затем мы получили известия от чудом уцелевших друзей: теплые письма, трогательные выражением преданной любви. Розенталь продирижировал в Париже премьерой *Мудрости*, почти в то же время Коллар показал ее в Брюсселе. Большое число писателей, с различными миссиями приезжавших в Калифорнию, рассказывали нам о жизни во время оккупации и о движении Сопротивления. Сартр с группой журналистов посетил военные заводы США; на несколько часов он задержался в Сан-Франциско: какое счастье было слышать его рассказы о наших друзьях... Несколько дней у нас провел Луис Вайс [директор газеты «Европа»]. Писатели Дюамель и Веркор²²⁶ выступили с лекциями; престиж последнего был велик благодаря высокой гуманистической направленности его творчества. Но веркоровское *Молчание моря* — первое литературное произведение Сопротивле-

²²⁶ Дюамель (Duhamel) Жорж (1884—1966), Веркор (Vercors — псевд., настоящее имя Жан Брюллер) (1902 — 1991).

ния — несколько дезориентировало американцев. Невероятно активный поэт и певец Шарль Тренэ показывал нам свои немного сумасшедшие песни, которые распевал весь Париж.

Благодаря самоотверженной работе Анны Логэн Аптен — директрисы American Relief for France²²⁷ — «Théâtre de la Mode» смог выступать в Сан-Франциско с огромным успехом. А сколько радости принес нам визит Ива Бодрие, к сожалению, очень краткий! Он нам проиграл пластинки с собственной музыкой и музыкой своих друзей. Вместе с ним была вновь обретена наша «музыкальная семья». Несколькоими неделями ранее Жак Шеффер дал нам послушать песни Пуленка в исполнении Пьера Бернака. Элюар прочитал одну из своих поэм — волнующий репортаж об освобождении Парижа и о колоколах Notre-Dame... Все это нас мало помалу приобщало к атмосфере Франции.

Конференция в Сан-Франциско подарила нам много встреч с друзьями и новые знакомства; мы так долго были лишены контактов с соотечественниками, что всех просто засыпали вопросами. Виолен Оппено, которую мы в последний раз видели в день нашего отъезда из Лиссабона, стала тоненькой молодой девушкой, вконец изможденной, со взглядом пронзительным и вместе с тем немного потерянным в ореоле своих героических лет в Сопротивлении. Она была окружена молодыми дипломатами и журналистами, среди которых был и Бев-Мэри²²⁸ — надежда Quai d'Orsay²²⁹ и прессы. Эта молодежь вместе с Виолен часто приходили к нам. К ним присоединялся профессор Жильсон, быть может, самый молодой из них по духу, полный бодрости и энтузиазма. Французский дом Миллса пригласил молодых французских писателей. Жорж Маньян был первым среди них, кто рассказал нам о поэтах Сопротивления и об экзистенциалистах. Потом об этом же мы слышали и от молодого поэта Клода Руа, пылкий талант которого нам принес яркий луч французского солнца; все остальные, посещавшие нас, также были активными участниками Сопротивления и приобщили нас к духу новой Франции: особенно мы привязались к Розине Бернхайд — юной героине Веркора, депортированной в Равенсбрук. В этом году мы ожидаем к себе Анри Труайя, романы и биографии которого появились в Америке на английском языке и вызвали большой интерес...

²²⁷ American Relief for France — общество, организованное в поддержку Франции (Прим. М. Муйо).

²²⁸ Бев-Мэри (Beuve-Méry) — основатель и директор газеты *La Monde*.

²²⁹ Quai d'Orsay — набережная в Париже, где находится Министерство иностранных дел.

В Калифорнии у Даниэля были замечательные товарищи, но только в Нью-Йорке он нашел настоящих друзей и наставников в работе. Первая экспозиция Каррадо Кагли после его военной кампании в Европе (он был среди участников высадки в Нормандии, участвовал в освобождении Парижа, в битве за Бастонь²³⁰, дошел до Германии вплоть до соединения с частями Красной Армии в Лейпциге) представляла собой серию потрясающих рисунков, отражающих момент освобождения узников немецкого концлагеря Бухенвальда, мосты в руинах на Рине²³¹, расстрел шпионов. Эти свидетельства огромной трагедии были выполнены с той уверенностью в технике, которая делала Кагли наследником мастеров итальянского Ренессанса. У Коррадо была мастерская, расположенная рядом с мастерской Фабио Риети, и он всегда участливо наблюдал за художественным развитием двух молодых друзей — Фабио и Даниэля.

В последние два года часть зимы Даниэль проводил в Нью-Йорке один. Я же приезжал туда, чтобы продирижировать несколькими концертами во время рождественских каникул: в 1946 году я выступил с Филармоническим оркестром Нью-Йорка, включив в программу *Французскую сюиту* и *Мартиниканский бал*; болезнь заставила меня дирижировать сидя, что явилось не такой уж большой помехой для оркестрантов. По Радио Нью-Йорка (C.B.S.) я дал *Интродукцию и Траурный марш* и с этим же оркестром — очень гибким и отзывчивым — *Бразильские танцы*. В 1947 году я записал на пластинку свою *Первую симфонию*. Через несколько дней Мадлен участвовала в исполнении *Персефоны* Стравинского под управлением автора. Несмотря на материальные трудности Клер Райс поддерживала усилия многих американских композиторов, продолжая показывать современную музыку. Американская «Композиторская лига» посвятила мне два вечера; в концерте в 1941 году я дирижировал *Кантатой Матери и Сына* с Мадлен в роли *Récitante*, а в 1947 году, для второго концерта выбрал программу, составленную из кантат, ибо очень редко музыку этого жанра можно услышать в США. Это были кантаты *Любовь Ронсара*, *Adage (Пословица)*, *Пан и Сиринкс* и *Кантата на открытие музея Человека*. Музыкантами и певцами за исключением сопрано, тенора и Мадлен, были учащиеся Джульярдской школы, где и дан был концерт. Именно тогда произошла трагическая авиакатастрофа — разбился самолет, на котором специально на мой концерт летел

²³⁰ Бастонь — город на юге Бельгии.

²³¹ Рин — протяженный канал в Восточной Германии, соединяющий ряд озер.

Франсис Салабер. А он только что выкупил издательское дело бедного Дейса... Так трагедии мирного времени стояли рядом с военными. Зато счастливый случай позволил нам встретить Филиппа Ежеля (Heugel), который вместе со своим братом Франсуа принял активное участие в издательском доме отца; он предпринял путешествие в США с целью поучиться и собрать информацию о том, как решаются издательские проблемы в этой стране.

Я хорошо знал музыку Аарона Копленда, Роджера Сешнса, Уолтера Пистона, но пребывание в Америке позволило мне, чему я очень рад, лучше познакомиться с их творчеством. Больше всего поражает у Копленда чувство земли, чувство страны. Его музыка рождает ощущение широких просторов, окрашенных в пастельные тона; на этом фоне звучит ностальгическая песнь ковбоя, и даже несмотря на упругий танцевальный ритм, сопровождаемая «отбивающими» такт аккордами скрипки, она (эта музыка) все равно остается невероятно грустной, что не исключает в ней ни наличия силы, ни устремления к свету, к солнцу. Его балет *Родео* прекрасно представляет это подлинно национальное искусство. А недавняя *Симфония*, написанная для Фонда Кусевицкого, — хотя и является более монументальной, вместе с тем глубоко лирична; меланхолическая простота ее тем приоткрывает для нас нежное, печальное и чувствительное сердце. Музыка Роджера Сешнса менее непосредственна, более интеллектуальна; недавно он поставил в университете Калифорнии в Беркли, где преподает, оперу, подтвердившую мое впечатление: это опера на текст Брехта *Осуждение Лукулла*. В ней есть страницы замечательной красоты, но она остается трудной для восприятия и для исполнения. Опера была написана, оркестрована, отрепетирована, исполнена меньше чем за пять месяцев! Все певцы и инструменталисты были студенты. Чарлз Кушин в тот же вечер дирижировал *Историей солдата* [Стравинского]. Этот молодой композитор учился в Париже у Нади Буланже. Он очень хорошо знал современную музыку. Я нередко пользовался его библиотекой, и в его доме нас всегда принимали в высшей степени любезно. А Уолтер Пистон провел свою молодость на другом конце континента, в Гарварде. Как и Роджер Сешнс, он обладал большим талантом и высокой культурой. Среди его недавних сочинений мне особенно понравилась *Третья симфония* и *Соната для клавирина с оркестром*, полная энергии движения, сдержанного и благородного драматизма, написанная с великолепным чувством формы. Наконец Верджил Томпсон, ученик Эрика Сати, постоянно путешествующий между Нью-Йорком и Парижем, стремится развивать культурные связи между нашими странами. Я высоко ценю также смелое и терпкое

творчество Карлоса Чавеса, часто приезжавшего из своей Мексики дирижировать в США. Ему я обязан тем, что дал один концерт в Мексике. Он сформировал прекрасный, очень дисциплинированный оркестр, поразительно хорошо исполняющий современную музыку. Какое еще музыкальное общество способно организовать за шесть недель три фестиваля: Стравинского, Хиндемита, Мийо под управлением авторов? Путешествие в Мексику нам трем очень понравилось. Едва мы пересекли границу, как сразу почувствовали латинскую атмосферу. Предколумбийская монументальная скульптура, барочные церкви и монастыри, шум и толкотня больших индейских рынков, атмосфера деревень и особенно красота пейзажей — все это глубоко запало нам в душу. Сделать наш визит особенно приятным помог Карлос Прието — промышленник, предоставивший в наше распоряжение машину. М-г Прието больше всего любил музыку и ... свою семью. Его сестра была композитором; для нее он попросил меня написать какую-нибудь пьесу, и я сочинил *Струнное трио*.

Мне не хотелось бы заканчивать главу, не перечислив «les notes avec la musique»²³², что я сочинил в Америке. Это три балета: *Жизнь Моисея* (*Opus americanus* №2), *Весенние игры* (к 80-летию миссис Кулидж, исполненные в Книжной палате Конгресса с хореографией Марты Грейм); *Красавицы* по Эдгару По (поставила Руфь Пейдж в Чикаго, затем — «Русские балеты» в Монте-Карло); одна опера — *Боливар* по Сюпервьелью. Сюжет *Боливара* был как раз для меня, так как мне хотелось иметь либретто, полное действия, и чтобы главным персонажем был мужчина. Кроме того, в пьесе доминирует идея *освобождения*²³³, что в 1943 году отвечало всем моим помыслам. Ранее я сочинил музыку к пьесе Сюпервьеля *Боливар* для постановки в «Комеди-франсэз», но для оперы ничего из той партитуры не взял. Что касается текста, то для либретто оперы необходимо было сделать небольшие изменения. Сюпервьель, находившийся в Монтевидео, прислал мне тексты для арий и вставил их в драму. Все остальное сделала Мадлен, предоставив мне либретто, в котором старалась остаться как можно ближе к прекрасному тексту драматурга. Она изменила только конец, где

²³² «Notes avec musique» («Заметки с музыкой») композитор противопоставляет «Notes sans musique» («Заметкам без музыки») — так называлось первое издание мемуаров Мийо, заканчивающихся этой главой (Paris, 1947).

²³³ Симон Боливар (1783—1830) — крупный государственный деятель и один из главных героев латиноамериканского движения за независимость от испанского владычества. Республика Боливия (ранее северное Перу) названа так в честь Боливара.

умирающий Боливар во сне увидел свою мертвую жену; перед этой сценой Мадлен поместила арию Боливара, в ссылке пишущего свое завещание, использовав для нее подлинный текст завещания Боливара.

В Америке я написал четыре струнные квартета: *Десятый* (*Birthday Quartet*) посвящен миссис Кулидж; *Одиннадцатый* написан к 25-летию «Лиги композиторов»; *Двенадцатый* посвящен памяти Форе и написан к 100-летию со дня его рождения; *Тринадцатый*, сочиненный в отеле в Мексике, я посвятил Мадлен, так как число 13 нам всегда приносило счастье; мною создано еще несколько пьес камерной музыки: *Сонатину для двух скрипок*, написанную в поезде, я посвятил моим ученикам; *Трио* было подарено жене и сыну в память о нашем путешествии на Восток США; для Жермена Прево написаны две сонаты для скрипки и виолончели и, так как он любит своих друзей, молодые лица и музыку — *Quatre Visages для альты и фортепиано*²³⁴ (*Калифорнийка, Висконтинка, Брюсселька, Парижанка*); для Александра Шнайдера и Ральфа Кильпатрика сочинена *Соната для фортепиано и клавирина*. Некоторые виртуозы желают участвовать в первом исполнении нового концерта, и главным образом по этой причине я получал от них довольно много заказов. Выполняя их, я договаривался с ними, что исключительным правом на исполнение они могут пользоваться лишь год. *Концерт для двух фортепиано* написан для Вронского и Бабина, исполнивших его в Питтсбурге под управлением Фрица Райнера; *Концерт для кларнета* — для Бени Гудмена, который его не сыграл, но зато часто исполнял *Скарамуша* (кларнетовая транскрипция на основе саксофоновой версии этого сочинения сделана специально для него в 1941 году); *Второй концерт для виолончели* — для Эдмонда Куртца (первое исполнение его состоялось в Филармонии Нью-Йорка под управлением Роджинского); *Второй концерт для скрипки* — для канадского скрипача Артура Ле Бланка; *Третий фортепианный концерт* — для Эмиля Баума (он мне сделал еще несколько заказов). Замечательный музыкант Ларри Адлер, умевший одной рукой играть на гармонике, второй — на фортепиано, заказал мне *Сюиту для гармонике с оркестром*, первое исполнение которой состоялось в Париже; опасаясь, что произведение больше не будет исполняться, я сделал вторую версию — для скрипки с оркестром, и этот вариант вошел в репертуар Франсескати. Разумеется, две версии значительно отличаются друг от друга, что находится в прямой зави-

²³⁴ *Quatre Visages* — дословно *Четыре лица*, у нас это произведение, часто исполняемое альтистами, известно под названием *Четыре портрета*.

симости от характера инструмента. В *Концерте для маримбы* я использовал также солирующий вибрафон. Мистер Жак Каннер, которому предстоит его сыграть в Сент-Луисе под управлением Гольшмана, вынужден будет от одного инструмента переходить к другому или даже играть на них одновременно.

Один издатель заказал мне нетрудное произведение для школьных «банд». Для них я написал *Французскую сюиту*, использовав народные темы Нормандии, Бретани, Иль-де-Франс, Эльзас-Лотарингии и Прованса, желая таким образом познакомить учащихся с фольклором тех регионов моей страны, в освобождении которых участвовали армии союзников. Я сделал также симфоническую версию *Французской сюиты* и часто дирижирую ею в концертах. После ее первого исполнения знаменитой «Гольдман бандой», издатель Ширмер заказал мне еще одно произведение для такого же инструментального ансамбля, и я сочинил «Два марша»: *In memoriam* и *Gloria Victoribus*. *Мартиниканский бал* для двух фортепиано (существует также оркестровая версия этого сочинения) записан на пластинку Габи и Робером Казадезюс. Для двух пианистов — М.Гульда и Фисдала создан *Карнавал в Новом Орлеане*, основанный на французских мелодиях штата Луизиана. Я сочинил также несколько песен: *Грезы*, *Пять молитв*, *Поэмы Сюпервьеля*, *Песня бедности* на тексты Камиллы Пальяр и *Шесть сонетов, написанных в подполье* на стихи Кассу для хора а саррелла. Из всей поэзии Сопротивления эти стихи тронули меня особенно глубоко, ибо возникшие в связи с определенными обстоятельствами, они вместе с тем обладают непреходящей ценностью как самые прекрасные страницы классической поэзии.

Если две мои первые симфонии были сочинены для американских организаций (Чикагского симфонического оркестра и Фонда Кусевицкого), то *Третья и Четвертая* — для французских. *Третью (Te Deum)* я написал по заказу Анри Барро, директора Французского Радио, как симфонию с хором. Она состоит из четырех частей, из которых одна — для хора, поющего без слов, а финал — хоровой *Te Deum*. Только что я получил письмо из Министерства национального образования с просьбой написать симфонию для празднования 100-летия революции 1848 года. *Четвертую симфонию* я буду писать скорее всего на борту парохода, так как наше возвращение во Францию приближается, и мы уже получили билеты на норвежское судно, которое проследует через Панамский канал.

Скоро меня ждет встреча со всеми моими друзьями. Они много сделали, чтобы спасти кое что из моих вещей: Роже Дезормьер спас мой рояль и картины и, что еще очень важно, оплачивал во

время всей оккупации квартиру. Онеггер и Соге хранили бумаги и партитуры; Пуленку удалось сберечь мои партитуры, вышедшие у Дейса (он сразу, как только узнал об аресте нашего бедного редактора, позаботился о них). Поль Бертран с трудом нашел чемодан с моими рукописями — плод тридцатилетней работы, которые я отправил в Домфрон своему кузену. Преданные друзья в Эксе сохранили для меня драгоценности и серебро моей матери. Немцы разграбили и разорили два наших дома: «Le Bras d'Or» был по очереди оккупирован немецкими, итальянскими, английскими и наконец американскими войсками. Загородная усадьба «Энкло» была занята под госпиталь и, наверное, находится в ужасном состоянии, но... стены сохранились, а это уже немало.

Сразу после летней сессии 13 августа мы отплываем. Я оставляю позади семь американских лет, сохранив в душе огромную признательность этой великой стране; я буду возвращаться сюда, чтобы продолжать начатое здесь дело, но сейчас все мои мысли, все мои чувства устремлены к тому моменту, когда на горизонте появятся берега вновь обретенной родины.

35

МЕЖДУ КОНТИНЕНТАМИ

Мы сели на норвежское судно неподалеку от Миллс-Колледжа в порту Аламеда²³⁵. Судно прошло под огромной аркой ярко иллюминированных мостов. Этот ночной выход в море был великолепным зрелищем. Мы плыли недалеко от берега, так как наша первая остановка была в Лос-Анджелесе. Во время стоянки парохода мы нанесли визит Игорю Стравинскому; он сыграл нам первый акт своей оперы *Похождения Повесы (Rakes Progress)*, которую писал в то время и... вот мы уже посреди Тихого океана. Наш пароход был очень комфортабелен, хотя и невелик. С нами путешествовали еще десять-двенадцать человек — все люди пожилые и скромные. Болезнь стюардессы вынудила сделать остановку в порту Гватемалы. Нам не разрешалось выходить на берег, но с борта парохода видны были роскошные леса. И мне так захотелось побывать в этих джунглях! Неисправности на судне, к моему удовольствию, заставили нас на пять дней остановиться в Панаме, и там я наконец попал в атмосферу тропического климата. Всю страну мы объе-

²³⁵ Это было 13 августа 1947 г.

хали очень быстро, так как от берега одного океана до побережья другого — всего несколько часов езды: дорога проходит через леса, пересекая горы, с высоты которых можно было увидеть канал. Возвращаясь с прогулки, мы вышли из машины на опушке леса, чтобы полюбоваться окружающим пейзажем, — были сумерки, и я вновь услышал необычный вечерний шум тропического леса, который так поразил меня тридцать лет назад в Бразилии.

Поезд через Панамский канал был очень интересным. Мы плыли медленно, останавливаясь из-за многочисленных шлюзов, затем пересекли огромное озеро и вышли в Атлантический океан. С этого момента больше никаких инцидентов не было. Прекрасное время! Полный отдых, возможность читать и работать. Даниэль писал эссе о философии и поэзии Лао-Цзы, я сочинял *Четвертую симфонию*.

Однажды вечером по радио нам сообщили о приближении к первому европейскому порту, и мы увидели французский берег. Но нам следовало умерить нетерпение, так как судно направлялось сначала в Роттердам, затем в Антверпен.

В порту Роттердама нас встречали Коллары и Франс Андре. Первый волнующий контакт с друзьями после столь долгой разлуки! Первый контакт также и с бедствиями войны: центр города превратился в огромный пустырь... Мы остановились у Коллара неподалеку от Брюсселя. Нам очень хотелось сразу сесть в скорый поезд на Париж, но мы вынуждены были вернуться на пароход, так как в Гавре нам предстоял еще таможенный досмотр всех многочисленных ящиков с продуктами и мебелью, которые мы везли с собой...

Используя мое короткое пребывание, Радио Бельгии пригласило меня дать первый послевоенный в Европе концерт. Я продирижировал *Сюитой по Протею*. Мадлен мне тогда сказала, что каждый раз, когда она слышит эту *Сюиту*, то всегда вспоминает скандал, вызванный ее первым исполнением. Теперь же никаких манифестаций! Только одна дама, сидящая рядом с Мадлен, пробормотала в конце исполнения: «*Это совсем неплохо!*». Знак нового времени!

В Антверпене мы сели на наш пароход. Он долго плыл меж берегов по узким каналам, и со всех сторон нас окружали лодки, которые, казалось, были разбросаны, как цветы на лугу...

В Гавре в порту мы увидели четыре силуэта — отчаянно жестиколирующих наших самых верных друзей: Анни Дальзас, Жан Батори, Андре Тенси, к которым присоединился и юный ученик Мадлен — Жак Деноэль. Визиты на борт были запрещены. Но это нас не смутило. Мы долго убеждали капитана, и он в конце кон-

цов сжалился и разрешил нашим друзьям провести с нами вечер на борту парохода... Затем у нас была волнующая встреча с моим кузеном Этьеном Мийо [родным братом Мадлен], его женой и сыном Жоржем. Сколько радости и вместе с тем сколько печали она принесла! Их старший сын шестнадцатилетний Жан погиб в концлагере! Повсюду были видны следы войны, Гавр был полностью разрушен, в Руане целые кварталы превращены в пустыри... Франция и французы нам стали от этого еще ближе и дороже. Отплывали мы на следующее утро...

Наша парижская жизнь быстро вошла в обычную колею. Казалось невероятным, что мы отсутствовали так долго. Даниэль по приезде сразу же схватил свой велосипед и понесся по Парижу. Как только Мадлен обставила квартиру, оказавшуюся абсолютно пустой, мы уехали на Юг. Я испытал такое сильное нервное потрясение в Эксе от сознания, что мои родители умерли во время оккупации, без меня, и я ничем не мог им помочь, не смог окружить их своей заботой, что тяжело заболел. Эта длительная болезнь — одна из самых тяжелых — заставила Мадлен вновь приступить к своим функциям ночной сиделки. Ничто мне не помогало, я мучился день и ночь. В постели я слушал концерт, которым сам должен был дирижировать. Меня заменил Роже Дезормьер, и под его управлением прозвучала *Вторая симфония* и *Te Deum*, заказанный мне Радио-Франс по случаю победы. Я смог в очередной раз убедиться в великолепных достоинствах этого дирижера. В январе с помощью кареты скорой помощи я добрался до поезда, который увез нас в Париж. Меня пригласили профессором Парижской консерватории на место Анри Бюссера, любезно согласившегося вести класс до моего возвращения из Америки. Я взял за принцип не пропускать занятия, несмотря на болезни и физические страдания. К сожалению, я должен был отказаться от многих гастрольных турне и от концертов, что пытался восполнить преподаванием и композицией. Со студентами я занимался дома и часто даже лежа в постели. Для меня невозможно было оставаться целый день на ногах. Если мне нужно было куда-то ехать, я вызывал машину скорой помощи. Так я смог побывать на последних репетициях моего балета *Адам Миуар*, недавно сочиненного по сценарию Жана Жене. Он был прекрасно поставлен «Балетами Ролана Пти». Замечательные декорации Дельво изображали зеркальный лабиринт, в котором заблудился моряк, ведомый своим двойником, где он и нашел свою смерть... С помощью медсестер я смог сесть на концертной эстраде «Театра Елисейских полей», чтобы продирижировать моей *Четвертой симфонией*. Этот концерт устроили в честь 100-летия революции 1848 года. Дезормьер для программы выбрал еще два прекрас-

ных произведения: *Фантазию для фортепиано, хора и оркестра* Бетховена и *Траурно-триумфальную симфонию* Берлиоза. Через несколько дней я поехал в «Опера-Комик», где поставили мой балет *Весенние игры* с декорациями Люсьена Куто.

Но пришло время возвращаться в США. Даниэль расстался с нами и уехал в Рим учиться живописному мастерству. Я же отправлялся преподавать в Танглвуд. Передо мною там вел курс Онеггер. Он снимал квартиру в небольшом доме в Леноксе [недалеко от Танглвуда] и там так тяжело заболел, что несколько дней его жизнь была в опасности. Представляю, что должны были подумать о здоровье парижских композиторов очаровательные хозяева этого дома, увидев меня — инвалида, приехавшего на смену Онеггеру. Но благодаря креслу на колесиках я смог сполна использовать все, что мне предлагал Танглвуд. А там проходили организованные Кусевицким концерты, конференции, фестиваль, конкурс, в котором участвовал Бостонский симфонический оркестр; большую и насыщенную программу обучения вела музыкальная школа.

Наше лето закончилось в Калифорнии, в Музыкальной Академии Запада, где я был почетным директором. Эта школа была расположена в Санта-Барбаре в прекрасном месте; с террасы нашего дома открывался вид на лимонные плантации, простирающиеся до самого Тихого океана. Здесь летняя сессия была более скромной, чем в Танглвуде, но не менее интересной. Три недели Шёнберг, Рой Харрис и я вели класс композиции. То обстоятельство, что композиторами преподносились тенденции столь многообразные, могло пойти на пользу только хорошо подготовленным студентам; для мало подготовленных суждения трех профессоров композиции, столь различных по стилю и методу, могли сбить с толку, хотя все мы одинаково считали, что для сочинения музыки необходимо прежде всего иметь прочную техническую базу.

В сентябре мы вернулись в наш дом в Миллс-Колледже. Возобновилась моя работа со студентами, и я вновь мог приступить к сочинению музыки. Первой была французская увертюра (для оркестра Луисвилла) на двадцать народных тем штата Кентукки, названная мною *Кентуккиана*; затем я гармонизовал *Игры Робена и Марион*²³⁶ для Джульярдской школы. Закончив эти сочинения, я решил немного развлечься. Одна знакомая после ис-

²³⁶ *Игры Робена и Марион* принадлежат Адаму де ла Алю (ок. 1240—1285) — франц. поэту, композитору, одному из крупнейших представителей искусства труверов.

полнения моей *Четвертой симфонии* подарила мне маленькую зеленую тетрадь в очаровательном переплете в романтическом духе, воскрешающем период революции 1848 года. Это была нотная тетрадь, где на каждой странице находилось по восемь пустых нотных станов. Ни одна юная особа не оставила в ней сентиментальных песенок с аккомпанементом гитары. И мне пришла в голову мысль использовать восемь нотных станов для сочинения двух квартетов — причем, квартетов совершенно разных, но которые можно было бы при наложении друг на друга исполнять вместе в виде октета.

Естественно, что исполнение этого произведения требовало сотрудничества двух квартетов, но когда фирма грамзаписи «Колумбия» собралась записать мой октет на пластинку, Квартет Будапешта решил сделать это самостоятельно (один). Это было не легко! Четыре инструменталиста сначала записали *Четырнадцатый квартет*; затем *Пятнадцатый*, затем с наушниками они перезаписали *Четырнадцатый*, накладывая его синхронно на *Пятнадцатый* ... Результат в плане совместной игры получился превосходный!

Дорис Монте прислал мне в Миллс прекрасного виртуоза — молодого пианиста Заделя Сколовского, который хотел получить от меня неизданное произведение для фортепиано с оркестром. Для него я сочинил *Четвертый фортепианный концерт*. Он сыграл его много раз и следующей зимой в Париже записал на пластинку.

В годы 1949 и 1950 во Франции мое здоровье немного улучшилось, но оставалось все еще неустойчивым. И только с помощью всяческих хитростей мне удалось доехать до Ментона²³⁷, где Радио организовало спектакль в честь «сбора лимонов». Я вновь должен был обратиться к услугам скорой помощи, чтобы добраться до театра и присутствовать на спектакле *Barba Garribo*²³⁸. Текст мне дал Люнель, сочинив его на основе песен и плясок ментонского фольклора, мною гармонизованных. Декорации выполнил Андре Маршан. Через несколько дней друзья на машине отвезли нас в Экс-ан-Прованс. Наш путь проходил под знаком Карнавала сначала в Ницце, приготовлений Карнавала на Корсике, затем после маленькой остановки в Валлори, где Пикассо любезно принес прямо мне в машину (так как выходить мне из нее было очень трудно) несколько своих знаменитых керамичес-

²³⁷ Город на юге Франции неподалеку от Ниццы.

²³⁸ *Barba Garribo* — сочинение для смешанного хора и оркестра.

ких работ, мы проехали через Сен-Рафаэль в разгар праздника Мимозы и наконец достигли Экса тоже в разгар народного гулянья по случаю Пасхи. Первый раз со времен моего детства я увидел радостную толпу, дефилирующую по проспекту Мирабо. Эта всеобщая радость, традиционный священный огонь, красота экскуазских ландшафтов — особенно в вечерних сумерках, когда заходит солнце, — вызвали у меня счастливые воспоминания...

Когда я закончил *Эвмениды*, собственная партитура мне казалась такой сложной, что я не рассчитывал когда-либо ее услышать... Тем не менее Поль Коллар решился организовать премьеру по Фламандскому Радио Брюсселя. Опера была великолепно исполнена под управлением Франца Андре. У меня нет слов, чтобы выразить свою признательность двум моим друзьям и бельгийскому Радио за то, что они таким совершенно блестящим образом разубедили меня. С большим удовольствием я констатировал, что певцы и хористы выучили свои партии — а я считал их очень сложными — довольно легко и без всякого страха. Двадцать лет назад подготовка Финала *Эвменид* для концертного исполнения выдвинула массу сложных технических проблем, преодоленных с большим трудом... И в этом плане время делает свое дело...

В мае Опера Парижа дала премьеру оперы *Боливар* с замечательными декорациями Фернана Леже. Его участие было очень важно, так как в опере десять картин и в трех из них декорации меняются во время действия: в сцене «землетрясения» городские постройки превращаются в развалины; в сцене «в мэрии» стены зала удаляются и открывается большая площадь, на которой народ ожидает карету с победителем Боливаром; и наконец в сцене «перехода через Альпы» горы словно улетают ввысь, наподобие вознесения, открывая мало помалу вид на бесконечные долины и на отовсюду надвигающиеся войска Боливара. Я получил большое удовольствие также от захватывающих мизансцен Макса де Рье и блестящего исполнения под управлением Клюитанса. Мнения критиков разделились; некоторые из них раскритиковали оперу в пух и прах, преступив все дозволенные границы: они надеялись, что оперу снимут с репертуара. Но публика выиграла сражение, и *Боливар* оставался в репертуаре в течение двух лет. В 1950 году я возобновил контакт с кино, проиллюстрировав по предложению Алена Ренэ его документальный фильм о Гогене. Чуть позже я написал музыку к фильму, поставленному Николь Ведрес *Жизнь начинается завтра*. (Она же автор фильма *Париж 1900 года*.) На этот раз Николь выпустила на экран знаменитых деятелей культуры XX века: Андре Жида, Жана Ростана, Ле Корбюзье, Пикассо,

Превэ и т. д. Я не успевал оркестровать партитуру перед отъездом в США и поручил сделать это Манюэлю Розенталю.

Мадлен уже в течение многих лет была директором Французского дома в Миллсе. Она пригласила Ленормана выступить с лекциями. Мы ехали туда вместе с ним и его женой, актрисой Мари Кальф. Университетская жизнь его удивила и очаровала. Не без страха Мадлен показала некоторые сцены из пьес Ленормана. В первый раз он видел, как их играют любители, к тому же иностранцы. Ему все очень понравилось. Думаю, что это путешествие было одной из последних его радостей, ибо он умер через несколько недель после возвращения во Францию.

Музыкальный критик Альфред Франкенштейн выпустил в одной из газет Сан-Франциско статью о генерале Лявине — о том генерале, который вдохновил Дебюсси написать прелюдию *Генерал Лявин-эксцентрик*. Это был американский акробат, очаровавший в 1910 году весь Париж. Осталось неясным, сочинил ли Дебюсси музыку по заказу Лявина и для его выступления или нет; известно было только то, что композитор закончил сочинение после отъезда акробата из Парижа. Лявин стал владельцем небольшой фабрики крючков и пряжек (собственного изобретения), которые использовались на военных униформах. Он жил в Твенти Найн Палмсе (Twenty Nine Palms), на юге Калифорнии. В рождественские каникулы мы там снимали небольшой дом. Это была деревенька, расположенная недалеко от национального парка, засаженного диковинными растениями — густым кустарником невообразимых форм, придающим пейзажу странно нереальный характер. Там я воспользовался тишиной и покоем для сочинения *Семнадцатого квартета*, посвященного Даниэлю по случаю его 20-летия, и сразу же начал писать *Восемнадцатый* — последний в серии моих квартетов. Не я ли заявил в 1920 году в газете «Петух» Кокто: «Я хочу написать восемнадцать квартетов!» Из-за немного дерзкого и агрессивного тона, что было в духе этой газеты, можно было подумать, что я непременно хочу написать больше квартетов, чем Бетховен. В действительности же это было не так: как Кокто восхвалял музыку в ироническом стиле — музыку цирка и мюзик-холла, так и я этим заявлением хотел как бы взять камерную музыку — музыку *серьезную*, которой я всегда оставался верным, под свою защиту. Тем не менее это обещание заставляло меня торопиться, я постоянно думал, успею ли выполнить обещание. Писал я *Восемнадцатый квартет* со сложным чувством серьезности и грусти. Он заканчивал цикл, над которым я работал с 1912 года... И в последние такты моего «последнего» я вставил тему из конца первой части *Первого квартета*.

Через несколько недель я сопровождал Мадлен в Нью-Йорк. Митропулос²³⁹ пригласил ее выступить в роли *Récitante* в *Хоэфорах*. Для меня было очень странно видеть ее на сцене «Карнеги Холл», когда я привык, что она всегда находится со мною рядом. Митропулос превзошел сам себя и в который раз! С каким энтузиазмом и с каким пылом он готовил это исполнение!... Затем мы отправились в Канаду. Один из моих старых учеников Мюрей Адаскен организовал мне в Торонто, где он жил, концерты. Там нас особенно поразили две вещи: музей китайского искусства обладал редчайшей коллекцией бронзы, фарфора, различных предметов погребального обряда, найденных в раскопках. Музей великолепный, но это музей Смерти! Затем, конечно, мы побывали на Ниагарском водопаде. Этот водяной смерч в ореоле облаков брызг в который раз меня убедил в том, что феномены природы и исторические памятники имеют одинаковое право быть знаменитыми.

В этот год музыкальный мир был омрачен смертью Шёнберга. Я восхищался им и глубоко его чтил. Он давал пример высокой этики, никогда не шел ни на какие компромиссы, всегда оставался верен своему идеалу, ни на шаг не отступая от него, стремясь достичь только самой высшей точки. Я счастлив, что он прожил довольно длинную жизнь, чтобы дожидаться огромного влияния додекафонной теории на весь музыкальный мир.

Близость Сан-Франциско позволяла нам часто там бывать, и не проходило недели, чтобы мы не отправлялись туда на концерт или в театр. Кусевицкий, хотя и очень больной, проводил гастроли с оркестром Израиля. Мы были поражены тем, как плохо он выглядел. Он пригласил меня прийти к нему на следующий день после концерта. Принимал он, лежа в постели... От него я получил заказ на крупное сочинение для фестиваля в Израиле, организацией которого он занимался. Фестиваль посвящался празднованию 3000-летия царя Давида и основанию Иерусалима. Композиторы во все времена писали музыку по заказу; это дисциплинирует, а искусная техника позволяет писать по заказу свободно, не насилуя себя. Здесь же речь шла о музыкальном жанре, всегда мною любимом; к этому присоединялись еще и особый повод, и обстоятельства заказа. Поэтому я испытал сразу и гордость, и страх от мысли об огромной ответственности, которую брал на себя. Кусевицкий предоставил мне возможность выбрать

²³⁹ Митропулос Димитриос (1896—1960) — греч. дирижер, пианист и композитор. В 1950—1958 гг. — главный дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра.

соавтора по своему усмотрению. Я ему тут же рассказал об Армане Люнеле; мне нравилось работать с ним, всегда мы обсуждали особенности либретто, не рискуя спровоцировать ссоры и обиды, что так часто случается. Конечно, я также привык и к Полю Клоделю как соавтору, всегда предоставлявшему мне полную свободу. Тем не менее сейчас он поставил меня в сложное положение, предложив создать музыку к драме. Речь идет о *Христофоре Колумбе*, которого Жан-Луи Барро собирался поставить. Один раз я уже написал оперу на текст этой драмы и, думаю, вложил туда все, на что способен. И вот опять мне предстояло написать музыку к той же драме, но теперь в сокращенном варианте — только к некоторым живописным сценам. Так как Клодель дружески настаивал, мне пришлось согласиться: но ничего общего между музыкой оперы и этой музыкой к драме не будет.

В августе меня пригласили дать курс в Аспене (штат Колорадо). Этот небольшой горнопромышленный городок с 1890 года известен был как процветающий. В очаровательном маленьком театре Аспена с большим успехом выступали Патти²⁴⁰ и Дузе²⁴¹. Эмбарго (запрет) на деньги превратил Аспен, как и многие другие города Колорадо, в город почти пустынный. Промышленник из Чикаго Вальтер Пайпк решил, что это идеальное место для летних фестивалей и для музыкальной школы. И благодаря этому меценату город в 990 обитателей летом, в августе, заполнялся учениками и меломанами. Мои старые ученики распевали серенады под моими окнами и в старых музыкальных киосках, покинутых с 1892 года. Концерты и прогулки нам очень нравились, и если бы не нужно было садиться на пароход, чтобы возвращаться во Францию в начале сентября — теперь моя жизнь проходила то на одном, то на другом континенте — мы остались бы здесь подольше. В Нью-Йорке перед отплытием я провел день в West Point²⁴². Капитан Реста заказал мне произведение на празднование 150-летия школы. Перед этим он хотел дать мне возможность послушать школьный оркестр. И я не был удивлен, когда прозвучал в мою честь традиционный Happy Birthday, сыгранный огромным коллективом! Это было как раз 4 сентября. Я вошел в свой шестидесятый год.

²⁴⁰ Патти Аделина (1843—1919) — знаменитая итал. певица.

²⁴¹ Дузе Элеонора (1858—1924) — итал. актриса, играла с большим успехом в пьесах Метерлинка, д'Анунцио, Дюма-сына.

²⁴² West Point — самая большая военная школа в Америке (Прим. М. Мийо).

М-г Эзер, вдохновитель проекта *Давида*, устроил Люнелю и мне приглашение правительства Израиля посетить страну, чтобы мы могли познакомиться с атмосферой нового государства и получить представление о музыкальных ресурсах страны.

Путешествие увлекательное и одновременно волнующее! Мы побывали у могилы пророков, Самюэля, Сары, в сикоморских²⁴³ лесах, где были разбиты филистимляне, на озере Тибериада... все это было впечатляюще. Современный Иерусалим, к сожалению, разделен на две части; старый город со Святыми местами — колыбелью христианства — парадоксально остался в руках Иордании, где царит скорее ислам, чем иудаизм!²⁴⁴ Но не только «Стены плача» не хватает израильтянам: возрождение государства не связано с этим символом. Усердные молитвы верующих — ортодоксальных евреев, монахов, представителей англиканской, греческой, русской церковью переплелись с конструктивным энтузиазмом молодого народа, способного превратить пустыни в леса, в цветущие поля и сады; желание найти следы копей царя Соломона соединились со стремлением заставить бить ключом нефть в давно уже покинутом Негеве, установить широко разветвленную ирригационную систему, могущую обеспечить будущий расцвет их народного благосостояния.

Министр образования и культуры для знакомства со страной дал нам в помощь двух молодых людей. Вдохновенно показывали они места, знакомые по Святому писанию, за которые сами сражались четыре года назад. Описание их упорной и прекрасной борьбы породило такую связь между их героизмом и героизмом предков, что это подсказало нам мысль сопоставить в опере два хора: один — выступающий в действии, другой хор — современных израильтян, комментирующий сегодняшнюю ситуацию, сравнивающий ее с ситуацией предков: так же, как Давид остался один на один с Голиафом, современные израильтяне одни сопротивлялись мощи пяти наций.

²⁴³ Сикомор — дерево из рода фикусов.

²⁴⁴ С 1948—1949 гг. Иерусалим был разделен на две части, и восточная (с ротондой «Гроба Господня») осталась в Иордании. В 1967 г. Израиль захватил эту часть города и присоединил ее к западной.

В партитуре я не использовал ни народных мелодий, ни литургических песнопений, хотя некоторые из тех, что я слышал, мне очень понравились. Записи мелодий были выполнены эмигрантами по их прибытии в страну и аккуратно хранились на Радио. Предполагалось, что эмигранты — африканцы, азиаты, — участвовавшие в строительстве новой средиземноморской державы Израйля — быстро адаптируются на их вновь обретенной родине и позабудут собственную культуру.

Я начал сочинять *Давида* летом 1952 года в Аспене и закончил это огромное сочинение через несколько месяцев в Миллсе. Партитура продвигалась по мере того как я получал очередную часть либретто, заставляя бедного соавтора присылать мне самолетом сцену за сценой. Это напомнило нам молодость, когда Люнель обязан был каждый день давать мне по сцене для *Страданий Орфея*.

Либретто *Давида* требовало большой тонкости и многостороннего показа главного персонажа: нужно было представить Давида как певца, поэта, главы государства, патриарха, влюбленного... показать Вирсавию, не шокируя ничьих религиозных чувств. Люнель справился с этим замечательно! Мое произведение не представляет больших трудностей для исполнения. Я рассчитывал на постановку оперы в Израиле. Когда ее осуществили в Иерусалиме в 1954 году, ее пели те певцы, которых я уже слышал у композитора Марка Лаври, очень любезно предоставившего мне свой дом для прослушивания.

Жорж Сенжер взял на себя труд дирижировать *Давидом*. Ему нужно было набраться терпения: оркестровый материал, публикуемый Израильским музыкальным издательством Тель-Авива, готовился по частям и выходил по мере приготовления. Ганс Рефюз приехал из Швейцарии только накануне премьеры, певцы — служащие различных министерств, магазинов — приходили на репетиции нерегулярно. Но в конечном итоге Оркестр Иерусалимского Радио, расширенный медными инструментами из Оркестра полиции, Хор Иерусалимского Радио и Хор студентов консерватории сформировали прекрасный коллектив и исполнили мое сочинение (в сущности принадлежавшее им!) с большим энтузиазмом.

Этот вечер был одним из самых волнующих в моей жизни. Певцы преобразились, они пели «свою историю»; публика участвовала в прославлении «своего» национального героя. Когда Давид в конце третьего акта решил объявить Иерусалим столицей государства — как это сделало совсем недавно израильское правительство, — всех слушателей охватили общие чувства: во

время звучания хора на словах «Иерусалим! Иерусалим!» создавалось ощущение, что их сердца бились в едином ритме. Месье де Сабота пригласили дирижировать концертом в Сан-Франциско, и он специально приехал ко мне в Миллс, чтобы просить доверить ему европейскую премьеру *Давида* в миланской опере «La Scala», где он был директором. Это была для меня большая честь! И в январе 1955 года я имел счастье присутствовать на премьере.

Традиции оперного театра «La Scala» замечательны не только выдающимися певцами и великолепным оркестром, но также и особой любовью и уважением к музыке, что их так отличает от других коллективов, с которыми мне приходилось работать. Никогда я не замечал у них усталости, безразличия или нетерпения во время длинных репетиций, продолжавшихся иногда до рассвета. Каждый раз я удивлялся, когда видел машиниста сцены, внимательно слушавшего музыку и интересовавшегося всеми деталями. На этот раз спектакль, в отличие от иерусалимского, адресовался абонированной публике, для которой этот сюжет не представлял ничего особенного и был одним среди многих других библейских сюжетов. Прекрасный темп, заданный спектаклю Нино Санзонио, а также декорации Николая Бенуа позволили Маргарите Вальман разворачивать грандиозные мизансцены с рекордной скоростью, так как многие смены декораций происходили практически прямо на виду у зрителя. Партия Давида очень длинна. Художественное руководство было уверено, что много гастролирующая оперная звезда никогда не найдет времени выучить ее наизусть. Эту партию доверили тогда еще мало известному баритону Ансельмо Кользани, который добросовестно и с большим увлечением подготовил ее. Роль Давида, ставшая значительным достижением певца, определила его будущую международную карьеру.

Надеюсь, что то же произойдет и с баритоном Арвом Прессанте после его сенсационного исполнения этой же партии в постановке *Давида* в Голливуде 22 сентября 1956 года с мизансценами Харри Хорнера, под управлением И. Соломона на огромной сцене под открытым небом Hollywood Bowl в присутствии 20 000 слушателей. Моя опера приняла тогда вид массового зрелища, как это и было задумано для Иерусалима.

К сожалению, я не мог присутствовать ни на исполнении *Давида* в Гамбурге на Радио, ни на его постановке на французском языке (на котором он создан) в «Королевском театре де ля Моне» в Брюсселе.

Одна из моих знакомых рассказала мне, что шофер такси, везший ее в Hollywood Bowl, сказал, увидев мое имя на освещен-

ных афишах: «*That Milhaud, quite a guy.*»²⁴⁵ Ему более восьмидесяти лет, а он работает сразу в трех местах». Восьмьдесят лет мне показалось некоторым преувеличением, но было правдой то, что моя жизнь протекала в трех местах: в Калифорнии, в Колорадо и во Франции; эти переезды меня не только не утомляли, но были прекрасным импульсом к работе. Они стали частью моего существования, и когда молодой Ральф Свикэрт (Ralph Swickart) задумал сделать обо мне фильм, я ему предложил осуществлять его в трех местах, добавив, конечно же, и Экс-ан-Прованс, мой родной город. Я сочинил *Сонатину для скрипки и виолончели* для иллюстрации короткометражки и снимался с большим удовольствием в 1954 году в фильме *Визит к Дариусу Мийо*. Один эпизод отсняли в Музыкальной Академии Запада (Musique Academy of the West), в Санта-Барбаре, в течение него мои ученики меня спрашивают о том, как я начал преподавать. В Миллсе был сделан эпизод, где отразилась моя повседневная жизнь и то, как я сочиняю; там запечатлен также кадр «jam session»²⁴⁶ — сюрприз, организованный моими старыми учениками Диком Коллинсом (Dick Collins), Джеком Уиксом (Jack Weeks), Дэйвом Кридом (Dave Kriedt) и Дэвидом Брубексом, ставшими в большинстве своем знаменитыми в области джаза. В Аспене сняли мои прогулки в джипе и оркестровую репетицию, где я дирижирую оркестром учащихся. Затем последовали кадры в Париже, в моей квартире, с сыном, с друзьями-музыкантами: Ориком, Пуленком, Соге, Жан Батори — прекрасной певицей, исполнявшей все мои вокальные произведения: несмотря на свои восемьдесят лет, Жан продолжала безотказно помогать молодым композиторам. И наконец был отснят кадр с Полем Клоделем. Это была, увы, наша последняя встреча, итог сорока лет дружбы и душевного сотрудничества; в который раз он показал свое благородство и скромность, соглашаясь на изменения в операх на его текст. Так, я всегда замечал диспропорцию в опере *Христофор Колумб* между первой его частью — эпической, зрелищной и второй — абстрактной и мистической. После подъема, завершающего первую часть, публика могла испытывать лишь скуку перед вторым достаточно статичным актом. Мадлен подумала о том, не поменять ли акты местами, роль l'Explicateur (Ведущего) позволяла понимать, как разворачиваются события драмы. Я предложил Клоделю начать оперу с разочарований Колумба, что было результатом огромной несправед-

²⁴⁵ Хорош малый, этот Мийо! (англ.)

²⁴⁶ «Jam session» — один из способов джазового музицирования.

ливости, жертвой которой он стал после открытия Америки, и закончить первый акт тем, как он достиг Нового Света, и звуками Te Deum. Клодель мне сразу же ответил: «Христофор Колумб — ваш! Делайте с ним, что хотите!».

Во время Международного Фестиваля 1956 года его показали в новой версии под управлением Манюэля Розенталя. К сожалению, Клоделя не было больше с нами! Но его семья и мои друзья отметили, что изменения намного улучшили произведение. В таком виде *Христоф Колумб* с тех пор и ставится.

Уже давно мечтал я побывать в резервациях индейцев, и в сентябре 1954 года наконец осуществил свой проект. Наши друзья Вронский и Бабин пригласили нас провести несколько дней на их очаровательном ранчо в Санта Фе, в Новой Мексике. О лучших гидах, так знающих культуру и цивилизацию индейцев, мы и мечтать не могли! Они проводили нас в одиннадцать резерваций *Indiens Pueblos*. Этот контакт с примитивной цивилизацией увел нас на века назад. Керамика, гончарное производство в каждой деревне было вдохновлено предколумбийскими формами: танцы с пением в унисон в сопровождении барабана, казалось, были такими же испокон веков... И тем не менее сколько противоречий и сколько контрастов в среде индейцев! Их языческие ритуалы разворачиваются на деревенских площадях перед алтарем, где находится статуя Богоматери или какого-нибудь святого — покровителя деревни; фанатичные танцоры с телами, разукрашенными яркими красками, перьями и лисьими хвостами, становятся в рабочие дни типичными американскими служащими и работают в большинстве случаев в громадном атомном центре Лос-Аламоса!

Один монах бенедиктинец, отец Николсон, написал мне летом письмо с просьбой сочинить мессу, в которой возродились бы традиции Витторио и Палестрины, и где бы григорианское пение чередовалось с полифонией свободного стиля. Не будучи католиком я не чувствовал себя способным написать мессу. Но так как отец настаивал, я решил поехать к нему в штат Орегон. Дорога, ведущая из Калифорнии в штат Орегон, на протяжении трехсот километров проходит по красивейшим лесам, где растут редчайшие породы красного дерева, достигающие возраста двух тысяч лет и высоты ста метров: их темнокоричневые кроны напоминают огромные цоколи гигантских колонн. Монастырь *Mount Angel* возвышался над радующей взор живописной долиной с разбросанными на ней многочисленными маленькими фермами. Все эти дома, так же как и дома окружающих деревень, были населены католиками из Швейцарии, покинувшими свою страну в то же время, что и монахи монастыря Св. Бенедикта, и последовав-

шими за ними до Mount Angel в штате Орегон. Бенедиктенцы оказали нам очень радушное гостеприимство. Нас устроили в небольшой квартире, и мы питались в частной столовой вместе с отцом Николсоном... Я изложил ему свою точку зрения. «Но, — сказал он мне, — ни Бах, ни Стравинский не были католиками и тем не менее написали мессы». В конце концов мы достигли согласия. Вместе выбрали псалмы Давида, и я принялся за работу сразу же по возвращении в Миллс. Меня очень заинтересовала возможность использовать григорианское пение, развивая его в полифонии свободного стиля. Эта работа побудила меня в дальнейшем давать подобного рода упражнения студентам в Консерватории.

Все это время я продолжал писать симфонии: *Пятая* была заказана Итальянским Радио; *Шестая* — Шарлем Мюншем для празднования 75-летия Бостонского оркестра; *Седьмая* — на этот момент последняя — была написана для Радио Бельгии; оркестр Радио Бельгии был ангажирован на концерты в Венеции под управлением Франца Андре, задумавшего составить программу из современных сочинений: кроме моей симфонии в нее входили *Симфония Соге* и *Концерт для оркестра* Тансмана²⁴⁷.

В последние годы я много раз бывал в Италии; я обязан этой стране многими радостями моей артистической жизни: Опера Рима поставила *Мудрость* и *Христофора Колумба*; опера «San Carlo» Неаполя — *Боливара*; Венецианская — *Страдания Орфея*; миланская «La Scala» — *Бедного матроса* и *Давида*. На Радио Турина я дирижировал *Пятой симфонией*, и многие друзья музыканты приехали на этот концерт из Рима, Милана, Турина... Это была первая наша встреча после войны, и я счастлив был восстановить прежние контакты. Один из них — Луиджи Роньони, видный музыковед — доверил мне нотные тетради, принадлежавшие одному из его родственников. Они содержали сотни пьемонтских мелодий, записанных этим музыкантом за многие годы во время фольклорных экспедиций. И когда Клод Дельвенкур заказал мне сочинить виолончельное произведение для лауреата премии Пятигорского, выдаваемой каждый год бывшему ученику [Парижской] Консерватории, я использовал некоторые из этих пьемонтских мелодий в произведении, названном мною *Альпийская сюита* (*Suite cisalpine*).

Клод Дельвенкур был прекрасным директором Консерватории. Он окружал студентов вниманием и теплой заботой, бескорыстно и смело поддерживал их, находя им стипендии, заказы,

²⁴⁷ *Концерт для оркестра* (1954) А. Тансман посвятил Д. Мийо.

работу. К сожалению, по дороге в Рим он погиб в автокатастрофе. Профессора и студенты сразу ощутили, какая это была для них потеря.

Италия была частью Средиземноморья, столь дорогого для меня, она стала также важной частью жизни моего сына Даниэля, который там живет подолгу. Какие воспоминания связаны у меня с Венецией! Прогулки чередовались с концертами, визиты в музеи — с театральными спектаклями! К сожалению, спустя несколько недель я заболел. И вот тогда, дома в Париже, прикованный к постели продолжительным обострением ревматизма, я впервые почувствовал, что наступила старость, и первый раз у меня не было сил сочинять.

Перемещался я теперь с помощью двух санитаров и выходил из дома только в крайних случаях. Так машина скорой помощи отвезла меня во дворец Шайо, где мне предстояло дирижировать кантатой *Огненный замок*. Я ее сочинил на текст Жана Кассу для концерта, организованного обществом «*Reseau du Souvenir*». Это общество, основанное m-me Христиан Лазар, стремилось увековечить память о депортированных. М-me Лазар добилась даже от правительства учреждения Национального дня, им посвященного. Общество «*Reseau du Souvenir*» также имело целью заказывать художникам и скульпторам произведения на эту страшную тему.

Через несколько недель меня отвезли к одному из моих самых старых друзей. Умер Артюр Онеггер²⁴⁸, и я хотел увидеть его в последний раз. Уже несколько лет как больное сердце стало серьезной угрозой для его жизни. При этом он был столь энергичным, что, казалось, еще долго сможет сопротивляться тяжелой болезни. Артюр часто приходил повидать меня. За три недели до смерти мы провели с ним вдвоем, как бывало раньше, целый вечер. Его голос стал слаб, он слегка задыхался, мне приходилось каждый раз к нему наклоняться, чтобы расслышать слова. Смерть Артюра — первая в группе «Шести» — нас тяжело поразила. Мы все были связаны такой теплой, братской дружбой, что уход одного из нас оказался действительно тяжелой утратой для всех. Но как нескромна и груба бывает наша механизированная цивилизация! Едва Паскаль Онеггер сообщила мне о смерти отца, как представители Радио заполнили мою квартиру, поставили микрофон возле моей кровати с просьбой «сказать несколько слов»; журналисты по телефону просили рассказать о моих впечатлениях, воспоминаниях... В тот же день телекомпания попросила меня предоставить ей доку-

²⁴⁸ Это произошло 27 ноября 1955 г.

ментальный фильм об Артюре, и он был показан на экране в день похорон. Я соглашался на все просьбы говорить о моем друге! Через несколько недель, когда шумиха утихла, я смог собраться с мыслями и написать произведение в его память: *Струнный квинтет* с двумя виолончелями. Он состоит из четырех частей: 1. — Плач на смерть друга. 2. — Воспоминания о молодости. 3. — Теплота долгой дружбы. 4. — Хвалебный Гимн. Премьера была дана на Радио Брюсселя в концерте, посвященном памяти Артюра.

Перед моим отъездом в Америку предыдущим летом Андре Онеггер²⁴⁹ пришла просить меня, чтобы я стал вместо Артюра Президентом Академии французской грамзаписи. Я был глубоко тронут ее предложением и согласился.

Несмотря на траур, на болезни, последний год был освещен женитьбой Даниэля. Присутствие наших двух детей стало для меня большой радостью; прекрасно на пороге старости чувствовать, что жизнь продолжается.

37

1956—1962

Моя жизнь теперь колеблется между «Францией — Калифорнией — Колорадо» и, я надеюсь, так будет продолжаться еще многие годы. Возвращаясь каждые два года в Европу, сентябрь мы всегда проводим у Даниэля и Николь. Их маленький сын Давид родился в феврале 1958 года, и «искусство быть дедушкой» не секрет для меня. В данный момент они живут во Флоренции, а так как я очень люблю прогулки в машине, то мы со всеми детьми с удовольствием втискиваемся в маленький 2 CV. Самые пустынные и дикие дороги Тосканы стали нам хорошо знакомы.

В 1957 году с Даниэлем и его женой мы встретились в Швейцарии; там они сняли маленькую квартиру в [небольшом курортном городке] Вэ, расположенном под Майенс-де-Сион, где мы многие годы перед войной проводили лето. Даниэль вернулся в эти места своего детства, но связано это было прежде всего с его желанием быть поближе к своему учителю — Оскару Кокошке.

Даниэль познакомился с ним давно, посещая его курсы в Зальцбурге. Кокошка притягивал к себе учеников со всего мира; его

²⁴⁹ Андре Онеггер — жена композитора (в девичестве Андре Вора-бур), скрипачка.

необыкновенная доброта и педагогическое мастерство были легендарными.

Я был счастлив повидать художника у него в Вильневе, в окружении его восхитительных работ. Его огромное и чрезвычайно экспрессивное творчество несет на себе печать искусства нашего времени; повсюду признанное, оно по непонятному заблуждению практически не известно или, возможно, умышленно замалчивается во Франции.

Во время наших прогулок по долине между Женевским озером и Роной мне приходит в голову мысль, а вскоре я уже не сомневался в том, что моя *Восьмая симфония* будет названа *Ронская*. Она была заказана мне Калифорнийским университетом Беркли для открытия нового концертного зала. У меня не было никаких идей для этой симфонии, пока я не услышал *Влтаву* Сметаны, написанную на основе живописных и фольклорных элементов, разворачивающихся на берегах этой реки; и я подумал, что и у меня есть река, которую можно воспеть: Рона. И тогда возникла мысль о *Восьмой симфонии*. Прежде всего среди туманов, снегов и ветров рождение малого ручейка в верховьях Альп; затем спокойное пересечения озера Леман, что вдохновило меня на вторую — медленную и спокойную часть; буйный и стремительный поток огромной реки я воспел в третьей части — грубоватом деревенском скерцо; Финал был инспирирован приближением к Средиземноморью, когда Рона разветвляется на много рукавов в дельте у Камарга, столь дорогого моему сердцу.

С того времени я сочинил еще четыре симфонии: *Девятую* — по заказу молодого дирижера Марио де Бонавентуры для оркестра Форта Лодердаля в штате Флорида; *Десятую* — в честь празднования 100-летия штата Орегон, и чтобы это уточнить, я использовал в Финале тему из семи нот, соответствующую буквам OREGON.

o r e g o n

Симфонией дирижировал Пьеро Беллюджи.

Одиннадцатая симфония, заказанная Симфоническим оркестром и Книжным издательством Далласа в Техасе, была исполнена под управлением Пауля Клецки. Концерт совпал с симпозиумом композиторов, которым я руководил. Что касается моей *Двенадцатой, Сельской (Rurale)*, то она была исполнена благодаря усилиям молодого композитора Жерома Розена. Когда он вернулся из Парижа, где провел два года и был награжден призом Парижа,

ему поручили основать в Дэвисе департамент музыки. Там был только один (сельскохозяйственный) факультет Калифорнийского университета... Но Жерому Розену удалось добиться того, что на этом факультете открыли концертный зал на 2500 мест, и [испанский дирижер] Энрике Хорда дирижировал моей *Двенадцатой*, сочиненной по этому случаю.

Мне повезло: все мои симфонии почти сразу после их создания были исполнены. Но, с другой стороны, я часто оказывался в ситуациях, способных обескуражить, если бы пятьдесят лет музыкальной жизни меня не приучили ко всякого рода испытаниям.

После многочисленных встреч с [сценаристом] Видали я сочинил, наконец, балет для Ролана Пти; тот принял его к постановке, внимательный ко всем деталям, о которых мы договорились. *Роза ветров* содержала много песен, написанных мною легко и быстро для замечательной балерины Зизи Жанмэр. Спектакль был поставлен. При этом все песни из него постановщик изъясил без всяких объяснений. Ролан Пти пообещал мне их восстановить. Но в течение многих сезонов, когда балет ставился в Париже, это не было сделано. Они так и остались в Нью-Йорке... Меня заверили, что Зизи их споет в Америке... Превосходно, но и это никогда не было выполнено...

К 100-летию *Мирей*²⁵⁰ Андре Шамсон предложил мне прекрасное либретто, написанное по провансальским мифам, — глубокое, драматичное и без каких бы то ни было живописных элементов. *Ветка птиц* — название балета — было вдохновлено старой провансальской пословицей, гласившей: «самая высокая ветвь деревьев предназначена для птиц и поэтов». Андре Шамсон был уверен, что балет будет поставлен в «Театре д'Оранж» в августе 1959 года и затем в Опере Парижа. Я получил от генеральной дирекции Веаух Арта письма и телеграммы с просьбой поторопиться закончить балет. Тогда мы были уверены, что Опера всегда выполняет свои обязательства; макеты уже готовил Ив Брэйер, хореографию — Жорж Скибин. Но m-г Жюльен — администратор Национальных оперных театров — в течение трех месяцев уведомлял нас, что постановка балета отодвигается. Ее так хорошо «отодвинули», что мой балет *Ветвь птиц* без всякой видимой или сформулированной причины так и не был поставлен.

А вот и второй досадный случай! За несколько лет до этого администрация Оперы предложила мне сочинить балет *Vendange*

²⁵⁰ *Mireille* — поэма провансальского поэта Мистрала. По ней написано либретто одноименной оперы Шарля Гуно (1864).

(*Сбор винограда*), задуманный Филиппом де Ротшильдом и Сальвадором Дали. Заказ никакого продолжения не получил!

Однажды авантюра ввела меня в джунгли театров на Бродвее в Нью-Йорке. Эрик Бентли (Bentley) втянул меня в спектакль, в основе своем казавшийся серьезным. Он задумал показать на Бродвее *Матушку Кураж* Брехта с новыми песнями. Контракт должен был быть заключен во время нашего пребывания в Нью-Йорке. Через несколько недель после приезда в ко мне в отель (я даже не представлял, что для таких простых вещей нужно столько переговоров) пришли адвокат Эрика Бентли, адвокат продюсера и мой адвокат — дорогой друг Мортон Миллер (в который раз доказавший мне свою преданность). Они пытались составить условия нашего контракта. Сложная процедура продолжалось целый день, и только после долгих консультаций, шушуканий, сепаратных переговоров контракт, наконец, был заключен... Сама работа мне очень нравилась, хотя и поглотила все каникулы. Меня донимали телеграммами, новыми текстами, так как мой соавтор их часто менял... затем постановщик Дэвид Брук упробил меня послать ему магнитофонную запись, чтобы знать характер и темп движения. Мне было очень не легко во Флоренции в разгар лета найти магнитофон. К счастью, его предоставила одна религиозная американская организация. Окруженный добрыми монашками, хриплым голосом я напел и записал сочиненные песни на магнитофон, чтобы облегчить работу коллегам и сберечь им время, так как знал, что в Нью-Йорке продюсер, режиссер, художники-декораторы, артисты — все были поглощены постановкой *Матушки Кураж*. И вот неожиданное вмешательство сына Бертольта Брехта, профессора Гарвардского университета, прерывает репетиции. Он даже начал судебный процесс, который год спустя так ни к чему и не привел ... та же участь постигла и постановку *Матушки Кураж* на сцене Бродвейского театра!

Я должен был бы запретить использовать мою музыку, точнее то, что от нее осталось, в постановках *Юдифи* Жироду в «Театре Франции», но я не хотел усложнять конфликтами свои отношения с Жаном-Луи Барро, которого люблю и которым восхищаюсь. Очень приятно было получить от него заказ написать музыку к этой пьесе. Он составил впечатляющий список музыкальных включений, показавшийся, мне, правда, немного диспропорциональным. Несмотря на мои болезни — а в Неаполе ко всему прочему со мной произошел неприятный инцидент, из-за чего сильно пострадали мои колени, — я принялся за эту большую и трудоемкую работу, так как она была мне интересна; следуя желанию Жана-Луи я должен был написать партитуры для двух от-

дельных групп инструментов: одну — для музыкантов, постоянно участвующих в спектакле, а другую партитуру — для ансамбля. Ее нужно было записать на пленку. Мне хорошо известно, что, работая над музыкой к спектаклю, часто приходится что-то менять в связи с конкретной постановкой и мизансценами. Долгое сотрудничество с Дюлленом приучило меня к этому. Поэтому, когда Жан-Луи пришел ко мне, чтобы просить убрать большой кусок музыки, мне было не очень приятно, тем не менее казалось вполне нормальным. Но потом без моего ведома *живой* оркестр упразднили и всю музыку записали на пленку. Я приехал на последнюю перед генеральной репетицию на машине скорой помощи. Актеры всегда немного боятся музыки! Поэтому звукооператор, занимающийся магнитофоном, не нашел ничего лучшего, как поставить почти нулевой уровень звучания; я ничего или почти ничего не слышал! Я так и не понял, что произошло, ибо ранее в *Христофоре Колумбе* Клоделя, превосходно поставленном Жаном-Луи, реализация музыкального ряда (дирижировал Пьер Булез) оказалась на самом высшем уровне...

В последние годы я сочинил четыре кантаты «по заказу», но в выборе формы и текстов был совершенно свободен. Французское правительство предложило мне написать произведение для концерта по случаю открытия Выставки 1958 года, который должен был состояться на Grand-Place в Брюсселе. Я выбрал несколько фрагментов из *Трагиков* Агриппы д'Обинье²⁵¹. Стихи этой эпохи обладают замечательной свободой, позволяющей достигать в просодии огромного ритмического разнообразия. Правительство отправило в Брюссель оркестр и хор Оперы Парижа, исполнивших под управлением Луи Форестье *Псалом* Форе и мою кантату *Человеческая трагедия*.

К сожалению, невозможно было избежать многих неприятностей, идущих от исполнения на открытом воздухе; как передали мне мои друзья, на том месте, где они сидели, было слышно более или менее хорошо, но в сопровождении очень неприятного эха!

Департамент музыки Университета в штате Айова организовал четырехдневный фестиваль моей музыки и заказал мне по этому случаю кантату на английском языке. Мне всегда нелегко писать музыку, используя поэтический текст на чужом для меня языке. Во французском тексте я легко, без труда размещаю акценты, обусловленные поэтической драматургией, на иностранном же языке всегда опасаясь, что малейшее смещение в акцентиров-

²⁵¹ Агриппа д'Обинье (1552—1630) — франц. писатель, теолог, историк.

ке может привести к ошибке. Это меня принуждало быть осторожным, даже рискуя сузить поле действия. Я выбрал три прекрасных стихотворения Чосера²⁵², и в этом превосходном классическом английском языке XV века чувствовал себя вполне свободно. Прибыв в Айова-Сити, я, к своему удивлению, обнаружил там Университет на шесть тысяч учащихся, оркестр, прекрасный хор и великолепный оперный класс, который замечательно исполнил мои три оперы-минутки.

В 1961 году в Израиле был организован Фестиваль. Для этого фестиваля требовалось произведение для хора и оркестра на библейскую тему. Мне столько приходилось уже писать музыки такого рода, что я просто не знал, какой эпизод выбрать.

К счастью, именно в это время я встретил в Аспене раввина Эдуарда Зерена. Он мне напомнил, что в 1961 году будет тринадцатилетие возрождения политического Государства Израиль, значит, и его религиозного большинства и посоветовал написать кантату, вдохновившись этим фактом. Юные евреи шли к первому причастию (Bar-Mitzvah) в возрасте тринадцати лет. Во время церемонии они должны были петь выдержки из Торы²⁵³; по канону за чтением Торы следовала часть (Haphtarah), составленная из отдельных отрывков Книги Пророков. Я попросил раввина Зерена выбрать тексты для субботней утренней службы с аллюзиями на пророчество возрождения Израиля. По случайному совпадению он остановился на текстах, которые я сам читал во время моего причастия 16 сентября 1905 года. Это волнующее совпадение действительно вдохновило меня. Еврейского языка я, к сожалению, не знаю, но мой друг доктор Риндер помог расставить акценты просодии, что мне очень облегчило работу.

Из-за моей любви к использованию литургических и старинных текстов у меня часто возникают проблемы с издателями современных произведений; когда же я прошу писателей сделать специально для меня текст, сложности такого рода не страшны. На Радио многих городов и стран отмечают юбилей Красного Креста — интернациональной организации, основанной во время битвы при Сольферино 8 мая 1859 года. В 1959 году Франция решила отметить 100-летие этой организации. По этому случаю мне заказали кантату. Я обратился к поэту Луайю Массону [Loys Masson]. Он принес мне вскоре великолепный поэтический текст — волнующий и глубоко религиозный! Я написал *Кантату креста мило-*

²⁵² Чосер Джефри (1340?—1400) — англ. поэт и писатель, основоположник англ. классич. литературы и современного английского языка.

²⁵³ Тора — еврейское название Пятикнижия.

сердия для оркестра, баса, сопрано, смешанного и детского хоров. В Брюсселе у Жана Коллара я услышал ее повторное исполнение. В течение долгого времени диктор на многих радиостанциях и на многих языках анонсировал концерт с моей кантатой. Это было впечатляюще — цепь радиосигналов, объединившая многие радиостанции Африки, Азии, Америки... словом, целый мир... — она сама по себе выступала существенным элементом милосердия.

Фестиваль в Корке (Cork, Ирландия) каждый год собирал многочисленные иностранные хоровые коллективы. Для него я сочинил хоровую а caprell'ную кантату на стихотворение Верлена *Traversée (Переход)*. Это стихотворение, появившееся в издательстве Плектра, мне очень нравилось, а оно мало кому было знакомо; мы часто в этом убеждались, когда Мадлен, шутки ради, читала его нашим друзьям — писателям, поэтам, и ни один из них не мог догадаться, кто автор. Мне нужно было выбрать исполнителей для Фестиваля в Корке. Я попросил Ивонну Гуверне, всегда верно и талантливо служившую делу хоровой музыки, собрать и подготовить певцов. Она обратилась к «Мадригалу» Французского радиовещания.

Немного времени спустя я сочинил *Концерт для скрипки* для конкурса королевы Елизаветы Бельгийской, выбрав в честь нее название *Концерт Royal (Королевский)*, позаимствованное у Куперена. Меня просили написать произведение на 20 минут, но при этом предупредили: у конкурсантов будет всего одна неделя на его изучение... Я полагал, что концерт все же должен быть трудным, чтобы можно было судить о виртуозных качествах конкурсантов. Поэтому *Королевский концерт* полон технических сложностей; он спровоцировал недовольство молодых скрипачей, хотя оно, судя по прекрасному исполнению Джейма Ларредо, — победителя конкурса — было явно несправедливо.

После войны в композиторскую технику и в музыкальный стиль пришли многочисленные новшества, которые я не собирався ассимилировать. Если бы я хотел использовать додекафоннию, то сделал бы это лет сорок назад, когда Шёнберг дал ход этой системе. Тем не менее я прекрасно понимаю необходимость для молодых следовать современной эволюции музыки. Мне посчастливилось иметь в моем консерваторском классе четырех талантливых студентов: Бетси Жолас, Жильбера Ами, Клода Лефевра и Жан-Клода Элуа. Они пишут легко и естественно, свободно пользуясь всеми формами сериальной техники. Если мне доставляет удовольствие назвать их имена, то потому, что всем сердцем я надеюсь, что в будущем они оправдают мое доверие к ним.

Я не последовал за модой, однако вернулся к стилю некоторых своих ранних сочинений, датируемых эпохой моих изысканий в политональности. Так *Аспен-Серенада*, предназначенная для Фестиваля в Аспене 1957 года, написана в стиле *Маленьких симфоний*.

В 1920 году я сочинил несколько произведений, оставшихся не изданными. Это были музыкальные фразы разной длины для четырех кларнетов, повторяемых и играемых столько, сколько необходимо. Подобно тому, как калейдоскоп нам выдает рисунок, изменяющийся при вращении его, каждая инструментальная реприза у меня была новой. На сонорный фон, создаваемый четырьмя кларнетами, накладывалась мелодическая линия, порученная певцу, вольному вступать тогда, когда ему нравилось. Лишь только мелодия заканчивалась, кларнетам ничего не оставалось, как завершать свою линию и держать последнюю ноту до того момента, пока финальный аккорд не выстроится. Названы эти повторяющиеся и переплетающиеся фразы были *Каденциями*, ибо так же, как в каденциях, они должны играть свободно и непринужденно. В ту же эпоху на стихотворение Жана Кокто *Aérogine femme volante* (*Аэрогина, летающая женщина*) я сочинил мелодию такого же типа в сопровождении семи инструментов, играющих, как в свободных каденциях, но рукопись этого произведения потерял.

В подобной форме я вновь начал сочинять в 1954 году, когда попал на студию конкретной музыки в Париже, чтобы сделать музыкальный монтаж *Поэтического этюда*. Я написал это произведение с помощью семи магнитофонных лент (четыре каденции в разных тональностях, играемых маленькой группой солистов; мелодия на слова Клода Руа для пения и двух саксофонов; запись той же мелодии без аккомпанеента; и запись партий солирующих саксофонов). Все эти манипуляции я проделал с Жаном-Этьеном Мари, и они мне очень нравились, но студия находилась на третьем этаже без лифта, и я поднимался туда только тогда, когда позволяли ноги. А в этот момент студия не всегда была свободна! Сложности такого рода не дали мне возможность продолжить опыты в чисто конкретной музыке.

Известный владелец типографии Драгер (Draeger) для празднования 500-летия Гутенберга хотел в качестве подарка для своих клиентов сделать специальный альбом пластинок. На очаровательное либретто Макса Жерара я написал маленькую фантазию в легком стиле: *Обручение листа и клише*. Исполнение под управлением Пьера-Мишеля ле Конта потребовало сотрудничества певцов оперы, мюзик-холла, одной актрисы, оркестра и конкретной

музыки. Я старательно отобрал характеристичные шумы машин типографии Драгера (некоторые из них мне давали иногда ритм определенной песни), прохронометрировал точное время звучания и поручил Пьеру Анри²⁵⁴ осуществить на Студии конкретной музыки запись задуманного мною произведения.

Предыдущим летом я отправил директору Венского Универсального Издательства по случаю его 60-летия пьесу, вдохновенную маленькой китайской поэмой *Снег на реке*; я ввел туда две каденции для многих инструментов, играющих каждый в собственном метроритме.

Совсем недавно, развивая свои опыты в *каденциях*, я сочинил кантату *Сюита четверостиший* на восемнадцать четверостиший Франсиса Жамма для декламирующего голоса и семи инструментов. Инструменты должны были вступать на определенных слогах текста, а потом продолжать играть свободно. Таким образом, как мне кажется, каждое исполнение должно придавать новый облик этому сочинению.... Его первое исполнение я резервировал для Миллс-Колледжа, который собирается организовать в мае 1963 года Фестиваль в честь моего 70-летия. На самом деле мое 70-летие — в 1962 году. Это означает конец моего преподавания в Консерватории. На мое место будет приглашен мой дорогой друг Жан Ривьер, в течение многих лет временно исполнявший обязанности профессора, заменяя меня в то время, когда я уезжал в Америку. Жан Ривьер продолжит традиции, ибо будет руководить классом в том же русле, что и я.

Преподавать в Консерватории прекрасно; молодые люди, записывающиеся в класс композиции, имеют, как правило, блестящую подготовку по гармонии, фуге и контрапункту. Обучение композиции, на мой взгляд, им должно позволить освободиться от всех условных формул, старательно изученных и ассимилированных независимо от их желания за семь или восемь лет. Задача учителя помочь им раскрыть свою индивидуальность, подчас очень яркую, тонкую, но чей расцвет долгие годы сковывали строгие обязательные упражнения.

Система соревнований и конкурсов в конце года с премиями победителям — это, по-моему, палка о двух концах. Ведь все зависит от того, кто сидит в жюри, — музыканты широко мыслящие или те, кто стремится к совершенству некоего условного традиционного стиля, независимо от индивидуальности кандидата. Не это ли и определяет результаты конкурса? Тем не менее я никогда

²⁵⁴ Пьер Анри вместе с Пьером Шеффером — композиторы, зачинатели *конкретной музыки* во Франции.

не позволял своим ученикам «надевать на себя маску», чтобы понравиться жюри, так как всегда оставался врагом всяческого конформизма. Что можно сказать о конкурсе на Римскую премию? Я предпочитаю о нем не говорить. Жан Ривьер должен будет отныне взять на себя неблагодарный труд защиты своих студентов от этих ужасных испытаний, трудности которых не упираются только в эстетику.

Жизнь непроста, и молодым людям невозможно помешать мечтать, что премия консерватории облегчит в дальнейшем их жизнь; но не стоит, тем не менее, рассчитывать на то, что конформизм может благоприятствовать их будущей работе после окончания Консерватории. И я знаю по опыту моих учеников, что многие из них получили хорошие заказы, работу, возможность исполнять свою музыку именно благодаря оригинальности и индивидуальности их сочинений.

Я достиг также лимита возраста и для Миллс-Колледжа, но мистер Роутвел — наш директор — пригласил меня продолжать преподавание столько, сколько я захочу. Предложение было принято мною с радостью и благодарностью; мне прекрасно известно, что подобное решение для американской академической жизни является абсолютным исключением. Конечно, каждые два года я буду возвращаться в Европу. Прекрасно, что со мною в Миллсе будет работать замечательный композитор Лючано Берио²⁵⁵, которого я очень люблю за его тонкий лиризм и богатую фантазию.

38

СЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ

Этот год начался для меня плохо. В сентябре прошедшего года на вокзале в Неаполе один *facchino* [носилищик] толкнул мое кресло на колесиках на камень, и я вылетел из кресла на землю и упал прямо на колени. Заботы моих друзей, а также внимание многих знакомых и незнакомых музыкантов, организовывавших повсюду манифестации в честь моего юбилея, смягчили мои страдания.

В 1957 году ужасный грипп помешал мне поехать в Мюнхен дирижировать концертом, организованным [мюнхенским обществом] «Musica Viva». Там, в Германии должен был быть мой пер-

²⁵⁵ Берио Лучано (род. в 1925) — итал. композитор.

вый концерт после войны, и, конечно, мне очень хотелось поехать. Но что поделаешь против азиатского гриппа? Манюэль Розенталь со свойственной ему самоотверженностью заменил меня за дирижерским пультом. Др. Карл Амадеус Хартман — директор «Musica Viva» — не был обескуражен таким поворотом событий и вновь пригласил меня в январе 1962 года в Мюнхен. Мне не хотелось подводить его очередной раз. И, несмотря на все сложности такого рода путешествий для меня (мне еще трудно было стоять), я принял его предложение. Др. Хартман нанял двух санитаров Красного Креста и они вынесли меня прямо на эстраду. Хартман позаботился также о том, чтобы еду доставляли мне домой, а когда у меня было по две репетиции в день, мы вместе с ним «устраивали пикник» на месте. Все прошло наилучшим образом: концерт привлек многочисленную аудиторию и особенно молодежь.

По предложению Др. Хартмана программа была составлена из моих ранних сочинений: *Агамемнон* (1913), *Человек и его желание* (1917), *Протей* (1918) и *Сотворение мира* (1923). Из Парижа экспрессом приехал на концерт Клод Ростан²⁵⁶. Кроме *Сотворения мира* он не знал ни одного произведения. Критика придавала большое значение балету *Человек и его желание*. Из-за того, что я там использовал разделенный на шесть независимых групп оркестр, а также из-за большой роли ударных инструментов, критика усмотрела в этом произведении, датированном 1918 годом, опыт пространственной музыки, столь модной сегодня!

Эстетика «20-х годов», некогда жестоко осмеянная, иронично комментируемая, провоцирует в настоящее время написание всяческих эссе, этюдов и научных исследований: диссертации, посвященные кубизму, дадаизму, сюрреализму, сейчас не редкость; и вот даже нашей доброй старой группе «Шести» в l'Hôtel de Ville de Paris²⁵⁷ устроили праздник: у президента Муниципального Совета возникла прекрасная мысль собрать группу «Шести» вокруг Жана Кокто и вручить в день 40-летней годовщины *Новобрачных с Эйфелевой башни* медаль города Парижа!

После смерти Артюра Онеггера мы часто виделись с его женой. Нередко приходил к нам на обед невероятно занятый своими композиторскими и административными делами Орик. Не проходил мимо во время наездов в Париж и Пуленк. Вместе с Ивонной Гуверне он устраивал концерты камерной музыки. Там был

²⁵⁶ Ростан Клод (1912—1970) — франц. музыковед и музыкальный критик.

²⁵⁷ l'Hôtel de Ville de Paris — здание старой Ратуши, где в настоящее время находится мэрия Парижа.

сыгран *Квинтет*, написанный мною в память об Артюре, сюита *Париж* (это была премьера), *Еврейские песни* (аккомпанировал Пуленк).

Еще в молодости я мечтал положить на музыку двадцать четыре стихотворения Франсиса Жамма *Печаль* (*La Tristesse*); мои сомнения были связаны с боязнью, что не сумею музыкально воплотить подобный характер; я долго-долго тянул, пока в 1956 году не взялся за работу. Концерт, организованный одной музыкальной школой в мою честь, предоставил мне возможность услышать этот вокальный цикл.

Дом пластинок Vega предложил мне записать мою *Третью симфонию* и *Концерт для двух фортепиано* с исполнительницами Иной Марикой и Женеьевой Жуа. Я включил мои произведения в программу Общества Концертов Консерватории. Впервые после войны мне предложили принять участие в воскресных концертах. Зато Радио, вниманию которого я воздаю должное, постоянно приглашало меня дирижировать новыми произведениями. В этот год они устроили мне совершенно необыкновенный праздник: на Радио Страсбурга была исполнена моя *Двенадцатая симфония* под управлением с давних пор преданного моей музыке Брука. Морис Ле Ру провел Фестиваль Мийо; Мариус Констан и Мишелин Банзе организовали десять концертов во время «Недели Мийо» с записями моей музыки.

Почти все мои оперы прозвучали по Французскому Радио; в мае 1962 года Манюэль Розенталь продирижировал *Максимилианом*. Этот *Максимилиан*, которого в пору его сочинения в 1932 году и первого исполнения не взлюбили все музыканты, а критика поносила с садистской жестокостью, теперь был принят с энтузиазмом... и мне говорили: «Ведь это одна из самых лучших ваших опер! ... как могло случиться, что ... и т. д.»

Для 25-летия «La Maotrise de la Radio» — прекрасного детского хора — я сочинил *Молитву к ангелу Рафаэлю*. Исполнение под управлением Пьера Дерво было образцом совершенства; волнующе звучали свежие и чистые детские голоса. Давно я уже собирался положить на музыку фрагмент *Книги Товия и Зары* Поля Клоделя. Большой радостью было для меня, сочиняя *Молитву к ангелу Рафаэлю* (на взятый именно оттуда текст) вновь окунуться в это поразительное, чисто клоделевское сочетание поэтического и ритмического богатства, с которым я за многие годы нашего сотрудничества так сроднился²⁵⁸. После смерти Поля Клоделя я все-

²⁵⁸ Об этом сотрудничестве можно судить по нашей «Переписке» (*Cahiers de Paul Claudel*, vol. 3, Gallimar, Paris). (Прим. Д. Мийо).

гда общался с m-те Клодель, с его детьми и даже с внуками. Свои дружеские чувства они продемонстрировали, организовав в этом году концерт из моих произведений, написанных на тексты Клоделя. Концерт был устроен в аббатстве Руайомон в присутствии Ее величества бельгийской королевы Елизаветы.

Я не могу перечислить все манифестации в честь моего юбилея, хочу только сказать, что они меня глубоко взволновали... Леон Альгази предложил мне продирижировать в синагоге на улице Виктуар моей *Священной службой* и премьерой *Кантаты посвящения*. Мне доставило радость дирижировать двумя концертами в Брюсселе, где так часто звучала моя музыка. В начале первого концерта Поль Коллар с чувством и тактом произнес несколько слов, чем меня глубоко тронул. И каждый день приносил мне новые свидетельства: Марсель Михалович дал концерт на Радио Базеля; Франкфуртское Радио организовало три передачи с текстом Клода Ростана; по Радио Гамбурга прозвучал *Давид*; Радио Иерусалима, так же, как и Радио Хельсинки, посвятило мне программу! По случаю моего юбилея, а также по случаю открытия нового концертного зала в Линкольн-центре в Нью-Йорке филармония Нью-Йорка заказала мне *Увертюру*; три акта *Давида* будут сыграны оркестром Сан-Франциско; *Медею* и *Мадам Мируар* исполнят в Миллс-Колледже. Опера Парижа, чья судьба сейчас, к счастью, доверена Орику, возобновит *Боливар*. Во время Фестиваля в Экс-ан-Провансе поставят *Страдания Орфея*; я туда поехал на Пасху по приглашению m-г Бигонне и остановился в Отеле короля Рене, чтобы уточнить некоторые детали постановки.

Я уже привык к тому, что у меня нет дома в Эксе, но с грустью замечаю неизбежные изменения, которые претерпел растущий город эпохи урбанизации. От «Энкло» уже ничего не осталось, кроме нескольких деревьев. Теперь это новый квартал города. Муниципалитет Экса мне преподнес неожиданный сюрприз, присвоив одной из авеню мое имя в память о том, что в этих краях я провел большую часть своей жизни!

Я не смог присутствовать на постановке *Страданий Орфея*, пообещав уже давно, что буду участвовать в Фестивале в Аспене. В Аспене мэр постановил, что 14 июля (Bastille Day, как американцы называют) в мою честь сделают «праздничным днем». Под руководством Терезы Дэвид — одной из самых активных жительниц Аспена — все обитатели города участвовали в дружеских манифестациях. Они организовали блошинный рынок, выставки, ярмарки, вещевые лотереи; делали фото, например, головы в картонной гильотине, сконструированной медиком Аспена; кругом шла

торговля крепдешинном, пластинками, французскими книгами, щенками...; всех малышей катали на пони, детей постарше — в пожарных машинах... и доход от всего этого был отдан Аспенской музыкальной школе для учреждения интернациональной стипендии, носящей мое имя. Вечером мэр города церемонно вручил мне ключ Аспена, в то время как одна девчушка водрузила мне на голову огромный венок из осиновых листьев (aspen tree); группа маленьких танцовщиц исполнила прелестный балет и преподнесла мне различные подарки, рисунки, сделанные своими руками. Фарандола и фейерверк закончили этот памятный день. Долго еще танцевали под звуки народного оркестра, для которого Core, прибывший накануне, сочинил несколько «чисто французских» («bien de chez nous») песен.

Я был очень благодарен директору Аспенского Фестиваля Норману Сингеру за то, что по конкурсу культурных связей он пригласил на Фестиваль Ивонну Лорио, Мессiana и Core, олицетворяющих разные полюсы сегодняшней французской музыки. Огромный успех их концертов способствовал блестящему успеху Фестиваля этого лета, организованного в честь старого патриарха, каким я стал!

В свои семьдесят лет я вновь оказался в калифорнийском углу и надеюсь в этом прекрасном климате, в тишине и спокойствии хорошо поработать. В апреле 1963 года тем не менее рассчитываю поехать в Берлин, так как Deutsche Oper впервые ставит на сцене всю *Орестею*. Мне пришлось ждать сорок два года, чтобы увидеть сценическую реализацию *Эвменид...*

Но в моем возрасте будущее сужается, и мне нравится каждый день размышлять на тему 90-го псалма — псалма Давида, где от имени бога можно прочесть: «Продолжительность наших дней 70 лет, самое большее — 80...»

39

ДОКУЧЛИВЫЕ И ДРУЗЬЯ

Трудно избежать вторжения назойливых людей, заставляющих вас терять попусту время и мешающих вам работать! Как и у большинства композиторов, у меня без конца просят фото, автографы, конверты с марками, на которых изображены композиторы; много раз и меня просили дать фото, чтобы сделать марку и поставить на ней мое имя; некоторые американцы ко-

пировали последние страницы моей книги *Notes sans musique* и просили подписать. А анкеты! Я решил больше никогда их не заполнять. Им надо знать, чем я занимаюсь в воскресенье, ... есть ли у меня хобби, ... за что я люблю Бетховена — но ведь это никого не касается! К тому же существуют визитеры, с кем я давно уже потерял связь, вдруг неожиданно являющиеся. Они никогда не позвонят, чтобы предупредить о своем визите, они просто приходят. Эти посетители иногда спросят меня: «Я не помешаю вам? и, если я отвечаю: «Я работаю!», это нисколько не мешает им спокойно усесться и навязать мне бесконечное прослушивание музыки, так как у них всегда имеются с собой пластинки или магнитофонные ленты... И тогда мне кажется, что я присутствую на мольеровской комедии *Докучливые* (*Facheux*).

Но я люблю принимать друзей и бывших учеников. Я всегда испытываю большой интерес к их работе. В Париже визиты мне доставляют тем большее удовольствие, что живя на втором этаже, я редко выхожу из дому. Куда я могу пойти? Очень трудно припарковать машину, да и проехать по городу тоже нелегко. В Миллсе — совсем другое дело, машина подъезжает к самому порогу дома, я себя чувствую совсем свободно и пользуюсь этим! Мы часто ездим в театр, в кино, в рестораны, причем предпочитаем китайские. Чайнтаун, хотя он уже утратил прежнее «лицо», всегда забавляет моих приезжающих друзей. Сан-Франциско привлекает артистов, виртуозов, актеров... Многие приезжают к нам в Миллс-Колледж. Когда аббат Майе²⁵⁹ вернулся из Японии, он пришел к нам на обед вместе со своими маленькими певцами. Мы собрали все ящики и чемоданы, чтобы их усадить, и обед прошел очень весело. Он закончился концертом, который дети устроили под нашими окнами. Аббат Майе сказал мне что смена времени при переезде с одного континента на другой «украдала» у него Страстную пятницу и из-за детей он этим очень терзался. «Но, monsieur, — возразил я ему, чтобы утешить, — следовательно, когда вы поедете назад, вы обретете сразу две Страстные пятницы!»

Соседние университеты часто приглашали иностранных композиторов преподавать и участвовать в их концертах. Мы с радостью пользовались такими случаями. Так мы познакомились с Ирлом Брауном, о ком Бетси Жойлс мне говорила всегда с большой теплотой и кого мне в Париже очень не хватало... Часто к нам в

²⁵⁹ Хормейстер «Manecanterie».

гости приходил Даллапиккола, преподававший один семестр в Беркли. Однажды я высказал ему свое мнение по поводу одной его статьи, появившейся в итальянском журнале. В ней он писал о том, что нашел у Моцарта элементы, которые в начале XX века развивали экспрессионисты, особенно австрийские: например, очень широкие интервальные скачки вплоть до децимы даже в вокальной линии. Мне было любопытно выяснить, знает ли он, что во второй сцене *Дон-Жуана* (сцена с Командором) есть додекафонная серия — я ее использовал как цитату в *Давиде* в тот момент, когда Пророк Натан сообщает о телесном наказании для Давида после эпизода с Вирсавией. На подобную мысль меня натолкнуло сходство драматической ситуации... Даллапиккола отнесся к этому весьма недоверчиво, и тогда я ему показал партитуру Моцарта. Тут он оказался лицом к лицу с очевидным: там имеется неожиданный изгиб мелодии, построенный на серии из девяти звуков, дополненной тремя нотами в басу. Даллапиккола попросил меня написать открытое письмо и послать его в этот журнал на его имя. Чтение моего письма побудило Романа Влада²⁶⁰ сочинить вариации на додекафонную серию Моцарта.

Нас часто посещал английский композитор Хэмфри Сирл (Humphrey Searle²⁶¹) со своей очаровательной женой. От Стэнфорда (Stanford), бывшего ученика Веберна, Сирл получил в руки додекафонную технику и следовал ей очень строго. Мадлен поставила в Аспене его оперу *Дневник сумасшедшего* по Гоголю — произведение очень действенное, с использованием электронной музыки, акцентирующей активное драматическое развитие, усиливающей напряженность драмы в традиции настоящего экспрессионизма.

Хотя есть большая разница между современным «авангардом» и моей музыкой, мне нравится углубляться в современный, стремительно эволюционирующий музыкальный язык... После войны сериальная система повально заразила всю молодежь; с опозданием на сорок лет додекафония, казалось, не вредя воображению, прочно укоренилась со всеми своими ограничениями и кажущейся относительной легкостью сочинения. Вернувшись из Франции в 1948 году, я рассказал Шёнбергу о том, что вся молодежь увлечена додекафонией: «Ach so! so!»²⁶² — сказал он мне за-

²⁶⁰ Роман Влад — малоизвестный композитор (Прим. М. Мийо).

²⁶¹ Humphrey Searle (род в 1915 г.).

²⁶² «Ах, так! так!» (нем.)

думчиво, — ну а *музыка*-то получается у них, у этих молодых композиторов, с помощью додекафонии?» В настоящее время, благодаря силе влияния Ксенакиса, композиторы-сериалисты чувствуют, что их «обошли».

Развитие конкретной и электронной музыки открывает новые возможности и особенно привлекает молодежь. В США существует много центров и студий электронной музыки, я сам настаивал, чтобы подобную студию открыли и в Миллс-Колледже. Но прежде чем воспользоваться этим средством выразительности, учащиеся должны хорошо овладеть техникой письма. Техника не связывает, а освобождает. Когда Жан-Клод Элуа посетил центр электронной музыки в колледже, он мне признался, что хотя никогда не преклонялся перед электронной музыкой, но все же посвятил ей по меньшей мере четыре года работы. К сожалению, наши молодые фанатики вслепую нажимают кнопки, извлекая звук и не понимая его природы; и эти непредвиденные результаты вполне их удовлетворяют и даже обольщают.

Лучано Беріо, основавший студию в Милане, работал в ней многие годы. Когда он сочинял чисто электронное произведение, или с голосами, как например, *Лук (Visage)*, или когда накладывал электронные элементы на оркестр, пение или декламацию, как в *Лабиринте II*, его огромное мастерство позволяло ему полностью добиваться того, что он хотел получить. Беріо, на мой взгляд, один из самых замечательных композиторов этого поколения, быть может, единственный настоящий лирик. К тому же он обладает редкой широтой ума (а это не часто случается), и если он посвятил мне свою оперу *Переход (Passaggio)*, то потому, что по его мнению, некоторые мои произведения, например, *Хозфоры*, *Смерть тирана*, оказали влияние на его ранние сочинения.

Думаю, что и Штокхаузен также обладает достаточной широтой ума. В течение нескольких месяцев в 1952 году я имел удовольствие видеть его в своем классе в Парижской Консерватории. Потом я долго не встречал его. Когда он преподавал в Калифорнии (в Дэйвисе), мы виделись довольно часто, и мне даже удалось устроить ему в Миллсе концерт. Штокхаузен очарователен, любезен, очень мил. Меня он весьма позабавил тем, что, перелистывая мой *Фортепианный квартет*, только что полученный от издателя, несмотря на всю свою обходительность, не смог удержаться, чтобы не сказать: «Как странно, что еще пишут подобную музыку!»

Многие молодые музыканты отрицают или игнорируют, или делают вид, что игнорируют музыку, написанную до них. Правда, иногда они допускают некоторые исключения, как например, для *Игр Дебюсси* — это единственное ими признанное его сочинение. Сам я очень люблю Дебюсси, но такой странный выбор для меня всегда оставался загадкой. Конечно, существует несколько молодых композиторов менее сектантских. Мне посчастливилось знать Теодора Антониу, преподававшего с большим успехом в Стамфорде. Он мне играл большинство своих произведений и проявлял живой интерес к моим. Этот молодой грек — очень талантлив; он использует новейшую технику, идущую от графического письма, от алеаторики, от электронной музыки.

Мои первые опыты в алеаторике датируются 1920 годом. В течение последних лет у меня все более проявляется тенденция вернуться к стилю произведений молодости, на который наложится, я надеюсь, зрелое мастерство. Во второй части *Струнного септета* я включил элементы алеаторики, соединив их с фиксированными элементами. А затем эти опыты я продвинул дальше: в третьей части *Музыки для Граца* указал разную метроритмическую пульсацию для элементов алеаторических и элементов фиксированных. Когда Мариус Констан заказал мне произведение для замечательного ансамбля, руководимого им с большой фантазией и мастерством, я написал *Музыку для Ars Nova*. Здесь в каждой части всегда есть несколько инструментов, образующих алеаторическую группу, отличающуюся от других; кроме того, в каждой части метроритмическое движение всегда различно для противопоставленных групп.

Рискну сказать, как Пикассо: «Мода — это то, что быстро выходит из моды», поэтому я работаю, не думая о ней. Меня всегда огорчает, когда я замечаю, что молодые композиторы от 35 до 40 лет впадают в отчаяние, обнаруживая, что более молодые, чем они, перевели их уже из авангарда в арьергард! И потом, я очень не люблю, если композитор любой ценой хочет нравиться публике. Когда Бенджамин Бриттен был в Аспене для получения премии — довольно значительной суммы, которую ему преподнес меценат, решивший компенсировать то, что он не получил Нобелевскую премию, — он произнес длинную речь перед большой аудиторией, и я был просто шокирован, услышав, что он сочиняет, всегда рассчитывая на вкусы публики. Композитор такого уровня не должен делать никаких уступок, для того чтобы получить «одобрение публики». В конце концов публика оказывается часто неблагодарной и быстро забывает то, чем восторгалась.

Правда, иногда в виде компенсации, она открывает сочинения, что игнорировала или не понимала ранее, при жизни творца. Так Сати, умерший в нищете, в настоящее время исполняется без конца; отрывки его музыки постоянно звучат по Радио и по Телевидению. В Англии и США о нем пишут диссертации. То же можно сказать и о Шарле Кёклене, большинство сочинений которого еще не изданы²⁶³. Достаточно было [дирижеру] Дорати записать *Bandar Log* (*Бандарлог*²⁶⁴) Кеклена между произведениями Булеза и Мессиана, чтобы заинтриговать музыкантов в Англии, засыпавших меня вопросами, типа: «Что это за композитор?» Мне было приятно вспомнить этого скромного и тихого человека, не способного ни на какие компромиссы. А еще и Чарльз Айвс, которого открыли, наконец, после стольких лет полного безразличия к его творчеству. А Варез! А Поль Клодель! Однажды, приятно удивленный успехом своих пьес, он написал мне: «Я верю в мое прекрасное будущее!» Ему исполнилось тогда уже 77 лет!

40

ВОКРУГ ЭКУМЕНИЗМА

В 71 год я имел счастье увидеть наконец всю *Орестею*! А ведь я уже опасался, что этого никогда не случится. *Агамемнона* и *Хозфор*²⁶⁵ исполняли, *Эвмениды* прозвучали в концерте и по радио (как и *Хозфоры*), но никогда не была исполнена вся трилогия целиком до тех пор, пока Опера Берлина не проявила инициативу. Для того чтобы спектакль не получился слишком длинным, текст между музыкальными частями *Агамемнона* и *Хозфор* сократили. *Эвмениды* оставили без изменений, так как это опера. Драматическое действие тем не менее осталось ясным и понятным. Режиссеру Зельнеру и художнику Рафаэлли удалось связать все очень логично. Художник так организовал декорации, что они располагались в высоту, и действие могло разворачиваться во

²⁶³ До настоящего времени его музыку исполняют только два дирижера: Франц Андре в Бельгии и Роже Дезормьер во Франции (*Прим. Д. Мийо*).

²⁶⁴ Бандерлоги — обезьяны племени в книге *Маугли* Р.Киплинга.

²⁶⁵ *Хозфоры* были исполнены на сцене «Театра де ла Монне» в Брюсселе в 1935 г. (*Прим. Д. Мийо*).

многих планах, оставаясь объединенным прочными стилевыми связями. Дирижировать должен был Герман Шерхен²⁶⁶; меня это очень обрадовало, так как с давних пор мой старый друг доказал, что он хорошо понимает мою музыку. Он попросил меня внести изменения (касающиеся включения в партитуру электронной музыки) и сделать купюры. Я ничего не имею против купюр при условии, если я их делаю сам; что же касается изменений, то это совсем другое дело... Шерхен уперся, он настаивал. Он не шел ни на какие компромиссы: все или ничего. Я отказался следовать его требованиям. Он отказался дирижировать. Но не обиделся на меня; когда через несколько недель мы с ним встретились в Милане, то бросились друг другу в объятия, и он оставался верным моей музыке до самой смерти. Дирижировал же вместо него Холрайзер и провел спектакль с большим темпераментом, точностью и уважением ко всем моим требованиям.

Я испытываю к Опере Берлина огромную благодарность, так как постановку *Христофора Колумба* в 1930 году и эту постановку *Орестеи* рассматриваю среди самых примечательных в моей карьере, тем более ценных, ибо я знал, что во Франции эти два произведения увидеть на сцене мне не удастся. Во время антракта ко мне подходили зрители и вспоминали *Христофора Колумба*, который, как видно, их действительно поразил. Машинист сцены, занимавшийся тогда освещением, принес мне программу знаменательной постановки; как эти несколько страниц уцелели во время массивных бомбардировок Берлина? Этот добрый человек лежал в больнице и получил специальное разрешение, чтобы его выпустили на один вечер присутствовать на *Орестее*.

По возвращении в Париж мне нанес визит Мишель де Бри, секретарь и вдохновитель Французской Академии грампластинок. С энтузиазмом рассказав о недавно опубликованной Энциклике Папы Иоанна XXIII, он хотел вдохновить меня написать на этот текст хоровое произведение. Подобная идея мне показалась безумной. Взять в соавторы папу! Сколько непреодолимых трудностей может выдвинуть подобная дерзость. Однако мои аргументы не остановили Мишеля де Бри, и он для начала предложил мне прочитать Энциклику. Текст мне очень понравился. Он раскрывал несправедливости нашего общества и поддерживал все теории,

²⁶⁶ Herman Scherchen — швейцарский дирижер. В Германии он основал журнал «Melos».

дорогие моему сердцу. Я начал серьезно думать о предложении де Бри, но оно представлялось мне все же неосуществимым, к тому же я знал, что сокращать речь папы, так же, как и литургический текст, было запрещено. Де Бри, всегда очень динамичный, сам предложил сделать необходимые запросы в Рим. И он действительно получил из Ватикана все желаемые разрешения: право выбрать отрывки из текста Энциклики для Хоральной симфонии, издать ее и исполнять без ограничений. Ватикан выдвинул только одно требование: он хотел, чтобы премьерой непременно дирижировал протестант²⁶⁷, что подчеркнуло бы экуменический характер этого выступления. Мне ничего не оставалось, как приняться за работу.

Вдохновленный мыслями великого патриарха, страстно критиковавшего дискриминацию, расизм, несправедливость, посягательства на свободу, атомное оружие и горячо выражавшего желание всеобщего мира, я сочинял *Мир на земле* в период с 7-го июля по 6-е августа 1963 года.

Анри Барро, часто делавший мне заказы для Французского Радио, где он был директором, предложил исполнить *Мир на земле* при открытии нового концертного зала. Премьерой дирижировал Шарль Мюнш; он же дирижировал этим произведением через несколько недель в Notre Dame во время юбилейного концерта, отмечавшего 800-летие кафедрального собора. Присутствие посла папы, кардиналов и епископов, красота церкви, благоговение публики, чистота голосов придали этому исполнению особый смысл.

После краткого пребывания во Флоренции, куда я поехал, чтобы познакомиться с моей маленькой внучкой Соланж, которой пришла в голову очаровательная мысль родиться 22 марта, в тот же день, что и Мадлен, я вернулся в Берлин, где мне предстояло дирижировать несколькими сочинениями в Филармоническом концерте. Я попросил директора m-г Стресемана поделить программу с Сержем Бодо, так как у меня не было сил дирижировать целым концертом. К нашему великому удивлению мы узнали, что концертмейстеры и помощники концертмейстеров (иначе говоря, все первые пульта оркестрантов) имели право по контракту играть только со своим постоянным дирижером

²⁶⁷ Мой издатель M-me Salabert — православной веры, пластинки *Мира на земле* были записаны Морисом Абраванелем в церкви мормонов в Salt Lake City. (Прим. Д. Мийо). Мормоны — представители одной из американских религиозных сект (Прим. М. Мийо).

т-г Караяном. Мы были, таким образом, лишены лучших инструменталистов оркестра, что было совершенно невероятно!

Конец моего пребывания в Берлине был омрачен известием по радио о смерти Жана Кокто. Жан! Друг и свидетель сумасшедших лет нашей молодости! Жан, золотое сердце, блистательный ум, чудная душа! Вместе с Соге мы отправились поклониться его могиле. Перед небольшой церковью в Милли²⁶⁸, декорированной Жаном, тихо дефилировала разношерстная толпа: молодые люди, старики, крестьяне, мелкие служащие. В церковном саду среди лекарственных растений и трав маленькие букетики соседствовали с огромными венками, посланными различными организациями. Доброта, бескорыстие, благородство Жана были легендарными. Его любили все!

Мрачная осень! 23 ноября — варварское убийство президента Кеннеди! Дирижер оркестра Окленда Герхардт Самюэль телеграммой заказал мне сочинить произведение в память президента, которое будет исполнено в ближайшем концерте 2 декабря. Я сочинил *На смерть великого главы государства* 25 ноября и тотчас же отправил партитуру Самюэлю, взявшему на себя заботу об оркестровых партиях. Произведение было исполнено, как и задумано, 2 декабря.

Уже давно т-г Валькаренги, директор Дома Рикорди, просил меня написать оперу. Я подумал о сюжете *Преступной матери* Бомарше. Этой пьесой заканчивается трилогия, включающая *Севильского цирюльника* и *Женитьбу Фигаро*. Там мы встречаемся с теми же персонажами, но уже постаревшими, поумневшими, ставшими более человечными. Эта пьеса имела подзаголовок *Новый Тартюф*, так как Бомарше ввел туда изменника Бегерса, который пытается разорить графа Альмавиву, чтобы пожить на этом. Фигаро же по-прежнему удается разыгрывать свои дьявольски хитрые штучки. Вальгандра предложил Мадлен кратко изложить содержание пьесы и, когда ознакомился с этим резюме, заказал ей либретто. Она сократила пять длинных актов и, уложив их в три, ускорила действие, сохранив все самое существенное в нем, все его ключевые моменты, пользуясь исключительно текстом Бомарше. *Преступную мать* показали в Большом театре в Женеве. Доктор Херберт Графф в подготовке спектакля проявил замечательную чуткость, всегда готовый принять любые мои пожелания. Мизансцены были поручены Луи Дюкре, декорации — Малклесу.

²⁶⁸ Milly — небольшая деревушка в окрестностях Парижа (Прим. М. Мийо).

Оркестром дирижировал Серж Бодо. Слишком занятые предшествующими выступлениями два певца — оба знаменитых — не успели выучить свои роли! Нас это очень беспокоило, но, к счастью, чудо «последних минут» сделало свое дело... Красота голосов наших певцов, огромный артистический талант заставил меня забыть все страхи и опасения. Группа журналистов телевидения приехала прямо в Женеву — она меня сопровождала все это лето во всех моих поездках — и в Экс, и в Базель, где я присутствовал на прелестной постановке *Страданий Орфея*. Пьер Возлинский и Жак Требута снимали со мною фильм из серии «Человек и музыка». Этот фильм они начали в Париже во время репетиции *Оды памяти жертв войн* и собирались отправиться со мною в Аспен.

Оду памяти жертв войн (L'Ode aux morts des guerres) [министр культуры] Андре Мальро предложил мне написать в экуменическом духе. Он заказал произведения такого же рода католику Мессияну и протестанту Мигу. Названия частей моей *Оды*: 1. *Оплакивание погибших мирных граждан*. 2. *Молитва о пленных и депортированных*. 3. *Траурный гимн погибшим на поле брани*.

Через несколько недель после того как я приехал в Миллс, мне позвонил представитель Радио Италии в Нью-Йорке. Ему поручили пригласить меня на концерт в Ватикане, где будет исполняться моя музыка. Я вежливо отклонил предложение. На следующий день от директора Радио Рима пришла длинная телеграмма, настаивающая на моем визите, ибо «Павел VI особенно желал моего присутствия». Еще было добавлено, что я буду сидеть рядом с Его Святейшеством. Не получив более никакой дополнительной информации, я вылетел в Рим, не представляя в точности, для чего. И только прилетев туда, от своего друга Рити узнал о том, что речь идет о первом экуменическом концерте. Стравинский на нем представлял православную церковь, Малипьеро — римскую католическую, что же касается протестантской... ее представляла пьеса Сибелиуса, столетие которого праздновали как раз в это время. Это был незабываемый и очень волнующий вечер! Мы действительно сидели рядом с папой Римским, который после каждого произведения поднимался, чтобы поговорить с композитором. Очень просто и доброжелательно он поблагодарил меня за то, что я приехал, понимая, что предпринять это путешествие для меня было очень нелегко. Взгляд папы, сильно отличающийся от того, что мы представляли себе по фото, поразил меня: взгляд мягко проникающий, тающий в себе обещание и надежду.

После концерта директор Радио пригласил на ужин Стравинского, Малипьеро и меня. Игоря я не видел очень давно. Сотни

раз, возвращаясь в США, я собирался нанести ему визит, но всякий раз слышал: «Он уехал дирижировать концертом в ...» или «Мы завтра уезжаем на...». Я нашел, что он очень сильно изменился, шел с трудом шатающейся, нетвердой походкой. Во время ужина ему стало плохо, и я с ужасом думал о том, что завтра рано утром ему вылетать в Нью-Йорк. Я никогда не забуду ту теплоту, с какой он нас встретил, и чувство печали, которое испытывали мы при расставании²⁶⁹.

41

МУЗЫКА ДЛЯ...

В настоящий момент я сочинил свыше 430²⁷⁰ опусов, большинство были выпущены в свет, разумеется, разными издателями. Некоторые из них взвалили на себя бóльшую часть работы, другие меньшую... Когда я закончил *Двенадцатую симфонию*, один из них, издавший значительную часть моих сочинений, сказал: «Ну теперь, пожалуй, достаточно!»... Я понял, что он решил сосредоточить свои усилия на публикации музыки авангардистов, и не сужу его за это строго²⁷¹. К счастью, м-г Мариетти, директор издательского Дома Eschig, охотно согласился публиковать все, что я ему предложу.

Я не отказался от жанра симфонии, но один случай подал мне мысль давать сочинениям такого рода другое название. Несколько лет тому назад я ездил в Бостон дирижировать симфоническим концертом, и после концерта один из моих учеников зашел ко мне вместе со своей бабушкой. После обычных комплиментов бабушка мне сказала: «*All that is very nice but it is not music for Boston*²⁷²». Эта реакция меня позабавила настолько, что в 1965 году, когда Роман Тотенберг заказал мне произведение для Бостонского университета, я его назвал *Музыка для Бостона*.

И вот у меня появились: *Музыка для Индианы*, *Музыка для Нового Орлеана*, *Музыка для Праги*, ... для Лиссабона, и т. д. Эти назва-

²⁶⁹ Это была последняя встреча Мийо и Стравинского (по свидетельству *Мадлен Мийо*).

²⁷⁰ Всего Дариусу Мийо принадлежит 443 опуса.

²⁷¹ Тем не менее он издал еще два моих камерных сочинения (*Прим. Д. Мийо*).

²⁷² «Все это прекрасно, но это музыка не для Бостона».

ния не связаны ни с какими живописными воспоминаниями, они абсолютно абстрактны. Не показал ли я это уже достаточно ясно?

С 1933 года я не был в Праге. Об этом городе у меня сохранились замечательные воспоминания, и я испытал те же чувства через 30 лет, когда был приглашен дирижировать *Музыкой для Праги*, заказанной мне фестивалем «Пражская весна».

Организаторы вкладывают в него такие силы, что они превосходят всякое воображение: три концерта в день, клавирабенды, оперы, спектакли разного рода, и все это без всяких противоречий и без какой бы то ни было политической подоплеки²⁷³. Фестиваль продолжается в течение нескольких недель. В нем принимают участие музыканты различных национальностей, среди них много американцев. Я очень заинтриговал одного чешского журналиста, сказав ему, что собираюсь написать кантату на тексты Комениуса. Эта мысль пришла мне на ум, надо сказать, совершенно случайно. Жульен Кэн [администратор Национальной библиотеки Франции] заказал мне произведение на 25-летний юбилей ЮНЕСКО. Я подумал о Комениусе, философе, жившем в XVII веке; мне казалось, что направленность его трудов была всецело в духе ЮНЕСКО. Комениус был зачинателем массового образования без различия рас и сословий; он предчувствовал также аудиовизуальный метод, энтузиастом которого стал Кокошка. Тексты Комениуса на французском языке, как оказалось, найти было очень трудно. В Национальной библиотеке были только его книги на латыни, что обязывало меня делать перевод. Я прибегнул к помощи очаровательной Кори Сиохан, она не без труда нашла отрывки из произведений Комениуса... изданных ЮНЕСКО.

Фестиваль Гульбенкяна²⁷⁴ в Лиссабоне носил совсем иной характер, чем Пражский. Он сосредоточивал внимание на двух композиторах разных эпох. Так в 1968 году они выбрали Пёрселла и меня. Фонд Гульбенкяна заказал мне произведение для Камерного оркестра и пригласил присутствовать на первом исполнении *Музыки для Лиссабона*... Я спрашивал себя, как я смогу добраться до Лиссабона, ведь все это происходило в мае 1968 года...²⁷⁵ Ни самолетов, ни поездов, ни автобусов, ни бензина. А я оказался в непосредственной близости развивающихся событий. В Консерва-

²⁷³ Так было в 1966 г. (Прим. Д. Мийо).

²⁷⁴ Гульбенкян — меценат, именем которого был назван Фестиваль (Прим. М. Мийо).

²⁷⁵ В мае 1968 года во Франции происходили сильные социальные волнения — демонстрации, забастовки, начатые студенческой молодежью.

тории нашлись бунтари, предложившие упразднить музыку Бетховена, Шопена и Шумана, требуя заменить ее музыкой Берлио, Ксенакиса, Штокхаузена.... Имя Булеза не произносили!.. Во время круглого стола на Фестивале в Шатийоне одна дама с энтузиазмом просила установить громкоговорители на улицах и непрерывно транслировать музыку Ксенакиса!

После долгих дней ожиданий и новых осложнений я решил наконец — не без труда — сесть в автобус на Брюссель. Оттуда я вылетел самолетом в Лиссабон и вовремя поспел на спектакль *Страдания Орфея*, прекрасно поставленный режиссером Луи Эрло, и на *Салат* в новой хореографии Лифаря, искрящийся живостью и остроумием. Концерты и спектакли проходили в огромной аудитории. Места были очень дешевы, и зал был переполнен. Во время Фестиваля организовали ряд манифестаций в провинциальных городах Португалии. Я бы предпочел подольше побыть в этой необыкновенно привлекательной стране, но мне нужно было ехать в Грац²⁷⁶, где ставился в новой версии *Христофор Колумб*. Он уже был в таком виде успешно исполнен в концерте, но я волновался о том, как это будет выглядеть на сцене, особенно учитывая, что мои издатели были настроены весьма скептически к его новой редакции. На спектакле они должны были убедиться, что она все же удачнее предыдущей. Постановка прекрасно удалась. Труппа — настоящая труппа (без знаменитостей) и хор репетировали оперу в течение девяти месяцев... Я не мог не вспомнить в связи с этим возобновленную за несколько недель до этого в Опере Парижа мою *Медю*; ее из-за профсоюзных волнений много раз откладывали, и когда наконец поставили, были пущены листовки при входе в театр. Перед спектаклем делегация профсоюза музыкантов пришла объяснить публике, что Департамент культуры согласился на некоторые улучшения условий работы и оплаты, но Финансовые службы отказались выполнять их решения и что в знак протеста спектакль начнется на полчаса позже. Перед *Медеей* была исполнена замечательная опера Даллапикколы *Узник* — опера, захватывающая своим трагическим лиризмом. Перед поднятием занавеса нам прочитали письмо композитора, в котором сообщалось публике, что он осуждает неудачную инициативу режиссера, задумавшего ввести роль танцора, непрерывно дублирующего роль Узника. Все это должно бы было вызвать бурную реакцию публики, но, к моему великому удивлению, она никак не прореагировала на это заявление.

Я же лично могу только благодарить Оперу Парижа. Три моих оперы и один балет были поставлены тщательно и с большим

²⁷⁶ Грац — город на юге Австрии.

вкусом, но я опасаясь, что дух отрицания, царящий в настоящее время, поставит под угрозу будущее наших парижских оперных театров. В Ницце же ощущения опасности не возникало. Там по инициативе м-г Латтеса — представителя Beaux Arts в муниципалитете — в декабре 1967 года был поставлен мой *Давид* — опера не простая, но ее постановка прекрасно удалась благодаря стараниям и увлеченности всего коллектива...

Перед тем как ехать в Ниццу, я остановился в Эксе, так как мэр города м-г Чиколлини повесил на наш дом «Le Bras d'Or», где я провел свое детство, мемориальную доску. Это была забавная церемония: обычно принято таким образом оказывать честь умершим, а тут я присутствовал сам, собственной персоной в окружении нескольких эксуазских — увы! уже очень немногочисленных друзей, — жены и сияющего сына. В Эксе вся эта неделя была полностью посвящена мне. С м-г Виллеттом, директором Консерватории Экса, перед многочисленной аудиторией, большая часть которой видела меня первый раз, мы продирижировали концертом: каждый из нас провел одно отделение. Библиотека Mejanès устроила выставку, использовав часть лиссабонской экспозиции²⁷⁷. Я был принят в Академию Экса. Др. Шарпен, преданно лечивший и заботившийся о моих родителях до самой их смерти, выступил с волнующей речью: он говорил о них с большой теплотой и вспомнил также моего друга Лео Латиля, зятем которого был²⁷⁸.

Большинство евреев, живших в Эксе, погибли во время войны; синагога была продана и стала протестантской церковью. Когда в Эксе поселились многочисленные алжирцы, вновь возникла потребность иметь синагогу... Построить ее, несмотря на всяческие трудности, взялся м-г Маца — директор Американского Института. Он нашел землю, получил все необходимые бумаги и в мае 1970 года раввин Экса попросил меня сделать первый удар мотыгой на месте, где будет возведена будущая синагога, которой предстоит стать также и культурным центром. Для меня это была большая честь, так как первую синагогу в Эксе в 1840 году открыл мой прадед Жозеф Мийо.

И хотя здесь у меня уже нет собственного дома, я люблю приезжать в мой родной город. С его плохо вымощенными мостовыми, узкими тротуарами и с оживленным движением он кажется мне, конечно, немного чужим, но я всегда с радостью возвращаюсь сюда.

²⁷⁷ Выставка была посвящена Мийо.

²⁷⁸ Др. Шарпен был женат на сестре Лео Латиля (Прим. М. Мийо).

ИЗ КАЛИФОРНИИ В ЖЕНЕВУ

М-г Мишеле, министр культуры, заказал мне произведение к 700-летию Святого Людовика. Режиссер Анри Дублие, кому поручили осуществить этот проект, удачно выбрал тексты XIII века, предназначенные для драматических партий. Для вокальных же партий я взял отрывки из двух поэм Поля Клоделя о Святом Людовике и сочинил оперу-ораторию — произведение строгое, без живописных элементов, всего для четырех действующих лиц. Действие поручено певцам и мадригальному ансамблю, состоящему из 16 певцов, играющих подчиненную роль. Их пение сопровождает оркестр, составленный из тринадцати инструменталистов, сидящих в углу сцены (я предлагаю брать их из основного оркестра, чтобы избежать лишних расходов). Большой оркестр и большой хор находятся в оркестровой яме и вступают только в интерлюдиях между картинами и в конце каждого акта. Несмотря на отрывающие меня от работы болезни, я, к счастью, смог закончить оперу *Святой Людовик* перед отъездом в США в феврале 1971 года.

Эта поездка в Миллс-Колледж должна была стать последней, и я уже отказался (не без сожаления) ехать в этом году в Аспен. То, что мы там затеяли с Мадлен, возвращаясь каждое лето в течение двадцати лет, было настоящей работой пионеров. Но высота, на которой находился Аспен, оказалась неподходящей для моего здоровья. Что же касается Миллса, то там я себя чувствовал слишком удаленным от Даниэля и его детей. Он к этому времени уже разошелся со своей женой (по обоюдному согласию), и мы чувствовали необходимость быть поближе к нему.

Весть о моем расставании с Миллс-Колледжем расстроила коллег, и все мне говорили, я надеюсь искренне, о своих сожалениях. Я преподавал в Миллсе более 30 лет! и был там по-настоящему счастлив; в окружении скромных и добрых друзей, в тишине и спокойствии мне там прекрасно работалось. Но мой возраст и шаткое здоровье заставили меня принять решение, которое всем показалось вполне разумным. Последнее пребывание было довольно беспокойным, нужно было как-то распорядиться мебелью, безделушками, партитурами, книгами, куда-то деть нашу старую машину, хорошо известную на территории Колледжа и в городе, ибо она служила нам свыше пятнадцати лет...

В нескольких километрах от Сан-Франциско в районе Мэйрин Кантри [американский архитектор] Франклин Лойд Врайт неза-

долго до своей смерти получил заказ построить комплекс административных зданий: школу, библиотеку, мэрию, суд, тюрьму и концертный зал. Мы были потрясены концепцией этого гениального архитектора. Голубые и светло-коричневые здания он построил на холме и они хорошо вписались в ландшафт. Деревья образовали длинные коридоры, повсюду открывался вид на дворики в цветах. Все здесь соединилось с окружающей природой и согласовывалось с назначением того или другого здания. К сожалению, концертный зал еще не был достроен, а я надеялся присутствовать на его открытии, где должны были исполнять мою *Suite en sol*. Но из-за бесконечных забастовок окончание работ затягивалось.

Симфонический оркестр Сан-Франциско многократно организовывал в течение года концерты для детей начальных школ. Детей привозили на автобусах иногда из довольно отдаленных мест. Как прекрасно было видеть эти сотни черных и белых лиц, внимательно слушающих программу, составленную специально для них (и умно комментируемую дирижером). Для них играли музыку различных эпох; инструментальные концерты же часто исполняли юные музыканты. Там я услышал свой *Концерт для ударных с оркестром*, прелестно исполненный четырнадцатилетним мальчиком. Меня попросили написать произведение для подобного концерта, что я и сделал с великим удовольствием, включив в партитуру хлопки руками, стук ногами, свист, определенные звуки, которые юные слушатели должны были производить в указанные моменты.

Департамент музыки Миллс-Колледжа организовал концерт в мою честь. Для него я предложил ряд ранних произведений, чтобы показать, что между ними и поздней музыкой нет пропасти. Директор Факультета музыки Dr. Маргарет Лайн возымела прекрасную мысль пригласить на этот вечер 420 моих бывших учеников; все явиться не смогли, и все же собрались многие из них, приехав со всех уголков США. М-ме Агнес Альберт заказала мой портрет Даниэлю и подарила его колледжу. Его повесили при входе в концертный зал, на что я, смеясь, сказал: «Теперь вам никогда не избавиться от меня». Нам было приятно видеть этот портрет работы Даниэля, так как все его картины погибли во время кораблекрушения Бато-Лавуара в 1970 году, и нужно было иметь немало мужества, чтобы все начать сначала.

Теперь мне предстояло организовать нашу жизнь в Европе. Я не мог себе представить, что буду жить в Париже круглый год — это было бы для меня слишком сложно: там мне трудно работать, трудно выезжать на прогулку, отдыхать, развлекаться. Однако я мог жить только в городе, где есть врачи и больницы. Мне нравится город при условии, что он меня не подавляет. Женева, подумал

я, похоже обладает всеми необходимыми качествами, чтобы заменить Калифорнию — кроме климата, конечно! Я снял маленькую квартиру, где, как в Миллсе, мог спокойно сочинять.

В эту зиму я написал хоровое произведение *Обещание Бога* к 200-летию юбилею Диккинсон-Колледжа²⁷⁹. Я отобрал отрывки из книги Исайи и Иезекиила, предрекающих восстановление Иерусалима.

Несколько лет назад по заказу Радио Граца я сочинил для камерного оркестра *Музыку для Граца*. Меня попросили указать одного из моих учеников, кому можно было бы заказать произведение для исполнения в той же программе. Радио Граца желало получить от меня еще и произведение для хора а cappella. Это позволило реализовать проект, о котором я думал уже давно: сочинить комедию для хора cappella, как *l'Antiparnasso* Векки²⁸⁰ или как *Le Festin (Пуп)* Банкьери²⁸¹. Я использовал комедию Реньара, того, кто представлял на Сен-Жерменской ярмарке *Египетские мумии*. Текст комедии написан в элегантном, живом и веселом стиле.

И вот я достиг своего 80-летия! Сколько манифестаций уже приготовили! В Риме в Академии Санта Чечилия я дирижировал *Хозфорами* в концерте, полностью посвященном моей музыке. За несколько недель до этого по Итальянскому Радио я имел счастье услышать первое исполнение *Святого Людовика*. Интересная судьба сложилась у этой оперы. Хотя она было заказана правительством Франции, но Французское Радио отказалось исполнить ее. Зато она прозвучала в Риме и была поставлена оперой Рио де Жанейро.

Благодаря вниманию m-г Латтеса, Опера Ниццы показала *Фиесту*, *Бедного матроса* и балет *Сбор винограда*, проспавший в ящике моего стола более двадцати лет.

Восемь из моих старых учеников, трое из которых иностранцы, собираются исполнить на фестивале в городе Безье²⁸² восемь произведений, специально сочиненных для меня.

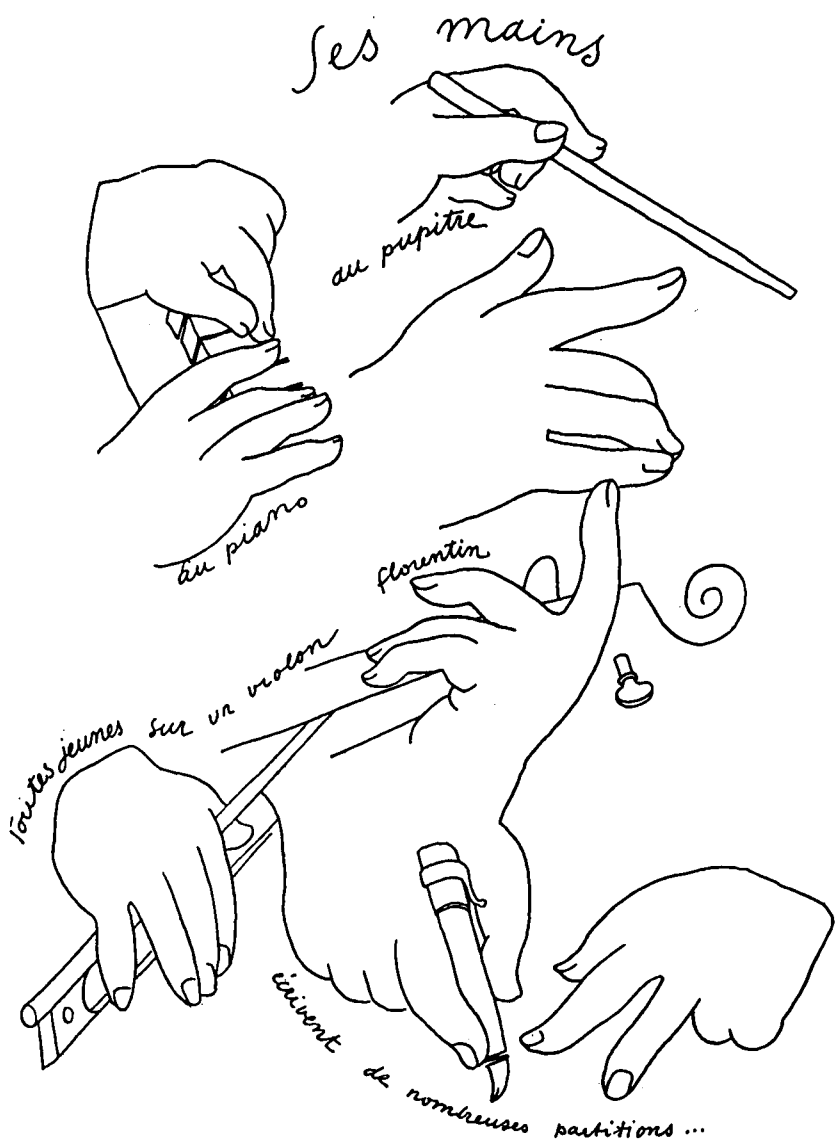
В Экс-ан-Провансе будет организован фестиваль, где покажут *Страдания Орфея*, и группа молодых музыкантов под руководством m-г Нюгеса должна сыграть на площади Альберта два моих квартета, а в парке Журдан — *Бедного матроса*.

²⁷⁹ Dickinson College — Пенсильвания, США.

²⁸⁰ Векки (Vecchi) Орфео (1550—1604) — итал. композитор, работал в церкви Santa Maria в Милане.

²⁸¹ Банкьери (Banchieri) Адриано (1568—1634) — итал. композитор и теоретик из Болоньи.

²⁸² Безье — город на юго-западе Франции.



Руки Мийо. Рисунок Г. Аусбурга.

Мариус Констан (ему я обязан прекрасным концертом в зале l'Espace Cardin, первым в мою честь в этом году), будет еще дирижировать концертом из моих произведений в синагоге Карпант-раса. В феврале 1973 в Руане Жан-Себастьян Беро дает в концертном исполнении *Святого Людовика*.

И затем еще есть Брюссель! — Брюссель, с которым благодаря посредничеству Поля Коллара так часто была связана моя судьба. В ближайший декабрь Филармония Брюсселя посвятит целую неделю моей музыке, а Королевская Академия Бельгии будет официально принимать меня в свои члены. Еще одну честь мне оказали, присудив в этом году Большую национальную премию музыки и избрав членом Французской Академии. Мне много раз предлагали представить туда свою кандидатуру, но я отказывался от всякого ходатайства. Но когда Эманюэль Бондвилль — временный секретарь Академии — меня спросил: «Если ты не будешь писать письма и не будешь никуда ходить, хлопотать и тем не менее будешь выбран, ты согласишься на это или нет?»... было невозможно отказаться от такого дружеского предложения. Я был единогласно избран на место Марселя Дюпре.

Я рассчитываю присутствовать на большинстве манифестаций в мою честь, в том числе и на открытии Консерватории в Эксе, которая будет носить мое имя, хотя теперь уже трудно быть уверенным в осуществлении всех своих планов. Я привык к разочарованиям подобного рода, но от этого они не кажутся мне менее ужасными. Тем не менее, если я смогу подвести итог восьмидесяти лет жизни, я не буду жаловаться. Несмотря на слабое здоровье, я прожил замечательную жизнь.

В 1962 году в одном американском колледже меня попросили рассказать о себе. Я вспомнил своих родителей, всегда понимавших меня, жену и сына, доставлявших мне только радость, короче, я сказал, что я счастливый человек. В зале почувствовалось полная растерянность, почти паника. После моего выступления ко мне подошли студенты: «Как же вы могли сочинять в таких условиях? Ведь артисту *необходимо* страдать!».

А мне приятно закончить эти мемуары, повторив, что я прожил счастливую жизнь и, если Бог даст, я надеюсь продолжать сочинять и радоваться присутствию моей жены и моих детей еще несколько лет...

Июнь 1972 года.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Приложение 1

МИЙО — СЕГОДНЯ

В 1992 году во Франции и во всем музыкальном мире отмечали 100-летие со дня рождения Дариуса Мийо. К началу года Министерство культуры Франции опубликовало информационный сборник «Национальные юбилеи», анонсировавший все события с точным указанием места, времени их проведения, с полным описанием программ и их исполнителей — не только на родине композитора, но и в Австрии, Бельгии, Великобритании, Германии, Исландии, Испании, Канаде, Польше, в Чехии, Словакии, США, Швейцарии.

Размах фестиваля был поистине огромным — он длился ровно год. За это время прозвучало более 150 концертов, оперных и балетных спектаклей.

Фестиваль был организован на государственном уровне, под высоким покровительством президента Франции Франсуа Миттерана, министра культуры и просвещения Жака Ланга, министра иностранных дел Роллана Дюма, мэра города Парижа Жака Ширака. Задолго до первого января 1992 года приступил к своей работе комитет по проведению 100-летнего юбилея, в который вошли композиторы многих стран, в том числе от России — Э. Денисов и Р. Щедрин. Деятельное участие во всех начинаниях принимала вдова композитора Мадлен Мийо.

«Opéra Bastille» поставила *Боливара* и дала около десяти его представлений; «Opéra Garnier» — балет *Голубой экспресс* (некогда, с легкой руки Дягилева признанный неудачей Мийо, теперь он взял реванш). Национальный оркестр Франции (дирижер Ш. Дютуа) осуществил прекрасное исполнение одного из самых замечательных произведений Мийо — оперы-оратории *Хозэфоры* (текст Эсхила—Клоделя). Камерная опера Мийо *Страдания Орфея* (либретто Люнеля) прозвучала в исполнении ансамбля «Erwartung» под управлением Б. Дегроппа в бывшем салоне (ныне — Фонд) княгини де Полиньяк (где 67 лет назад состоялась ее премьера).

Парижская Национальная консерватория музыки и танца силами студентов поставила другую камерную оперу Мийо — *Бедный матрос* (текст Ж. Кокто, дирижер Ж.-С. Берро). Эту же оперу в один вечер с *Фиестой* (либретто Мадлен Мийо) слышали на родине композитора в Экс-ан-Провансе.

Эстер из Карпантраса (либретто А.Люнеля) также имела две сценические интерпретации (в театре Экса и в театре Карпантраса), *Христофор Колумб* — четыре! Его можно было услышать в Нью-Йорке, в Бруклине, в Сан-Франциско, в Компьене и в Гавре. Великолепную видеозапись, показанную в Лувре, осуществила Марсельская опера.

Филармонический оркестр Радио-Франс организовал цикл концертов, в которые, в частности, были включены *Седьмая симфония* для большого оркестра, *Вторая симфоническая сюита «Протей»*, *Шесть маленьких симфоний* и *Филармоническая увертюра...*

Много неизвестной музыки из необъятного наследия Мийо было представлено слушателям, а один из последних концертов устроенный в зале Плейель, оказался особенно волнующим. Прозвучала грандиозная кантата *Ani Maatin* (с подзаголовком «Песня забытая и вновь обретенная») — предпоследний 441 опус Мийо, созданный им в возрасте 80 лет. В сущности — это молитва длительностью в полтора часа о всех замученных и уничтоженных в немецких концлагерях (не были забыты в тексте и гетто Киева, Минска, Лодзя, Варшавы и других славянских городов).

Муниципальные консерватории Парижа им. Равеля и им. Россини, региональные консерватории Руана, Нанта, Лилля, Лиона, Гавра подготовили программы камерной и симфонической музыки. А консерватория Экс-ан-Прованса поставила три античные оперы-минутки: *Похищение Европы*, *Освобождение Тезея* и *Покинутую Ариадну*. Концерты в муниципальных консерваториях проходили с непременно участии мадам Мийо, которая выступала с воспоминаниями о создании произведений, исполнявшихся в концерте.

В фестивале участвовали также и дети. Уникальная программа, составленная из произведений для детей (*Игра Робена и Марион* по Адаму де ля Алю, *Размокшая карамелька* на текст Ж. Кокто, *Ни к селу ни к городу*, *Курс сольфеджио...*), прошла в огромном зале Шатлэ под названием «Мийо, джаз, дети вчера и сегодня». Это было большое веселое представление с играми, пением, танцами, длившееся три дня, в котором приняли участие 300 школьников Парижа.

В Доме поэзии ансамбль «Erwartung» (дирижер Б.Дегропп) дал интересный концерт «Мийо и Поэты. Андре Жид, Поль Клодель, Франсис Жамм». В программу вошли ранние произведения Мийо: балет *Человек и его желание* (по сценарию П.Клоделя), кантата *Возвращение блудного сына* (текст А. Жид), *Сюита четверостиший* (на стихи Ф. Жамма).

Данный фестиваль отразил любопытное «пересечение юбилеев». 100-летие Мийо совпало с 500-летием открытия Америки. И опера Мийо *Христофор Колумб* — одно из кульминационных произведений композитора — оказалась действительно в точке «пересечения». Концертная программа «Встреча двух миров» (в которую вошли *Бразильские танцы*, *Сотворение мира*, *Скарамуш*, *Бык на крыше*, *Мартиниканский бал*) демонстрировала музыку Мийо, написанную под впечатлением фольклора Нового света — бразильского, мексиканского, негритянского. Кстати, именно эти произведения на фестивале звучали особенно часто: *Бык на крыше*, например, — десятки раз: в концертах, видеофильмах, по радио, став своего рода эмблемой фестиваля, символом музыки 20-х годов.

Были и другие «пересечения» — 100 лет со дня рождения провансальского поэта Армана Люнея — друга Мийо, автора нескольких либретто, в том числе *Страданий Орфея*, *Эстер*, *Давида*, а также — 100 лет со дня рождения А. Онеггера и Ж. Тайефер — друзей и соратников Мийо по «Шестерке».

В рамках фестиваля в Сорбонне состоялась Международная конференция, посвященная двум юбилярам — Мийо и Онеггеру. Организована она была на факультете музыковедения профессором Манфредом Келькелем и Научно-исследовательским институтом современной музыки и эстетики (A.R.M.E.C.). Почетными членами оргкомитета были мадам Мадлен Мийо и мадам Паскаль Онеггер — дочь композитора. Обе они, а также сын Онеггера Жан-Клод присутствовали на всех заседаниях конференции. 24 доклада, посвященные Д.Мийо, представлявшие научную мысль Франции, Англии, Голландии, России, осветили следующие темы: «Эволюция музыкального языка Мийо», «Мелодии для голоса и фортепиано», «Выбор поэтов», «Оркестровка в симфониях Мийо», «Сравнительная характеристика балетов Мийо и Пуленка», «Страдания Орфея», «Дариус Мийо и Эрнесто Назарет, или открытие бразильской музыки», «Онеггер, Мийо и музыкальный гуманизм», «Мийо и Италия», «Музыка Мийо в сознании русских»¹.

Конференция завершилась показом двух документальных фильмов о Мийо и об Онеггере и концертом, программа которого включала неизданные произведения обоих композиторов.

¹ Последний доклад — автора этих строк. Ludmilla Kokoréva. La musique de Milhaud dans la conscience des Russes // Honegger — Milhaud. Musique et esthétique. — Paris, 1994.

СТО ЛЕТ ДАРИУСУ МИЙО

Первая беседа с Мадлен Мийо

(Записана Л.Кокоревой)

После окончания фестиваля мадам Мадлен Мийо любезно согласилась поделиться со мною своими впечатлениями и воспоминаниями. И вот я на бульваре Клиши в доме № 10 (где установлена мемориальная доска, сообщающая, что здесь Мийо жил с 1923 по 1974. Мадам Мийо принимает меня в рабочем кабинете композитора, который в 20-е годы был известным в Париже музыкальным салоном. Беседа состоялась 8 декабря 1992 года.

— *Что для Вас, мадам, было наиболее примечательным в фестивале?*

— В праздновании 100-летия для меня важно прежде всего то, что музыка Мийо начинает проникать в консерваторские классы, ибо я не думаю, чтобы раньше ею особенно занимались. Ведь профессора обычно обучают тому, чему обучали их и что давно уже известно. А музыки Мийо им хватит еще лет на 100. Это меня немного ободряет.

— *Как Вы думаете, многие ли произведения сегодня открывает для себя нынешняя публика?*

— У меня такое впечатление, что кроме четырех хорошо известных произведений Мийо (*Бразильские танцы, Сотворение мира, Скарамуш, Бык на крыше* — Л.К.) все, что звучит сегодня, открывается заново. Разумеется, я не говорю сейчас о тех замечательных музыкантах, которые знали творчество Мийо и раньше. Но они — скорее исключение. Смысл празднования этой юбилейной даты именно в том, что люди начинают проявлять интерес к музыке композитора, заниматься ею, постигать ее и в конце концов подчиняются ее воздействию, попадают под ее силу.

— *А что Вы можете сказать о праздновании юбилея в других странах, в США, Бельгии, Германии, Швейцарии, Италии? Посетили ли Вы какие-нибудь концерты и спектакли?*

— Да, я была в Бельгии на филармоническом концерте. Но для меня очевидно, что со времени смерти замечательного историкографа, директора Радио-Бельгии Поля Коллара интерес к музыке первой половине XX века в этой стране уменьшился. Нельзя сказать, что произведения Мийо и композиторов его поколения там играют так же много и часто, как ранее.

Прослушала я и несколько концертных программ в Германии, в частности, в Берлине... В Швейцарии меня восхитил концерт, состоявшийся в Женевской консерватории. Он был полностью посвящен музыке Мийо. В Лозанне я присутствовала на первом исполнении *Священной службы*. Что касается США, то там меня ждал замечательный сюрприз: Бруклинская музыкальная школа поставила *Христофора Колумба*. Это произведение чрезвычайно трудное, особенно с точки зрения использования хора. Я была рада услышать оперу в прекрасном исполнении. Замечу, что хор и оркестр целиком состояли из студентов, а все солирующие партии, как и в Компьене, где *Христофора Колумба* поставили месяц назад, исполняли молодые артисты. Это было превосходно!

— *У нас в стране любят музыку Мийо. Его творчество изучают все студенты музыкальных вузов. А какие впечатления Вы сохранили о Вашем визите в СССР в 1926 году? Каков был прием публики?*

— О! Публика принимала нас очень тепло, а состояла она преимущественно из студенческой молодежи... Мы путешествовали вместе с Жаном Вьенером — превосходным пианистом, импровизатором и первооткрывателем джаза во Франции. Он играл американскую музыку, и молодые русские музыканты были захвачены ею, пытаясь имитировать новые для них ритмы. И вообще, в эту эпоху невозможно было провести несколько дней в России и не быть захваченным сильнейшими впечатлениями. Совершенно очевидно, что недолгое пребывание в этой стране нас изменило. Мы вернулись во Францию немного другими. В те времена в Советском Союзе было немало вещей, которые оказались для нас сюрпризом. Я вспоминаю, например, что наше удивление вызвали школьные стенные газеты, в которых ученики свободно критиковали и хвалили все, что их окружало, в том числе и ... учителей. С другой стороны, у нас осталось тяжелое впечатление от того, что мы поняли: если бы, например, мы вздумали послать кому-то коробку конфет или несколько плиток шоколада, то рисковали причинить этому человеку большие неприятности. Это было грустным открытием.

— *А посещал ли Дариуса Мийо на бульваре Клиши кто-нибудь из русских музыкантов?*

— Помню, что после нашего возвращения из России к нам пришел Владимир Горовиц — тогда еще совсем молодой человек, впервые приехавший в Европу. Но должна вам сказать, в Московской и Ленинградской консерваториях мы слышали таких замечательных виртуозов, что Горовиц нас ничем не удивил. Тем не менее мы ввели его в музыкальный салон нашего друга m-me Дюбост, которая по средам принимала у себя му-

зыкантов и исполнителей, композиторов, поэтов и художников. И Владимир Горовиц выступил там. Он очаровал m-me Дюбост и всех присутствующих. Думаю, нет нужды далее описывать его карьеру...

Что касается композиторов, то примерно в 60-х годах нас посетил Дмитрий Шостакович. Он приехал в Париж для получения какой-то награды — мы, кстати, присутствовали на этой церемонии. После чего он вместе со своей женой и Жаном Вьенером пришел к нам. Нам показалось что человеком он был довольно замкнутым. И разговор наш к тому же был затруднен из-за того, что ни Шостакович, ни его жена не говорили по-французски, и если беседа кое-как шла, то лишь подчиняясь доброй воле переводчика — надо сказать довольно сурового малого...

А еще у нас был знаменитый армянский композитор Арам Хачатурян со своей веселой и очаровательной женой, а также переводчицей — молодой скрипачкой из Москвы. Мы провели очень приятный вечер с этими симпатичными людьми. Особенно нас очаровал сам Хачатурян, на редкость открытый и веселый человек — полная противоположность Шостаковичу. Было очень смешно и забавно, когда все, что я подавала на ужин — закуски, суп, жаркое, десерт — словом, абсолютно все он встречал словами: «О! Это по-армянски!»... Так образом, мне ничем не удалось его удивить.

— *Вернемся еще немного назад. Не расскажете ли Вы о том, как началось Ваше знакомство с музыкой Мийо?*

— Знакомство началось с концерта, состоявшегося незадолго до войны 1914 года. Помню, что среди прочих вещей там исполняли *Первую симфоническую сюиту* Дариуса Мийо. Сказать, что она произвела на меня сильное впечатление, было бы неправдой. Тогда я была еще совсем девочкой, воспитанной в строгости, как и большинство детей моего поколения, и впервые видела огни рампы, потому это увлекло меня гораздо больше, чем *Сюита*. Я даже шубу свою потеряла. Вот таковы мои первые впечатления от встречи с музыкой Мийо. Но, начиная с того дня, я уже присутствовала на всех премьерах композитора. Помню, что *Вторая симфоническая сюита по «Протею»* вызвала шумный скандал, после чего на пути Дариуса было немало и других скандалов. Его музыку никогда не понимали сразу, если не считать нескольких счастливых исключений. Нужно было привыкнуть к необычному стилю Мийо, адаптироваться в нем, чтобы воспринимать его как естественный.

— *В исполнении каких произведений Вы участвовали как драматическая актриса?*

— В пяти сочинениях Мийо: в *Хоэфорах*, в *Мудрости*, в *Сюите четверостиший*, в *Кантате Мать и Дитя* и в *Кантате на открытие музея Человека*.

— В каких из этих произведений Вам нравилось выступать более, чем в других?

— Честно говоря, более всего я любила роль Персефоны в одноименном сочинении Стравинского, близкую моему темпераменту. А партии *Récitante* в *Хоэфорах* и в *Мудрости* написаны для трагедийной актрисы, которой я не являюсь. Да и голос для них требуется более сильный и низкий, чем мой. Наверное, было ошибкой поручать мне эти роли.

Кантата на открытие музея Человека написана скорее для мужского голоса, а не для женского. *Кантата Мать и Дитя* и *Сюита четверостиший* — вот это действительно для меня, это моя стихия.

— Заканчивая нашу беседу, я хотела бы узнать, что Вы думаете на тему: музыка Мийо и современный слушатель?

— Я хорошо отдаю себе отчет в том, что публика, например, «*Opéra Bastille*» приходит в театр с чисто познавательной целью, чтобы узнать незнакомое произведение. Кое-кто приходит просто из любопытства...

— Но в Париже кроме «*Opéra Bastille*» есть и много других залов, где сейчас едва ли не ежедневно звучит музыка Мийо. И публика в них очень разная. И потом Вы, мадам, присутствовали на всех премьерах Мийо, начиная с 1914 года, и только Вы можете судить о том, как изменилось за 70 лет восприятие слушателей?

— Думаю, публика постепенно преодолевает свою лень. Она уже не довольствуется четырьмя вышеупомянутыми произведениями Мийо. И когда по воле исполнителей звучит что-то новое, она проявляет к этому интерес...

СТРАВИНСКИЙ—МИЙО

Неизвестные страницы дружбы

Вторая беседа с Мадлен Мийо

(Записана Л. Кокоревой.)

*Беседа состоялась 11 марта 1995 года в Париже
на бульваре Клиши, дом №10)*

В фондах Пауля Захера в Базеле хранится обширная переписка Игоря Стравинского и Дариуса Мийо. Она продолжалась с 1923 по 1967 год и свидетельствует о длительной дружбе русского и французского композиторов. Этот факт малоизвестен, о существовании переписки в книгах о Мийо и Стравинском не упоминается. Понимая, что творческий контакт двух столь крупных мастеров представляет немалый интерес, я попросила вдову Дариуса Мийо пролить свет на историю их отношений.

Зная, как восхищался молодой Мийо ранними произведениями Игоря Стравинского, в частности Весной священной, зная и о необычайной общительности Дариуса Мийо, о его многочисленных творческих контактах с маститыми и молодыми композиторами, поэтами, художниками, режиссерами, исполнителями, (об этом можно судить и по мемуарам), естественно задать вопрос: когда началась его дружба с Игорем Стравинским?

— Я думаю, что знакомство началось сразу после войны 1914 года, когда Дариус много общался с Жаном Кокто и другими поэтами и музыкантами. Должно быть, они встречались на спектаклях Русских балетов Дягилева. Предполагаю также, что они могли видаться в кафе «Бык на крыше», где собиралась артистическая молодежь. Впрочем, поручиться не могу... (Мадлен в ту пору было только 12 лет— Л.К.).

— *Посещал ли Стравинский в 20-30-е годы ваш дом на бульваре Клиши?*

— Нет! Определенно, нет! Я никогда не видела его в те годы среди друзей Мийо. Тем не менее контакты если и не дружеские, то творческие, все же были (об этом свидетельствует и начало переписки с 1923 года, в которой Мийо неизменно обращался к Стравинскому «Дорогой Учитель—Друг». — Л.К.).

В то время в Париже было много концертов, в том числе и небольших, в которых Стравинский играл со своим сыном Сули-

мой (Святославом). Эти концерты обычно посещали молодые композиторы, в том числе и Мийо.

Но если говорить о дружбе, придавая этому слову глубокий смысл, то она началась в США во время эмиграции. Дело в том, что и Стравинский, и Мийо в США были изгнанниками — это непреложный факт. Стравинский, кстати, всю жизнь был изгнанником — и в Швейцарии, и в Париже, и в Америке. Ведь родом-то он из России. Но его жизнь изгнанника в Америке была все же наиболее трудной, ибо Лос-Анджелес — не Париж и даже не Лондон. И там он был довольно одинок. Кроме А.Тансмана — польского композитора, долгое время жившего в Париже и нашедшего во время второй мировой войны прибежище там же, где и Стравинский, то есть в Калифорнии, у него не было друзей-композиторов. Возможно, у него вообще было немного друзей.

Однако между европейцами-изгнанниками, жившими в США, существовала особая сила притяжения, дружеское взаимодействие и взаимоподдержка. У Игоря и у Дариуса эта сила притяжения усилилась благодаря следующим обстоятельствам. Игорь как-то сказал, что крайне обеспокоен тем, что его дети — Федор, который жил в Швейцарии, и Милена, находившаяся в санатории на лечении, — нуждаются в деньгах. Дариус предложил ему помочь, попросив своего отца, оставшегося в оккупированном Экс-ан-Провансе, посылать необходимые деньги детям Стравинского.

Я думаю, что это очень тронуло Игоря, так как он получил уверенность в том, что его дети не останутся в нужде. Возможно, именно это и сблизило нас, а возможно, тут сыграли роль почти отеческие чувства, которые питал Игорь к нашему одиннадцатилетнему сыну. Для Стравинского стало обыкновением навещать нас в Лос-Анджелесе, когда мы приезжали туда. Он принимал также и предложение выступать с лекциями в Миллс-колледже, где преподавал Мийо, и делал это почти даром, просто ради интереса. Я об этом говорю, так как часто думают, что Стравинский все делал только ради денег. На самом деле это было не так. Хотя в желании композиторов быть хорошо оплачиваемым нет ничего предосудительного. Они ведь заслуживают того, чтобы им хорошо платили.

— *Что еще можете Вы рассказать о натуре Стравинского? Какой она представляется Вам?*

— Он был, как и многие люди, и щедрый, и скупой одновременно. Его расточительность не знала границ, если ему вдруг приходила в голову мысль созвать друзей (русское хлебосольство всегда поражает французов! — Л.К.).

Вспоминаю еще один случай, свидетельствующий о доброте его натуры. Я имела удовольствие выступать в роли *Récitante* в «Персефоне», которой дирижировал Стравинский в Нью-Йорке. После концерта он мне сказал: «Вам мало заплатили» и всунул мне в руки чек... Я себе на эти деньги купила новый костюм для «Персефоны»...

Если говорить о характере Стравинского, то мне кажется, что весь он состоял из противоречий. Был он и мягок, и суров одновременно. Он казался личностью очень сильной, но временами оставлял впечатление человека слабого и беззащитного. В глубине его гениальной артистической натуры таился страх, когда он дирижировал оркестром. Во время концерта он не в состоянии был поднять голову, «оторвать нос» от партитуры.

— *Дирижировал ли Мийо сочинениями Стравинского?*

— О! Его никогда не приглашали для этого. Мийо ведь не был профессиональным дирижером. Он дирижировал своими произведениями и музыкой своих друзей. И, кстати сказать, дирижировал прекрасно! И очень любил делать это. Если бы у меня было состояние, я подарила бы ему оркестр, как это сделала мадам Кусевицкая для своего мужа Сергея Кусевицкого². Но у меня состояния не было. Стравинский же сам дирижировал своими сочинениями. И я думаю, что лучше самого композитора никто это не сделает.

— *Общались ли вы со всей семьей Стравинского, с его детьми, например?*

— Более всего мы дружили с Федором. Он был женат на очаровательной швейцарке. Дениз Стравинская пять или шесть лет самоотверженно ухаживала за своей очень тяжело больной свекровью и делала это даже с риском для своего здоровья, так как у Екатерины Стравинской был туберкулез, и контактировать с нею было небезопасно...

Итак, мы дружили с Федором и Дениз. С Сулимой связи были слабее. Кстати, он недавно скончался во Флориде. Федор также уже умер два-три года назад. Милена живет вполне благополучно в Лос-Анджелесе. Там я ее встречала несколько раз.

Со Стравинским и его женой (второй женой композитора — Верой Артуровной де Боссе. — Л.К.), отношения, надо сказать, были исключительно дружескими и очень простыми... Я вспоминаю, что когда мы покидали Америку в 1947 году, отправляясь на

² Кусевицкий Сергей (1874—1951) — русский дирижер, с 1920 года жил за границей — во Франции, затем в Америке. Широко пропагандировал русскую музыку за рубежом.

пароходе из Сан-Франциско в Гавр, первая стоянка была как раз в Лос-Анджелесе. И так как пароход оставался там в течение нескольких часов, Игорь пригласил нас на обед. Эта встреча была очень теплой.

— *А помните ли Вы вашу последнюю встречу со Стравинским?*

— О, последняя встреча была очень грустной. Стравинский физически был уже очень слаб и передвигался с трудом. Всегда ужасно видеть, когда человек так слабеет, теряет силы... Мы и все его друзья были очень обеспокоены, тем более, что нам показалось, близкие его не очень-то понимали, в каком он состоянии.

— *Где состоялась эта встреча?*

— Она состоялась после первого экуменического концерта, организованного Итальянским Радио. Осуществить подобный концерт намеревался папа Иоанн XXIII, который был необыкновенным человеком и у которого была масса интереснейших проектов. Но Иоанн XXIII умер очень рано. Его преемник, папа Павел VI, организовал концерт, где были представлены четыре религии: католическая — произведением Малипьеро, православная — произведением Стравинского, протестантская — музыкой Сибелиуса, иудейская — Мийо. Концерт транслировался всеми радиостанциями и прошел по всем телеканалам Европы... После концерта, на ужине, организованном дирекцией Итальянского Радио, мы в последний раз и видели Игоря Стравинского.

— *Что Вы можете рассказать об отношении Мийо к музыке Стравинского? Мемуары, разумеется, дают представление о том энтузиазме, который испытывал Мийо к творчеству русского композитора, но интересно именно Ваше мнение.*

— Я знаю, что начиная с Весны священной Дариус всегда восхищался (впрочем, без всякой экзальтации) музыкой Стравинского. Более всего его пленяла способность Игоря отрешиться от того, что было им написано вчера, и неожиданно создать произведение совсем в другом стиле. Иначе говоря Дариус любил как раз то, что критики никогда не могли понять... ведь критики (как и публика) любят слушать всегда одно и то же. Кроме того, Дариуса всегда восхищала полная свобода в творчестве Стравинского, его независимость от всяких доктрин и систем. Дариус восхищался тем, что в какой бы технике или в какой бы манере Игорь ни писал — будь то додекафония или неоклассицизм, — для него это не имело никакого значения, ибо в каждом своем сочинении он оставался самим собой: это всегда был Стравинский с только ему присущей манерой письма — манерой совершенно исключительной.

ТРИ ПИСЬМА ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО
ДАРИУСУ МИЙО³

Holliwood, California

21 мая 1942

Мой добрый Мийо,

Вновь обстоятельства заставляют меня оказать помощь Федору и в таком же размере, как в последний раз моей дочери Милене.

Я только что получил письмо от Федора из Женевы (от 20 апреля), в котором он пишет, что окажется в сложном положении, когда вернется во Францию. В тот момент, когда он писал это письмо, он еще не мог указать примерную дату своего возвращения во Францию, так как ожидал продление своей швейцарской визы. Там в Швейцарии он должен сделать декорации для «Петрушки» (предполагается постановка моего балета Цюрих-спектаклями в июне). Не знаю, где он находится в данное время, я думаю, что лучше всего отправить эти 30 000 франков его сестре Милене Стравинской в санаторий (Sensellemon Haute Savoie), четко объяснив ей (Милене), что эти деньги предназначены ее брату Федору, и что она должна отправить их ему, как только он прибудет во Францию.

Ваше доброе письмо, где Вы так любезно предложили продолжать помогать моим детям, придало мне смелость просить Вас об этой услуге.

Александр Тансман (которого мы часто видим), сообщает нам все Ваши новости.

Я целую Вас обоих и маленького Даниэля также.

Сердечно Ваш

Игорь Стравинский

³ Публикуется с любезного разрешения Фонда Пауля Захера, где хранится вся переписка двух композиторов, а также и с разрешения Мадлен Мийо. Оригиналы писем И.Стравинского — на французском языке. Перевод Л.Кокоревой.

Спасибо, мой дорогой Мийо, за Ваше доброе письмо и спасибо также, что Вы телеграфировали в Экс-ан-Прованс по поводу моей просьбы. Подождем ответа, который, надеюсь, будет положительным. Я думаю также, что нет сомнений в том, что деньги будут посланы в том размере, о котором Вы упомянули.

В остальном я полностью согласен со всеми Вашими условиями.

Кстати, в последний раз (в начале апреля), когда Вы мне телеграфировали о том, что получили телеграмму из Экса, извещавшую Вас об отсылке денег Милене, не помните ли Вы, была ли указана сумма? Я Вас спрашиваю об этом, так как не имею еще никаких новостей от Милены, а в моей телеграмме ей я сам не указал сумму. Я ей телеграфировал следующее: *«Договорился с Дариусом Мийо просить в Эксе помощи в том же размере, как и твоему брату Федору в последний раз»*. С тех пор я получил только одно письмо от Милены (от 2 апреля), в котором она меня уведомила, что ответила Вашему отцу, просившему прислать ее точное имя и уточнение адреса (как видно, все это было искажено в телеграмме), чтобы он смог выполнить Ваше поручение. Она закончила письмо тем, что ждет денег, не уточняя суммы.

Что касается S.I.M.C.⁴, где Янссен дирижирует своим камерным оркестром — это, конечно же, будет не моя симфония (написанная для большого оркестра), а *Концертные танцы*, которые я посвятил этому ансамблю и которыми я дирижировал в феврале прошлого года⁵<...>.

Этот ансамбль вспомнит, надеюсь, мою музыку во время новых репетиций с Янссеном, как и всю подготовительную работу, проделанную мною в феврале во время пяти репетиций. Поэтому я надеюсь на удовлетворительное исполнение, хотя эта камерная музыка не легка для дирижера и требует от него опытной руки и хорошей техники.

Целую Вас

Игорь Стравинский

⁴ S.I.M.C. — Société Internationale Musique Contemporaine. Это общество было организовано в США во время второй мировой войны композиторами-эмигрантами из Европы, которым необходима была поддержка для исполнения их сочинений.

⁵ Янссен Вернер (Janssen Werner, род. в 1899 г.) — американский дирижер и композитор. По его заказу и были написаны *Концертные танцы* И. Стравинского.

Мой дорогой Мийо,

Спасибо за Ваше очень интересное письмо, которое, как Вы меня просили, я показал Тансману.

Все новости о Вас я получил от Джонса⁶, который пришел навестить нас несколько недель тому назад. Сейчас Вы, должно быть, уже вернулись к себе в Окленд, куда я и отправляю это письмо.

Настало время вновь просить Вашу мать (прошу Вас, сообщите мне, пожалуйста, ее имя ответным письмом) отправить моим детям по 30 000 франков. Но прежде, чем Вы пошлете ей телеграмму, необходимо, чтобы я ввел Вас в курс некоторых сложностей, которых желательно было бы избежать. Вот о чем идет речь. Федор в начале октября должен опять поехать в Швейцарию (вместе со своей женой, швейцаркой по национальности), где у него весной была выставка. Он бы хотел там остаться насовсем, если Швейцария даст на то разрешение. Еще в июле я попросил друзей с помощью влиятельных лиц в Швейцарии помочь ему получить это разрешение.

Последние новости из Швейцарии сообщали, что ему это удалось. В последнем письме (начало августа) Федор попросил меня написать Вернеру Райнхарту, чтобы просить его прислать ему возможный остаток денег до того, как я ему смогу послать, и пока он получит разрешение работать в Швейцарии — швейцарцы очень строги в этих вопросах. Я тот час же послал телеграмму Федору. На следующий день — телефонный звонок из цензуры и требование разъяснить содержание телеграммы. Мои разъяснения, видимо, их успокоили. Несмотря на это «успокоение», я думаю, что еще одна телеграмма, в которой упоминается то же имя (Федора), посланная уже другим лицом (Вами) и из другого места, рискует привлечь внимание той же персоны в Калифорнии; опять потребуются объяснения с цензурой и рассеивание всяких подозрений... поди знай! Вот почему было бы предпочтительнее на этот раз не упоминать имен ни Милены, ни Федора, а просто среди Ваших личных сообщений теле-

⁶ Возможно, речь идет о Филипе Джонсоне (Filip Johnson, род. в 1906 г.) — американский архитектор, с которым был знаком И. Стравинский. Он занимался акустикой музыкальных залов.

графировать : «I... seen Str-sky, helth as usual transmit children»⁷. Так подойдет? Ответьте мне срочно, мой дорогой, и не забудьте сообщить имя Вашей матери и сколько я Вам должен за телеграммы. Этот долг меня очень стесняет.

Всего Вам доброго.

Игорь Стравинский.

⁷ «I ... seen Str-sky, helth as usual transmit children» (англ.). Судя по всему, в оригинальный текст письма закралась ошибка. Зная содержание письма и что именно просил Стравинской, можно предположить, что вместо «helth» должно быть «help». Учитывая телеграфный стиль, смысл этой фразы, должно быть, заключался в следующем: «Я видел Стравинского... вышли помощь его детям, как обычно».

*Приложение 5***МАДЛЕН МИЙО — ВДОВА КОМПОЗИТОРА**

В мемуарах Мийо едва ли не с первых страниц мы ощущаем присутствие Мадлен Мийо — сначала как очаровательной маленькой кузины с белокурыми локонами, позднее — жены композитора. Дариус Мийо говорит о ней всегда немногословно, сдержанно, но из этих лаконичных фраз читатель узнает и об ее участии в его творческой жизни, о ее неизменной поддержке и о том, что она всегда была рядом, понимающая, любящая, преданная, самоотверженная. Строки о Мадлен всегда полны теплоты и нежности.

В истории музыки мы знаем примеры таких выдающихся жен композиторов, как Клара Шуман — замечательная пианистка, сочинявшая музыку, как Альма Малер — женщина редкой красоты, обаяния, славившаяся своим умом, образованностью, художественным вкусом, литературным даром. Она написала книгу воспоминаний о Малере и в молодости также сочиняла музыку и делала это очень неплохо.

Мадлен Мийо можно поставить в один ряд с этими выдающимися личностями. Сейчас, когда пишутся эти строки, ей 97 лет. Она сохранила поразительную память, остроту ума, она все еще принимает активное участие в художественной жизни. Ее знает и ею восхищается «весь Париж». О ней уже создан документальный фильм по сценарию Жана Руа, показанный в Лувре в год празднования 100-летия Дариуса Мийо.

Живет Мадлен Мийо на бульваре Клиши, дом № 10, в который она въехала, став женой Дариуса в 1925 году.

Окна квартиры выходят на шумные бульвары близ Монмартра. Здесь всегда людно — днем из-за недорогих магазинов, привлекающих внимание небогатых покупателей (сейчас в этих магазинах можно нередко услышать русскую речь, а продавцы и хозяева учат русский язык), из-за толп туристов, устремляющихся к Монмартру. По вечерам и ночью бульвары оккупирует веселящаяся молодежь. По праздникам прямо под окнами дома Мийо устанавливают ярмарочные шатры, балаганы, где даются карнавальные представления. Бульвар всегда (и поныне) излучают веселый шум, который не только не мешал работе композитора, а, напротив, питал его воображение. Ведь сколько замечательно веселой «па-

рижской» музыки — музыки карнавала — написано им! Этот шум и оживление бульваров любит и Мадлен...

Обстановка в доме осталась такой, какой она была при жизни композитора. В небольшой скромной квартире на втором этаже — главная комната — кабинет Мийо. Она же служит и гостиной, где Мадлен принимает гостей и сама накрывает чай, ловко выкатывая столик на колесиках. В углу у окна — рояль красного дерева. На нем установлен макет цирка с клоунами работы сына Мийо Даниэля. Огромный старинный письменный стол у камина завален рукописями, новыми изданиями партитур Мийо, только что вышедшими книгами о нем, компакт-дисками и прочими материалами. Старинные кресла красного дерева с синей обивкой — особая ценность, ибо это все, что уцелело от фамильного дома Дариуса Мийо в Экс-ан-Провансе после его опустошения немцами во время второй мировой войны. На стенах — рисунки и картины Дюфи, Леже, Кокто, редкое фото Берлиоза, подаренное Стравинским, портреты Поля Клоделя, Кокто; в простенке между окнами — большой портрет маслом хозяина дома, выполненный сыном. На каминной полке — всегда свежие цветы. В столовой на одной из стен, свободной от книжных полок, — цикл прелестных рисунков персонажей оперы *«Страдания Орфея»*, выполненных Жаном-Виктором Гюго. Во всех комнатах на полках размещена коллекция бутылок из стекла разной формы, которую собирал всю жизнь Дариус Мийо, а также множество сувениров, привезенных им из многочисленных путешествий.

В свои преклонные годы Мадлен ведет поразительно активный образ жизни. В 8 часов утра за чашкой утреннего чая она непременно слушает новости по телевизору и всегда в курсе всех событий, происходящих в мире. Ее неизменное внимание привлекает наша страна, за которую она «болеет». Суждения Мадлен по любому вопросу политики и искусства отличаются поразительной широтой и глубиной. Обо всем она судит без мелочного старческого брюзжания (без этого: «ах, в наше время...»), мудро и... оптимистично. Это так привлекательно! Об интересе Мадлен к нашей культуре свидетельствует следующая деталь. Как-то на мой вопрос, что ее особенно заинтересовало в концертно-театральном сезоне Парижа (было это в 1986 году), она, не задумываясь, ответила: «постановка *Пены дней* Эдисона Денисова в Opéra de Paris...».

С 10 утра до обеда Мадлен принимает посетителей, желающих ее видеть, дает интервью для радио и телевидения (это ей приходится делать довольно часто), в свободные от посетителей дни работает над архивами, торопясь все привести в полный по-

Ma chère Madeline,

J'espère que vous
allez tous bien.

Vain l'autorisation pour
les dessins d'Auguste

J'attendais la visite de
sa belle fille pour vous
l'envoyer

Bien amicalement



Письмо Мадлен Мийо автору этих строк.

рядок. Так она в 1982 году опубликовала полный систематический каталог произведений мужа — более 200 страниц.

Обед обычно в ближайшем ресторане: китайском, японском, вьетнамском или корейском (француженка любит восточную кухню!). В 5 часов вечера к чаю — опять посетители. Вечером — концерт или театр, где рядом с нею часто можно увидеть сына, невестку, внуков.

В антракте около кресла Мадлен собирается большое общество — дети, внуки, кузины и кузены тех знаменитых людей, ко-

торые в свое время окружали композитора и которые не порывают связи с его вдовой.

Мадлен — слушатель строгий и взыскательный, хотя и доброжелательный, особенно по отношению к молодым исполнителям. После концерта, если на нем исполнялись сочинения Дариуса Мийо, она неизменно отправляется поздравлять исполнителей за кулисы, независимо от того, понравилось ей исполнение или нет, бросая через плечо: *«C'est une diplomatie»* («Что поделаешь, дипломатия!»).

Во время фестиваля, посвященного 100-летию Мийо, она не пропускала ни одного концерта, ни одного спектакля, где бы это ни происходило. Для нее до самого последнего времени не представляло труда сесть в самолет с небольшой дорожной сумкой и полететь в США на постановку *Христофора Колумба*, а через несколько дней отправиться в Милан, Компьен, Берлин или Брюссель, если там прозвучит музыка ее мужа.

«И Вас не страшит, Мадлен, перемена временных поясов? — как-то спросила я. — Это не нарушает Ваш сон?»

«О, нет! Я столько ночей провела без сна у постели больного Дариуса, что для меня не составляет проблемы не поспать, — ответила она смеясь. И, вообще, я ненавижу спать. В жизни ведь так много более интересных вещей!»

О себе говорить Мадлен не любит, но все же кое-что мне удалось у нее узнать.

Родилась она в 1902 году в Париже, получила, по ее словам, классическое образование. Фортепиано занималась у Маргариты Лонг (этот факт сам по себе красноречив; в мемуарах Мийо рассказал, что игру Мадлен на одном ученическом концерте слышал Дебюсси). Она всегда прекрасно читала с листа и, как сама объяснила: «это дело лишь быстроты реакции». Сценическим искусством занималась с Ж. Томази. До второй мировой войны несколько лет выступала в театре знаменитого в Париже Жоржа Питоева, работала на радио, исполняла роли *Récitante* в современных произведениях. Ее голос в этом амплуа (а Мадлен до сих пор обладает красивым голосом и очень выразительной интонацией) записан на многие компакт-диски. Впрочем, и сейчас ее можно услышать на сценах небольших залов (муниципальных консерваторий, например), где она в концертах, посвященных музыке Мийо, выступает с чтением декламационных партий в отдельных сочинениях своего мужа, и надо сказать, делает это превосходно.

В Париже в 30-годы Мадлен вела классы сценического мастерства в *Schola Cantorum*, позднее продолжала эту работу в Кали-

1 une femme malade de la lepre
n.41) Claudel par charité a obtenu des
presses pour imprimer des livres

n.42) A. Fontaine était très important dans l'Administration
Il était un grand ami d'artistes et de
Français jeunes

9 Saint Jejer Jejer. diplomate et poète

42-43 L. Moreau compositeur aîné, ami de
François Jammes

43 Mme Barthelin - la femme du professeur de
Violon du D.M. au Conservatoire —
Monsieur Barthelin était aveugle.

53 J. Herscher - compositeur. ami de Koehlin
la femme d'un architecte - Elle organisait
des soirées musicales dans son appartement

58 G. Faure

59 Vezelay est dans l'Yonne. 189
→ a une église superbe qui est célèbre.

Страничка комментариев Мадлен Мийо, посланных переводчику
мемуаров Л. Кокоровой во время ее работы над переводом.

форнии. До 1998 года она регулярно отправлялась туда на май-
стерклассы по художественной речи и сценическому мастерству.

В США во Французском центре Калифорнии Мадлен вела
работу и как режиссер, осуществив постановки многих современ-
ных музыкально-сценических произведений, в том числе — *Ис-
тории солдата*, *Мавры* Стравинского, *Страданий Орфея*, *Фигаро*,
Бедного матроса Мийо, *Туда и обратно* Хиндемита, *Журнала дере-
венского врача* Хенце...

Наконец, трижды Мадлен выступила в соавторстве с Дариусом Мийо, написав для него либретто опер: *Медеи*, *Боливара* и *Преступной матери*.

Когда ставят что-либо из сценических произведений Мийо в Париже, не забывают пригласить на репетиции Мадлен, и актеры, певцы с благоговением слушают ее советы, необычайно деликатно и тонко высказанные.

Небольшого роста, всегда подтянутая, с уверенной походкой, живым, даже пронзительным взглядом зеленых глаз и обаятельной улыбкой, цену которой, видимо, хорошо знает сама, Мадлен как магнит притягивает к себе людей. Она все помнит, обо всем имеет собственное мнение — ее голова в полном смысле кладезь мудрости и воспоминаний.

Она ведет обширную переписку, в частности со всеми, кто изучает музыку Дариуса Мийо и кому нужно помочь с материалами. Благодаря ее помощи библиотека и фонотека Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского пополнилась партитурами и магнитофонными записями многих сочинений Дариуса Мийо.

КРАТКИЙ СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. МИЙО

Оперы

- Заблудшая овца*, текст Ф. Жамма, ор. 4, 1915.
- Орестея* — оперно-ораториальная трилогия на текст Эсхила в переводе П. Клоделя. I ч. — *Агамемнон*, ор. 14, 1913. II ч. — *Хозфоры*, ор. 24, 1915, III ч. — *Эвмениды* — ор. 41, 1917—1922.
- Страдания Орфея*, либретто А. Люнеля, ор. 85, 1924.
- Эсфирь из Карпантраса*, либретто А. Люнеля, ор. 89, 1925.
- Бедный матрос*, либретто Ж. Кокто, ор. 92, 1926.
- Похищение Европы* — опера-минутка, либретто А. Оппено, ор. 94, 1927.
- Покинутая Ариадна* — опера-минутка, ор. 98, 1927.
- Освобождение Тезея* — опера-минутка, либретто А. Оппено, ор. 99, 1927.
- Христофор Колумб*, текст драмы П. Клоделя, ор. 102, 1928.
- Максимилиан*, либретто Ф. Верфеля, А. Люнеля, ор. 110, 1930.
- Медея*, либретто М. Мийо, ор. 191, 1938.
- Боливар*, либретто М. Мийо, ор. 236, 1943.
- Давид*, либретто А. Люнеля, ор. 320, 1952.
- Фиеста*, либретто Б. Виана, ор. 370, 1958.
- Преступная мать*, либретто М. Мийо (по Бомарше), ор. 412, 1965.
- Св. Луи — король Франции* — опера-оратория по поэме П. Клоделя, ор. 434, 1970.

Балеты

- Человек и его желание*, пластическая поэма П. Клоделя, ор. 48, 1918.
- Бык на крыше*, сценарий Ж. Кокто, ор. 58, 1919.
- Новобрачные с Эйфелевой башни* — сценарий Ж. Кокто, музыка «Шести». Мийо принадлежит *Свадебный марш* и *Фуга свадебной потасовки*, ор. 70, 1921.
- Сотворение мира*, сценарий Б. Сандрара, ор. 81, 1923.
- Голубой экспресс*, сценарий Ж. Кокто, ор. 84, 1924.
- Мысли*, сценарий А. Дерена, ор. 124, 1933.
- Колокола* по Э. По, ор. 259, 1945.
- Адам Мируар*, сценарий Ж. Жене, ор. 283, 1948.
- Сбор лимонов*, сценарий А. Люнеля, ор. 298 б, 1950.
- Мойсей*, ор. 219, 1940.
- Роза ветров*, ор. 367, 1957.

Кантаты и хоровые произведения

- Возвращение блудного сына* — текст А. Жида, для 5 голосов и 21 инструмента, ор. 42, 1917.
- Кантата во славу Господа* — текст псалмов 117, 121, 123, 150, для смешанного хора и хора мальчиков, ор. 103, 1928.
- Смерть тирана* — текст Ламприда—Дидро, для хора, ударных, флейты-пикколо, кларнета, тубы, ор. 116, 1932.

- Ронский гимн* — текст П. Клоделя, для хора а cappella, op. 155, 1932.
Кантата на открытие музея Человека — текст Р. Десноса, op. 164, 1937.
Кантата о мире — текст П. Клоделя, для детских и мужских голосов, op. 166, 1936.
Свадебная кантата — библейский текст *Песни песней*, для голоса и оркестра, op. 168, 1937.
Кантата Сына и Матери — текст М. Карема, для чтеца, струнного квартета и фортепиано, op. 185, 1938.
Кантата о войне — текст П. Клоделя, для хора а cappella, op. 213, 1940.
Священная служба — литургический текст, для баритона, декламирующего голоса, смешанного хора, органа, op. 279, 1947.
Рождение Венеры — текст Сюпервьеля, для смешанного хора а cappella, op. 292, 1949.
Огненный замок — текст Ж. Кассу, для хора а cappella, op. 338, 1954.
Мир на земле — хоральная симфония, op. 404, 1963.
Прощай — текст А. Рембо, op. 410, 1964.
Кантата псалмов — текст П. Клоделя, op. 425, 1967.
Ани Маамин, песня утерянная и вновь обретенная — текст Е. Визеля, op. 441, 1972.

Камерно-вокальные сочинения

Для голоса и фортепиано

- Семь поэм Познание Востока* (П. Клодель), op. 7, 1913.
Алиса (А. Жид), op. 9, 1913.
Три поэмы Л. де Шатобриана, op. 10, 1913.
Четыре поэмы Лео Латилля, op. 20, 1914.
Четыре поэмы П. Клоделя, op. 26, 1915.
Две поэмы о любви Р. Тагора, op. 30, 1915.
Две поэмы Сент-Леже Леже и Р. Шалюпта, op. 39, 1919.
Петроградские вечера (Р. Шалюпт), op. 55, 1919.
Три поэмы Сюпервьеля, 276, 1947.
Три поэмы Ж. Кокто, op. 59, 1920.
Летнее путешествие (К. Пальяр), op. 216, 1940.
Песни нищеты (К. Пальяр), op. 265, 1946.
Грусть (Ф. Жамм), op. 355, 1956.

Для голоса и инструментального ансамбля

- Каталог сельскохозяйственных машин*, op. 56, 1919.
Каталог цветов (Л. Доде), op. 60, 1920.
Четыре поэмы Катуллы, op. 80, 1923.
Три негритянские песни (Ж. Сюпервьель), op. 148в, 1936.
Четыре песни Ронсара, op. 223, 1937.

Симфонии, оркестровые сюиты, инструментальные концерты, квартеты, и другие инструментальные ансамбли, сонаты — см. ниже, в полном каталоге произведений Д. Мийо.

АББРЕВИАТУРЫ

в полном каталоге произведений Д. Мийо

a.	альт
B.	ударные
bs.	фагот
C.	струнные
c.	валторна
cB.	контрабас
cl.	кларнет
clB.	басовый кларнет
fl.	флейта
H.	арфа
hs.	гобой
instr.	инструменты
mus	музыка
orch.	оркестр
orch.de ch.	камерный оркестр
orches.	оркестровка
p ^o	фортепиано
perc.	ударные
pfl.	флейта-пикколо
quart.	квартет
quint.	квинтет
saxh.	саксофон
sc.	сцена
S.F.	Сан-Франциско
sop.	сопрано
T.	литавры
tba.	туба
trb.	тромбон
trp.	труба
v.	скрипка
vc.	виолончель
vo.	голос

КАТАЛОГ
произведений Д. МИЙО,
составленный по опусам



ДИСКОГРАФИЯ
составлена Мадлен Мийо
совместно с Франсин Блох

LISTE DES ŒUVRES PAR N° D'OPUS

op.	1	1910-12	POEMES DE FRANCIS JAMMES (2 recueils) vo. et p ^o	
op.	2	1910-16	TROIS POEMES DE LEO LATIL vo. et p ^o	
op.	3	1911	SONATE v. & p ^o	Durand
op.	4	1910-14	LA BREBIS EGAREE (F. Jammes) opéra	Eschig
op.	5	1912	1 ^{er} QUATUOR A CORDES	Durand
op.	6	1912	POEMES DE FANCIS JAMMES (3 ^e recueil) vo. et p ^o	
op.	7	1912-13	SEPT POEMES DE LA CONNAISSANCE DE L'EST (P. Claudel) vo. et p ^o	Salabert.
op.	8	1913	SUITE p ^o	Durand
op.	9	1913	ALISSA (A. Gide) vo. et p ^o	Heugel
op.	10	1913	TROIS POEMES DE LUCILE DE CHATEAUBRIAND vo. et p ^o	Salabert
op.	11	1913-14	TROIS POEMES ROMANTIQUES (I) vo et p ^o	
op.	12	1913-14	PREMIERE SUITE SYMPHONIQUE	Eschig
op.	13	1913-14	POEME SUR UN CANTIQUE DE CAMARGUE p ^o et orch.	
op.	14	1913	AGAMEMNON (Eschyle-Claudel)	Heugel
op.	15	1914	SONATE p ^o et 2 v.	Durand
op.	16	1914-15	2 ^{ème} QUATUOR A CORDES	Durand
op.	17	1913-19	PROTEE (P. Claudel) mus. de sc.	Durand
op.	18	1914	LE PRINTEMPS v. et p ^o	Durand
op.	19	1914	TROIS POEMES ROMANTIQUES (II) vo. et p ^o	
op.	20	1914	QUATRE POEMES DE LEO LATIL vo. et p ^o	Durand
op.	21	1914	LE CHATEAU (A. Lunel) vo et p ^o	
op.	22	1914	POEME DU GITANJALI (R. Tagore-A. Gide) vo et p ^o	Rev. Fr. de Mus.
op.	23	1915	VARIATIONS SUR UN THEME DE CLIQUET p ^o	
op.	24	1915	LES CHOEPHORES (Eschyle-P. Claudel)	Heugel
op.	25	1915-19	PRINTEMPS (I) p ^o	Eschig
op.	26	1915-17	QUATRE POEMES POUR BARYTON (Claudel)	Durand
op.	27	1915	D'UN CAHIER INEDIT D'EUGENIE DE GUERIN vo et p ^o	Combre
op.	28	1915	L'ARBRE EXOTIQUE (Chevalier Gosse) vo. et p ^o	
op.	29	1915	NOTRE DAME DE SARRANCE (F. Jammes) Hymne, chant seul	
op.	30	1915	DEUX POEMES D'AMOUR (R. Tagore) vo et p ^o	Schirmer
op.	31	1915	DEUX POEMES DE COVENTRY PATMORE vo et p ^o	Heugel

Catalogue

op. 32	1916	3ème QUATUOR (Léo Latil) quat. à cordes et vo.	Durand
op. 33	1916	SONATE p ^o	Salabert
op. 34	1916	POEMES JUIFS vo et p ^o	Eschig
op. 35	1916-17	POEMES DU GARDENER (R.Tagore) 2 vo et p ^o	
op. 36	1916	CHILD POEMS (R. Tagore) vo et p ^o	Fischer
op. 37	1916	TROIS POEMES (C. Rossetti, A. Meynell) vo et p ^o ou orch. de ch.	
op. 38	1916	L'EGLISE HABILLEE DE FEUILLES (F. Jammes) quat. voc, p ^o 6 mains	
op. 39	1916-19	DEUX POEMES (A.Saint-Léger Léger, R. Chalupt) quat. voc.	Durand
op. 40	1917	2ème SONATE p ^o et v.	Durand
op. 41	1917-22	LES EUMENIDES (Eschyle-P.Claudel) opéra	Heugel
op. 42	1917	LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE (A. Gide) cantate	U.E.
op. 43	1917	1ère SYMPHONIE (Le Printemps) orch.de ch.	U.E.
op. 44	1917	CHANSONS BAS (Mallarmé) vo et p ^o	Eschig
op. 45	1917	DEUX POEMES DE RIMBAUD vo et p ^o	
op. 46	1918	4ème QUATUOR A CORDES	Salabert
op. 47	1918	SONATE p ^o , fl., hs., cl.	Durand
op. 48	1918	L'HOMME ET SON DESIR (P.Claudel) ballet	U.E.
op. 49	1918	2ème SYMPHONIE (Pastorale) orch.de ch.	U.E.
op. 50	1918	POEMES DE FRANCIS JAMMES (4e rec.) vo et p ^o	
op. 51	1918	DEUX PETITS AIRS (Mallarmé) vo et p ^o	Eschig
op. 52	1918	DEUX POEMES TUPIS (Textes indiens) vo de femmes et battements de mains	
op. 53	1918	PSAUME 136 (P.Claudel) vo. chœur, orch.	U.E.
	1919	PSAUME 129 (P.Claudel) vo., orch.	
op. 54	1919	POEMES DE FRANCIS THOMPSON vo et p ^o	
op. 55	1919	LES SOIREES DE PETROGRAD (R. Chaput) vo et p ^o	Durand
op. 56	1919	MACHINES AGRICOLES vo et 7 instr.	U.E.
op. 57	1919	2ème SUITE SYMPHONIQUE orch.	Durand
op. 58	1919	LE BŒUF SUR LE TOIT (J. Cocteau) ballet	Eschig
op. 58b	1919	CINEMA-FANTASIE v. et orch.;	Eschig
op. 58c	1919	TANGO DES FRATELLINI p ^o	Eschig
op. 59	1920	TROIS POEMES DE JEAN COCTEAU vo et p ^o	Eschig
op. 60	1920	CATALOGUE DE FLEURS (L. Daudet) vo et p ^o ou orch. de ch.	Durand
op. 61	1920	BALLADE p ^o et orch.	U.E.
op. 62	1920-21	SERENADE orch.	U.E.

op. 63	1920	CINQ ETUDES p ^o et orch.	U.E.
op. 64	1920	5ème QUATUOR A CORDES	Salabert
op. 65	1920	FEUILLES DE TEMPERATURE (P. Morand) vo et p ^o	
op. 66	1920	PRINTEMPS (II) p ^o	Eschig
op. 67	1920-21	SAUDADES DO BRAZIL p ^o ou orch., ou p ^o et v. ou p ^o et vc.	Eschig
op. 68	1920	CARAMEL MOU (J. Cocteau) vo et p ^o ou petite formation de jazz	Eschig
op. 69	1920	COCKTAIL vo et 3 cl.	La Sirène
op. 70	1921	LES MARIES DE LA TOUR EIFFEL (J. Cocteau) orch.	Salabert
op. 71	1921	3ème SYMPHONIE (Sérénade) orch.de ch.	U.E.
op. 72	1921	PSAUME 126 (P. Claudel) chœur d'hommes	U.E.
op. 73	1921	POEME (Léo Latil) vo et p ^o	Eschig
op. 74	1921	4ème SYMPHONIE dixtuor à cordes	U.E.
op. 75	1922	5ème SYMPHONIE dixtuor à vent	U.E.
op. 76	1922	SONATINE fl., et p ^o	Durand
op. 77	1922	6ème QUATUOR A CORDES	U.E.
op. 78	1922	TROIS RAG CAPRICES p ^o ou orch.de ch.	U.E.
op. 79	1923	6ème SYMPHONIE quat.voc., hs., vc.	U.E.
op. 80	1923	QUATRE POEMES DE CATULLE vo et v.	Heugel
op. 81	1923	LA CREATION DU MONDE (B.Cendrars) ballet	Eschig
op. 82	1923	Récitatifs pour "UNE EDUCATION MANQUEE" de Chabrier	Enoch
op. 83	1924	SALADE (A. Flament) ballet	Heugel
op. 84	1924	LE TRAIN BLEU (J.Cocteau) ballet	Heugel
op. 85	1924	LES MALHEURS D'ORPHEE (A.Lunel) opéra	Heugel
op. 86	1925	SIX CHANTS POPULAIRES HEBRAIQUES vo et p ^o ou orch.	Heugel
op. 87	1925	7ème QUATUOR A CORDES	U.E.
op. 88	1925	HYMNE DE SION; ISRAEL EST VIVANT (A.Cohen) vo et p ^o	U.E.
op. 88b	1925	DEUX HYMNES orch.	U.E.
op. 89	1925	ESTHER DE CARPENTRAS (A. Lunel) opéra bouffe	Heugel
op. 81b	1926	SUITE d'après LA CREATION DU MONDE p ^o et quat. à cordes	Eschig
op. 83b	1926	LE CARNAVAL D'AIX p ^o et orch.	Heugel
op. 90	1926	PIECE DE CIRCONSTANCE (J.Cocteau) vo et p ^o .	10 exemplaires H.C.
op. 91	1926	IMPROMPTU v. et p ^o	
op. 92	1926	LE PAUVRE MATELOT (J.Cocteau) opéra	Heugel

Catalogue

op. 93	1927	1er CONCERTO v. et orch.	Heugel
op. 94	1927	L'ENLEVEMENT D'EUROPE (H.Hoppenot) opéra-minute	U.E.
op. 95	1927	L'EVENTAIL DE JEANNE (Polka) ballet	Heugel
op. 96	1927	PRIERES JOURNALIERES A L'USAGE DES JUIFS DU COMTAT VENAISIN vo et p ^o	Heugel
op. 97	1927	3 CAPRICES DE PAGANINI v. et p ^o	Heugel
op. 98	1927	L'ABANDON D'ARLANE (H. Hoppenot) opéra-minute	U.E.
op. 99	1927	LA DELIVRANCE DE THESEE (H.Hoppenot) opéra-minute	U.E.
op. 100	1927	SONATINE cl. et p ^o	Durand
op. 101	1928	LA BIEN-AIMEE ballet d'après Schubert-Liszt	U.E.
op. 102	1928	CHRISTOPHE COLOMB (P.Claudcl) opéra	U.E.
op. 103	1928	CANTATE POUR LOUER LE SEIGNEUR vo, chœur, orch., orgue	U.E.
op. 104	1928	ACTUALITES mus. de film	U.E.
op. 105	1928	VOCALISE vo et p ^o	Leduc
op. 106	1929	QUATRAIN (F. Jammes)	100 exemplaires H.C. Revue Musicale
op. 107	1929	LA P TITE LILIE mus. de film	U.E.
op. 108	1929	1er CONCERTO a. et orch.	U.E.
op. 109	1929-30	CONCERTO batterie et orch. de ch.	U.E.
op. 110	1930	MAXIMILIEN (Werfel-Hoffmann-Lunel) opéra	
op. 111	1930	CHORAL p ^o	
op. 112	1931	SONATE orgue	Bel.M.
	1931	ALISSA (A. Gide) nouv.version (v. op.9)	Heugel
op. 113	1932	DEUX POEMES DE CENDRARS quat.voc. ou chœurs	Salabert
op. 114	1932	DEUX ELEGIES ROMAINES (Goethe) chœur de f. ou 4 vo. de f.	Salabert
op. 115	1932	L'AUTOMNE p ^o	Salabert
op. 116	1932	LA MORT DU TYRAN (Lampride-Diderot) chœurs, perc., 3 instr.	Ch.du M.
op. 117	1932	L'ANNONCE FAITE A MARIE (P.Claudcl) mus. de sc.	Salabert
op. 118	1932	A PROPOS DE BOTTES (R.Chalupt) jeu pour enfants	Durand
op. 119	1932	UN PETIT PEU DE MUSIQUE (A.Lunel) jeu pour enfants	Durand
op. 120	1932	LE CHATEAU DES PAPES (A.de Richaud) mus. de sc.	
op. 120b		ADAGES quat. voc. et instruments	Salabert
op. 120c		SUITE ondes Martenot, p ^o	Cerda

op. 121	1932	8ème QUATUOR A CORDES	Ch.du M.
op. 122	1933	DEVANT SA MAIN NUE (M. Ravel) chœurs de f. ou 4 voix de f.	Salabert
op. 123	1933	LE FUNESTE RETOUR vo et p ^o	Salabert
op. 124	1933	LES SONGES (A. Derain) ballet	Heugel
op. 125	1933	LITURGIE COMTADINE vo et p ^o ou orch.de ch.	Salabert
op. 126	1933	HALLO EVERYBODY mus. de film	Salabert
op. 127	1933	1er CONCERTO p ^o et orch.	Enoch
op. 128	1933	MADAME BOVARY mus. de film	Enoch
op. 128b		L'ALBUM DE MADAME BOVARY p ^o	Enoch
op. 128c		TROIS VALSES p ^o	Enoch
op. 128d		DEUX CHANSONS (G. Flaubert) vo et p ^o	Salabert
op. 129	1933	QUATRE ROMANCES SANS PAROLES p ^o	Salabert
op. 130	1934	PAN ET SYRINX (de Piss-Claudel) cantate	Salabert
op. 131	1934	"SE PLAIRE SUR LA MEME FLEUR" (Moreno) mus. de sc.	
op. 132	1934	LES AMOURS DE RONSARD Chœurs ou quat. voc. et orch. de ch.	Salabert
op. 133	1934	UN PETIT PEU D'EXERCICE (A. Lunel) jeu pour enfants	Durand
op. 134	1934	EXERCICE MUSICAL pipeau et p ^o	Ois.Lyre
op. 135	1934	CONCERTINO DE PRINTEMPS v. et orch.	Salabert
op. 136	1934	1er CONCERTO vc. et orch.	Salabert
op. 137	1934	L'HIPPOCAMPE mus. de film	
op. 138	1934	TARTARIN DE TARASCON mus. de film	
op. 139	1935	LE CYCLE DE LA CREATION (Dom Luigi Sturzo) mus. de sc.	
op. 140	1935	9ème QUATUOR A CORDES	Ch.du M.
op. 141	1935	LA SAGESSE (P.Claudel) spect., vo. chœurs, récitante, orch.	Heugel
op. 142	1935	LE CYGNE I et II (P.Claudel) vo et p ^o	
op. 143	1935	QUATRAIN (A. Flament)	
op. 144	1935	DIXIEME SONATE DE BATISTE ANET (1729) interprétation libre v. et p ^o	
op. 145	1935	LE FAISEUR (H. de Balzac) mus. de sc.	
op. 146	1935	VOIX D'ENFANTS mus. de film	
op. 147	1935	PASTORALE hs., cl., bs.	Ch.du M.
op. 148	1935-36	BOLIVAR (Supervielle) mus. de sc.	
op. 148a		TROIS CHANSONS DE NEGRESSE vo et p ^o ou orch. de ch.	Salabert
op. 149	1936	LA FOLLE DU CIEL (R.Lenormand) mus. de sc.	
op. 150	1936	THE BELOVED VAGABOND mus. de film	
op. 151	1936	TU NE M'ECHAPPERAS JAMAIS (M.Kennedy) mus. de sc.	

op. 151b		SIX CHANSONS DE THEATRE	Heugel
op. 152	1936	BERTRANDE BORN (Valmy Baisse) mus. de sc.	
op. 152b		TROIS CHANSONS DE TROUBADOUR vo et p ^o	Salabert
op. 152c,d		SUITE PROVENCALE orch.	Salabert
op. 152e		LE TROMPEUR DE SEVILLE (A.Obey) mus. de sc.	
op. 153	1936	QUATORZE JUILLET (R.Rolland) mus. de sc.	
op. 153b		INTRODUCTION ET MARCHE FUNEBRE orch.	Ch. du M.
op. 154	1937	LE CONQUERANT (J. Mistler) mus. de sc.	
op. 154b		FRAGMENTS DRAMATIQUES orch.	
op. 155	1937	CANTIQUE DU RHONE (P. Claudel) chœurs a cappella ou quat. voc.	Elk. Vog.
op. 156	1937	AMAL OU LA LETTRE DU ROI (R. Tagore- A. Gide) mus. de sc.	
op. 157	1937	LE VOYAGEUR SANS BAGAGES (J. Anouilh) mus. de sc.	
op. 157b		SUITE p ^o , v., cl.	Salabert
op. 158	1937	JULES CESAR (Shakespeare) mus. de sc.	
op. 159	1937	FETE DE LA MUSIQUE (P. Claudel) vo., quat. voc., orch., p ^o	
op. 160	1937	LA DUCHESSE D'AMALFI (Webster- H. Fluchère) mus. de sc.	
op. 161	1937	ROMEO ET JULIETTE (Shakespeare) mus. de sc.	
op. 161b		SUITE D'APRES CORRETTE hs., cl., bs.	Ois. Lyre
op. 162	1937	LE TOUR DE L'EXPOSITION p ^o	Salabert
op. 163	1937	LIBERTE (R. Lenormand) mus. de sc.	
op. 164	1937	CANTATE POUR L'INAUGURATION DU MUSEE DE L'HOMME (R. Desnos)	Salabert
op. 165	1937	LE MEDECIN VOLANT (Molière-Vildrac) mus. de sc.	
op. 165b		SCARAMOUCHE 2 p ^o ou saxo., ou cl.	Salabert
op. 166	1937	CANTATE DE LA PAIX (P. Claudel) chœur a cappella	Schirmer
op. 167	1937	CINQ CHANSONS DE VILDRAC (Ch. Vildrac) vo et p ^o	Salabert
op. 168	1937	CANTATE NUPTIALE vo. et orch.	Salabert
op. 169	1937	MAIN TENDUE A TOUS (Ch. Vildrac) chœur a cappella	Ch. du M.
op. 170	1937	LES DEUX CITES (P. Claudel) cantate, chœur a cappella	Schirmer

op. 171	1937	CHANSONS DE L'OPERA DU GUEUX (John Gay-H.Fluchère) vo et p ^o ou orch.	Salabert
op. 172	1937	CARNAVAL DE LONDRES orch.	Salabert
op. 173	1937	NAISSANCE D'UNE CITE (J.R. Bloch) mus. de sc.vo et p ^o	
op. 173b		CHANSON DU CAPITAINE; JAVA DE LA FEMME (J.R. Bloch) vo et p ^o	Salabert
op. 174	1937	MOLLENARD mus. de film	
op. 175	1937	MACBETH (Shakespeare) mus. de sc.	
op. 176	1937	LA CITADELLE DU SILENCE mus. de film (avec A. Honegger)	
op. 177	1937	HECUBE (Euripide-A.de Richaud) mus. de sc.	
op. 178	1937	RONDEAU (Corneille) vo et p ^o	
op. 179	1937	HOLEM TSAUDI-GAM HAYOM vo et p ^o	Masada Nigun
op. 180	1937	QUATRAIN (Mallarmé) vo et p ^o	
op. 181	1937	L'OISEAU orch.	
op. 182	1937	GRANDS FEUX mus. de film	
op. 183	1937	PRENDS CETTE ROSE (Ronsard) sop., tén. et orch.	B.& H.
op. 184	1937	LA CONQUETE DU CIEL mus. de film	
op. 185	1938	CANTATE DE L'ENFANT ET DE LA MERE (M. Carême)	Heugel
op. 186	1938	PLUTUS (Aristophane-S.Jollivet) mus.de sc.	
op. 187	1938	TRAGEDIE IMPERIALE mus. de film	
op. 188	1938	FANTAISIE PASTORALE p ^o et orch.	Salabert
op. 189a,b	1938	LES QUATRE ELEMENTS (R.Desnos) sop., tén. et orch., ou p ^o	P.Marconi
op. 190	1938	TRICOLORE (Lestringuez) mus. de sc.	
op. 191	1938	MEDEE (M. Milhaud) opéra	Heugel
op. 192	1938	LE BAL DES VOLEURS (J.Anouilh) mus. de sc.	
op. 193	1938	LA PREMIERE FAMILLE (J.Supervielle) mus. de sc.	
op. 194	1938	MAGALI – SE CANTO – L'ANTONI – LE MAL D'AMOUR chœurs et orch.	Ch.du M. Heugel
op. 195	1938	RECREATION (J.Krieger) vo et p ^o	
op. 196	1938	LES OTAGES mus. de film	
op. 197	1938-9	CONCERTO fl., v. et orch.ch.	Salabert
op. 198	1939	ISLANDS mus. de film	
op. 199	1939	TROIS ELEGIES (F.Jammes) sop.,tén.,C.	B.& H.
op. 200	1939	HAMLET (J.Laforge) mus. de sc.	
op. 201	1939	INCANTATIONS (A.Carpentier) ch.d'hommes	Eschig
op. 202	1939	ESPOIR (A.Malraux) mus. de film	
op. 202b		CORTEGE FUNEBRE orch.	A.M.P.

op. 203	1939	VOYAGE AU PAYS DU REVE (J.Ravenne) mus. de radio	
op. 204	1939	CAVALCADE D'AMOUR mus. de film (avec A. Honegger)	
op. 205	1939	LA CHEMINEE DU ROI RENE fl.,hs.,cl.,v.,bs.	Southern Music
op. 206	1939	QUATRAINS VALAISANS (Rilke) chœurs a cappella	Heugel
op. 165c,d	1939	SCARAMOUCHE saxo et orch. ou cl. et orch. (voir op. 165b)	Salabert
op. 207	1939	LA REINE DE SABA quat. à c.	
op. 208	1939	GULF STREAM mus. de film	
op. 209	1939	FANFARE orch.	
op. 210	1939	1ère SYMPHONIE orch.	Heugel
op. 211	1940	COURONNE DE GLOIRE (Gabirol-Lunel) cantate	Edit.Trans.
op. 212	1940	INDICATIF ET MARCHE POUR LES BONS D'ARMEMENT orch.	
op. 213	1940	CANTATE DE LA GUERRE (P.Claudiel) chœur a cappella	Schirmer
op. 214	1940	SORNETTES (F.Mistral) 2 voix d'enfants	
op. 215	1940	UN PETIT ANGE DE RIEN DU TOUT (C.A.Puget) mus. de sc.	
op. 216	1940	LE VOYAGE D'ETE (C.Paliard) vo et p ^o	Heugel
op. 217	1940	COURS DE SOLFEGE-PAPILLON PAPILLONNETTE (H.Fluchère) voix d'enfants et p ^o	
op. 218	1940	10ème QUATUOR A CORDES	Salabert
op. 219	1940	OPUS AMERICANUM N° 2 (Moïse) ballet	Elk.Vog.P.
op. 220	1940	INTRODUCTION ET ALLEGRO orch. (fragments de "La Sultane" de Couperin)	Elk.Vog. Presser
op. 221	1940	SONATINE 2 v.	Merc-Pres.
op. 221b		SONATINE A TROIS v., a., vc.	Merc-Pres.
op. 222	1941	TOUCHES NOIRES, TOUCHES BLANCHES p ^o pr enfants	Bel.M.
op. 223	1941	QUATRE CHANSONS DE RONSARD vo et p ^o ou orch.	B.& H.
op. 224	1941	MILLS FANFARE orch. à cordes	
op. 225	1941	2ème CONCERTO p ^o et orch.	Heugel
op. 226	1941	SONATINE v. et a.	Heugel
op. 227	1941	QUATRE ESQUISSES p ^o ou orch.de ch. ou quint. à vent	Merc-Pres.
op. 228	1941	CONCERTO 2 p ^o et orch.	Elk.Vog.P.
op. 101b	1941	LA BIEN AIMEE, nouv.orch, (v. op. 101)	U.E.

op. 229	1941	PASTORALE orgue	Bel.M.
op. 230	1941	CONCERTO cl. et orch.	Elk.Vog.P.
op. 231	1942	L'ANNONCE FAITE A MARIE (P.Claudel) nouvelle mus. de sc.	
op. 231b		NEUF PRELUDES orgue	Heugel
op. 231c	1942	CINQ PRIERES vo et orgue	Heugel
op. 232	1942	11ème QUATUOR A CORDES	Salabert
op. 233	1942	REVES vo et p ^o	Heugel
op. 234	1942	SUITE ANGLAISE harm. ou v. et orch.	B. & H.
op. 235	1942	FANFARE DE LA LIBERTE orch.	
op. 236	1943	BOLIVAR (J.Supervielle-M.Milhaud) opéra	Bibl.Op. Paris
op. 236b		LA LIBERTADORA p ^o ou 2 p ^o	A. et S.
op. 237	1943	SONGES 2 p ^o	Salabert
op. 238	1943	QUATRE VISAGES a et p ^o	Heugel
op. 239	1944	BORECHOU-SCHEMA vo, chœur, orgue	Schirmer
op. 240	1944	1ère SONATE a et p ^o	Heugel
op. 241	1944	CAIN ET ABEL v. parlée et orch.	
op. 242	1944	AIR a. et orch.	
op. 243	1944	JEUX DE PRINTEMPS orch. de ch. ou orch.	Salabert
op. 244	1944	2ème SONATE a. et p ^o	Heugel
op. 245	1944	LA MUSE MENAGERE p ^o ou orch. de ch.	Elk.Vog.P.
op. 246	1944	LA LIBERATION DES ANTILLES vo et p ^o	Leeds- M.C.A.
op. 247	1944	2ème SYMPHONIE orch.	Heugel
op. 248	1944	SUITE FRANCAISE orch. ou orch. harm.	Leeds- M.C.A.
op. 249	1944	LE BAL MARTINICAIS 2 p ^o ou orch.	Leeds- M.C.A.
op. 250	1945	PRIERE POUR LES MORTS (Kaddish) vo, chœur et orgue	Schirmer
op. 251	1945	ELEGIE vc. et p ^o	B. & H.
op. 252	1945	12ème QUATUOR A CORDES	Salabert
op. 253	1945	PRINTEMPS LOINTAIN (F.Jammes) vo et p ^o	
op. 254	1945	INTRODUCTION, MARCHE, FETE DE LA VICTOIRE (complément à l'arrangement en ballet de LA SUITE FRANCAISE)	Leeds- M.C.A.
op. 255	1945	2ème CONCERTO vc. et orch.	A.M.P.
op. 256	1945	DANSES DE JACAREMIRIM v. et p ^o	Leeds- M.C.A.
op. 257	1945	SONATE v. et clav.	Elk.Vog.P.
op. 258	1945	DUO 2 v.	Merc-Pres.
op. 259	1945	LES CLOCHES ballet	Eschig
op. 260	1945-46	DEUX MARCHES orch. ou orch. harm.	Schirmer

op. 261	1946	PLEDGE TO MILLS chœur a cappella	
op. 262	1946	FARANDOLEURS v. et p ^o	Salabert
op. 263	1946	2ème CONCERTO v. et orch.	A.M.P.
op. 264	1946	PRELUDE ET POSTLUDE pour <i>Lidoire</i> (Courteline) mus. de sc.	
op. 265	1946	CHANTS DE MISERE (C.Paliard) vo et p ^o	Heugel
op. 266	1946	SIX SONNETS COMPOSES AU SECRET (J.Cassou) ch. a cappella ou quat. voc.	Heugel
op. 267	1946-47	SEPT DANSES SUR DES AIRS PALESTINIENS orch.	
op. 268	1946	13ème QUATUOR A CORDES	Salabert
op. 269	1946	UNE JOURNEE p ^o	Elk.Vog.P.
op. 270	1946	3ème CONCERTO p ^o et orch.	A.M.P.
op. 271	1946	3ème SYMPHONIE (Te Deum) ch. et orch.	Heugel
op. 272	1946	THE PRIVATE AFFAIRS OF BEL-AMI mus. de film	
op. 273	1947	DREAMS THAT MONEY CAN BUY mus. de film	
op. 274	1947	TRIO A CORDES	Heugel
op. 275	1947	CARNAVAL A LA NOUVELLE ORLEANS 2 p ^o	Leeds- M.C.A.
op. 276	1947	TROIS POEMES (J.Supervielle) vo et p ^o	Heugel
op. 277	1947	MEDITATION p ^o	
op. 278	1947	CONCERTO marimba, vibraphone	Enoch
op. 279	1947	SERVICE SACRE vo., chœurs, orch.ou orgue	Salabert
op. 280	1947	THE HOUSE OF BERNARDA ALBA (G.Lorca) mus. de sc.	
op. 281	1947	4ème SYMPHONIE (1848) orch.	Salabert
op. 282	1948	LE GRAND TESTAMENT (N.Franck) mus. de radio	
op. 283	1948	'ADAME MIROIR (J.Genét) ballet	Heugel
op. 284	1948	PARIS 4 p ^o	Eschig
op. 285	1948	SHEHERAZADE (J.Supervielle) mus.de sc.	
op. 286	1948	L'APOTHEOSE DE MOLIERE orch.de ch.	Ois.Lyre
op. 287	1948	KENTUCKIANA 2 p ^o ou orch.	Elk.Vog.P.
op. 288	1948	LE JEU DE ROBIN ET MARION mus.de sc. (d'après Adam de la Halle)	Marks
op. 289	1948	L'ENFANT AIME p ^o	Leeds- M.C.A.
op. 290	1948	L'CHOH DODI vo., chœur et orgue	Schirmer
op. 291	1948-49	OCTUOR: 14ème et 15ème QUATUOR A CORDES	Heugel
op. 292	1949	NAISSANCE DE VENUS (J.Supervielle) chœurs a cappella	Heugel

op. 293	1949	2ème SONATE p ^o	Heugel
op. 294	1949	LES REVES DE JACOB hs., v., a., vc., cB	Heugel
op. 295	1949	4ème CONCERTO p ^o et orch.	Heugel
op. 296	1949	BALLADE-NOCTURNE (L.de Vilmorin) vo et p ^o	Heugel
op. 297	1949	LA FIN DU MONDE (B. Cendrars) mus. de radio	
op. 298	1949-50	BARBA GARIBO (A.Lunel) chœurs et orch.	Heugel
op. 298b		LA CUEILLETTE DES CITRONS ballet	Heugel
op. 299	1950	GAUGUIN mus. de film	
op. 300	1950	SUITE OPUS 300 2 p ^o	Heugel
op. 301	1950	LE REPOS DU SEPTIEME JOUR (P.Claudel) mus. de radio	
op. 302	1950	JEU p ^o	Billaudot
op. 303	1950	16ème QUATUOR A CORDES	Heugel
op. 304	1950	LA VIE COMMENCE DEMAIN mus.de film	
op. 305	1950	LES TEMPS FACILES (Marsan) vo et p ^o	
op. 306	1950	LE CONTE D'HIVER (Shakespeare-C.A.Puget) mus. de sc.	
op. 307	1950	17ème QUATUOR A CORDES	Heugel
op. 308	1950-1	18ème QUATUOR A CORDES	Heugel
op. 309	1951	CONCERTINO D'AUTOMNE 2 p ^o et 8 instr.	Heugel
op. 310	1951	CANTATE DES PROVERBES (texte de la Bible) ch. de femmes, harpe, hs., v., et vc.	Merc-Prea.
op. 311	1951	CONCERTINO D'ETE alto et orch.de ch.	Heugel
op. 312	1951	1er QUINTETTE p ^o et quat.à cordes	Heugel
op. 313	1951	WEST POINT SUITE orch. harm.	A.M.P.
op. 314	1951	LES MIRACLES DE LA FOI (textes de la Bible) cantate	Schirmer
op. 315	1951	CANDELABRE A SEPT BRANCHES p ^o	I.M.P.
op. 316	1952	2ème QUINTETTE 2 v., a., vc., cB.	Heugel
op. 317	1952	VENDANGES (Ph. de Rothschild) ballet	Eschig
op. 278b		SUITE CONCERTANTE p ^o et orch.	Enoch
op. 318	1952	CHRISTOPHE COLOMB (P. Claudel) nouvelle version, mus. de sc.	U.E.
op. 319	1952	PETITES LEGENDES (M.Carême) vo et p ^o	Heugel
op. 320	1952-3	DAVID (A. Lunel) opéra	I.M.P.
op. 321	1953	SAMAEL (A. Spire) mus. de radio	
op. 322	1953	5ème SYMPHONIE orch.	Heugel
op. 323	1953	CONCERTO harpe et orch.	Eschig
op. 324	1953	SONATINE v. et vc.	Heugel
op. 325	1953	3ème QUINTETTE 2 v., 2 a., vc	Heugel
op. 326	1944-47	ACCUEIL AMICAL p ^o	Heugel
op. 327	1953	CONCERTINO D'HIVER trb. et cordes	A.M.P.

Catalogue

op. 328	1953	LE DIBBOUK (Anski) mus. de radio	
op. 329	1953	SUITE CAMPAGNARDE orch.	Heugel
op. 330	1953	OUVERTURE MEDITERRANEENNE orch.	Heugel
op. 331	1953-54	HYMNE DE GLORIFICATION p ^o	Eschig
op. 332	1954	SUITE CISALPINE SUR DES AIRS POPULAIRES PIEMONTAIS vc. et orch.	Eschig
op. 333	1954	ETUDE POETIQUE (C.Roy) montage musical	
op. 334	1954	SAUL (A.Gide) mus. de sc.	
op. 335a	1954	CAPRICE cl. et p ^o	Billaudot
b		DANSE saxo et p ^o	Billaudot
c		EGLOGUE fl. et p ^o	
op. 336	1954	ILS ETAIENT TOUS DES VOLONTAIRES mus. de film	
op. 337	1954	SONATINE hs. et p ^o	Durand
op. 338	1954	LE CHATEAU DU FEU (J.Cassou) ch. et orch.	Eschig
op. 339	1954	TROIS PSAUMES DE DAVID ch. a cappella	Eschig
op. 340	1954-55	2ème CONCERTO alto et orch.	Heugel
op. 341	1955	PROTEE (P.Claudiel) mus. de sc. pr la 2ème version de Protée	Durand
op. 342	1955	PENSEE AMICALE cordes	
op. 343	1955	6ème SYMPHONIE orch.	Heugel
op. 344	1955	7ème SYMPHONIE orch.	Heugel
op. 345	1955	SERVICE POUR LA VEILLE DU SABBAT vo. d'enfants et orgue	Heugel
op. 346	1955	5ème CONCERTO p ^o et orch.	Eschig
op. 347	1955	DEUX POEMES DE LOUISE DE VILMORIN ch. ou quat. voc.	Heugel
op. 348	1955	PETITE SUITE orgue	Eschig
op. 349	1955	JUANITO (P. Humblot) mus. de sc.	
op. 350	1956	4ème QUINTETTE 2 v., a. et 2 vc.	Heugel
op. 351	1956	DUO CONCERTANT cl. et p ^o	Heugel
op. 352	1956	FONTAINES ET SOURCES (F.Jammes) vo et p ^o ou orch.	P.Marconi
op. 353	1956	LA COURONNE DE MARGUERITE p ^o ou orch.	Salabert
op. 354	1956	SONATINE p ^o	Edit.Trans.
op. 355	1956	TRISTESSE (F.Jammes) vo et p ^o	Heugel
op. 356	1956	CHAT (J. Cocteau) vo et p ^o	
op. 357	1956	LE MARIAGE DE LA FEUILLE ET DU CLICHE vo., ch., orch, mus. concrète	Heugel
op. 358	1956-7	LE GLOBE-TROTTER p ^o ou orch. de ch.	Bel.M.
op. 359	1957	ECOUTEZ MES ENFANTS vo. et orgue	
op. 360	1957	LES CHARMES DE LA VIE "Hommage à Watteau" p ^o ou orch. de ch.	Bel.M.
op. 361	1957	ASPEN SERENADE orch. de ch.	Heugel

op. 362	1957	8ème SYMPHONIE "Rhodanienne" orch.	Heugel
op. 363	1957	SYMPHONIETTE orch. à cordes	Heugel
op. 364	1957	CELLE QUI N'ETAIT PLUS mus.de film	
op. 365	1957	CONCERTO hautbois et orch.	Heugel
op. 366	1957	SEGOVIANA guitare	Heugel
op. 367	1957	LA ROSE DES VENTS (A.Vidalie) ballet	Salabert
op. 368	1958	SEXTUOR A CORDES	Heugel
op. 369	1958	LA TRAGEDIE HUMAINE (A.d'Aubigné) ch. et orch. .	Salabert
op. 299b	1958	DIVERTISSEMENT quint.à vent	Heugel
op. 370	1958	FIESTA (B.Vian) opéra	Heugel
op. 371	1958	HUIT POEMES DE JORGE GUILLEN ch. a cappella	Heugel
op. 372	1958	PERON ET EVITA mus. de T.V.	
op. 373	1958	CONCERT ROYAL v. et orch.	Eschig
op. 374	1958-59	LA BRANCHE DES OISEAUX (A.Chamson) ballet	Heugel
op. 375	1959	BURMA ROAD mus. de T.V.	
op. 376	1959	SYMPHONIE CONCERTANTE trp., c., bs., cB., orch.	Heugel
op. 377	1959	SONATE vc., et p ^o	Salabert
op. 378	1959	SONATINE a. et vc.	Heugel
op. 284b	1959	PARIS orch.	Eschig
op. 379	1959	MOTHER COURAGE (B.Brecht) mus.de sc.	
op. 380	1959	9ème SYMPHONIE orch.	Heugel
op. 381	1959-60	CANTATE DE LA CROIX DE CHARITE (L. Masson) vo., ch. et orch.	Heugel
op. 382	1960	10ème SYMPHONIE orch.	Heugel
op. 383	1960	SONATINE PASTORALE v.	Adès
op. 384	1960	11ème SYMPHONIE "Romantique" orch.	Heugel
op. 385	1960	LES FUNERAILLES DE PHOCION "Hommage à Poussin" orch.	Heugel
op. 386	1960	CANTATE SUR DES TEXTES DE CHAUCER ch. et orch.	Heugel
op. 387	1960	AUBADE orch.	Heugel
op. 388	1960	CANTATE DE L'INITIATION ch.et orch.	Heugel
op. 389	1961	CONCERT DE CHAMBRE p ^o , quint à cordes, quint.à vent	Eschig
op. 390	1961	12ème SYMPHONIE "Rurale" orch.	Heugel
op. 391	1961	NEIGE SUR LE FLEUVE (poème chinois) chant et deux cadences	
op. 392	1961	JUDITH (J.Giraudoux) mus. de sc.	
op. 393	1961	TRAVERSEE (P.Verlaine) ch. a cappella	Salabert
op. 394	1961	2ème CONCERTO 2 p ^o et 4 percussionnistes	Eschig

op. 395	1962	INVOCATION A L'ANGE RAPHAEL (P.Claudel) cantate ch.de femmes et orch.	Eschig
op. 396	1962	FANFARE 11 cuivres	
op. 397	1962	OUVERTURE PHILARMONIQUE orch.	Ed. Trans.
op. 398	1962	SUITE DE QUATRAINS vo.parlée, fl., saxo, cl., B., H., v., vc., cB.	Salabert
op. 399	1962	A FRENCHMAN IN NEW YORK orch.	Salabert
op. 400	1962	FANFARE 4 cuivres	Heugel
op. 401	1963	SUITE DE SONNETS (J.du Bellay, Jodelle, O.de Magny, A.Jamin) cantate	Eschig
op. 402	1963	CAROLÉS (Ch.d'Orléans) cantate, ch. et orch.	Eschig
op. 403	1963	PREPARATIF A LA MORT EN ALLEGORIE MARITIME (A.d'Aubigné) vo et p ^o	
op. 404	1963	PACEM IN TERRIS (Jean XXIII, extrait de l'Encyclique du 11.4.63) vo., ch. et orch.	Salabert
op. 405	1963	MEURTRE D'UN GRAND CHEF D'ETAT orch.	Eschig
op. 406	1963	ODE POUR LES MORTS DES GUERRES orch.	Eschig
op. 407	1964	CONCERTO clav. et orch. de ch.	Salabert
op. 408	1964	SEPTUOR A CORDES	Heugel
op. 409	1964	L'AMOUR CHANTE (J.du Bellay, A.de Musset, L.Labbé, M.Scève, P.Verlaine, A. Rimbaud, P.Ronsard, Marie de France) vo et p ^o	Presser
op. 410	1964	ADIEU (A.Rimbaud) cantate vo., fl., a. H.	Elk.Vog.P.
op. 411	1964	ADAM (J. Cocteau) 5 vo.	
op. 412	1964-65	LA MERE COUPABLE (Beaumarchais- M.Milhaud) opéra	Ricordi
op. 413	1965	CANTATE FROM JOB (texte bibl.) vo., ch. et orgue	Presser
op. 414	1965	MUSIQUE POUR BOSTON v., fl., cl., bs., cordes	Elk.Vog.P.
op. 415	1965	MUSIQUE POUR PRAGUE orch.	Eschig
op. 416	1965	ELEGIE POUR PIERRE alto et perc.	
op. 417	1966	QUATUOR p ^o et cordes	Durand
op. 418	1966	MUSIQUE POUR L'INDIANA orch.	Eschig
op. 419	1966	JERUSALEM A CARPENTRAS (A.Lunel) mus. de sc.	
op. 420	1966	MUSIQUE POUR LISBONNE 2 hs., 2 c., cordes	Eschig
op. 421	1966	HOMMAGE A COMENIUS (Comenius) cantate, vo., orch.	Eschig
op. 422	1966	MUSIQUE POUR LA NOUVELLE ORLEANS orch.	Eschig
op. 423	1967	VEZELAY, LA COLLINE ETERNELLE (M.Druon) vo. et orch.	
op. 424	1967	PROMENADE CONCERT orch.	Eschig

op. 425	1967	CANTATE DE PSAUMES (P.Claudcl) vo.et orch.	U.E.
op. 426	1967-8	TOBIE ET SARA (P. Claudcl) mus. de sc. (deux versions)	
op. 427	1968	SYMPHONIE POUR L'UNIVERS CLAUDELIEN orch.	Eschig
op. 428	1968	TRIO p ^o , v., vc.	Heugel
op. 429	1968-69	MUSIQUE POUR GRAZ orch.de ch.	U.E.
op. 430	1969	STANFORD SERENADE hautb. et orch.de ch.	Eschig
op. 431	1969	SUITE EN SOL orch.	Eschig
op. 432	1969	MUSIQUE POUR ARS NOVA orch.de ch.	Eschig
op. 433	1969-70	SIX DANSES EN TROIS MOUVEMENTS 2 p ^o	Eschig
op. 335b	1970	MUSIQUE DE THEATRE orch.harmonie	Eschig
op. 434	1970	SAINT-LOUIS, ROI DE FRANCE (P.Claudcl- H.Doublier) opéra-oratorio	Eschig
op. 71b	1971	FUGUE DU MASSACRE (J.Cocteau) "Les Mariés de la Tour Eiffel"	Salabert
op. 435	1971	HOMMAGE A IGOR STRAWINSKI quat. à cordes	B.& H.
op. 436	1971	MUSIQUE POUR SAN FRANCISCO orch. (avec participation du public)	Eschig
op. 437	1971	SONATE POUR HARPE	Eschig
op. 438	1971-72	PROMESSE DE DIEU (Texte extraits de la Bible) ch. a cappella	Eschig
op. 439	1972	LES MOMIES D'EGYPTE (Régard) comédie chorale	U.E.
op. 440	1972	ODE POUR JERUSALEM orch.	Eschig
op. 441	1972	ANI MAAMIN, UN CHANT PERDU ET RETROUVE (E.Wiesel) cantate, ch., vo. parlées, vo. et orch.	Eschig
op. 442	1973	ETUDES (sur des thèmes liturgiques du Comtat Venaissin) quat. à cordes	Eschig
op. 443	1973	QUINTETTE A VENT	Eschig

DISCOGRAPHIE

réalisée grâce à l'aimable collaboration de Francine Bloch

Actualités

orch. dir. S. Baudo

Album de Madame Bovary p^o

M. Shapiro

G. Johannesen

Alissa

L. Arséguet, vo, M. Joste, p^o

Les Amours de Ronsard

A. Bollinger, C. Chabay, H. Glaz,

McHarrell, dir.: D. Milhaud

L'Apothéose de Molière

E78 Orch. de ch. de la RAI, dir.: Giulini

Aspen Sérénade

Orch. de ch., dir.: D. Milhaud

L'Automne p^o

J. Février

N. Lee

Alfama (L'Automne)

E78 M. Long

M. Long

Adieu (L'Automne)

E78 G. Copeland

Le Bal Martiniquais 2 p^o

E78 R. et G. Casadesus

G. Smadja et G. Solchany

Ch. Ivaldi et N. Lee

Ballade Nocturne

D. Conrad, vo., D. Garvey, p^o

Le Bœuf sur le Toit orch.

E78 Symph. Orch. Minneapolis,

dir.: D. Mitropoulos

Symph. Orch. Minneapolis,

dir.: D. Mitropoulos

Orch. Th. Champs Elysées,

dir.: D. Milhaud

Orch. Th. Champs Elysées,

dir.: D. Milhaud

Vega C 30 A 38

Duc. Th. IP. 8439

Golden Crest 4 C S 4060

Harm. Mundi HM 030544

Contemporary Rec NY

AP 102

Cetra CB 20470/1

Adès 15503

Duc. Th. 300 C 048

Pathé C065 - 12076

Col. L F X 376

Col. COLC 319

Victor 1629

Col. 71 831 D

Duc. Th. MEL. 94009

Pathé C 065 - 12076

RE Blake 2

Col. 12932/33 D

Col. ML 2032

Disc. Fr. 525125

Charlin SLC 17

- Le Bœuf sur le Toit (suite)**
 Concert Arts Orch., dir.: V. Golschmann
 Orch. Symph. Nat. de Silésie
 dir.: A. Markowski
 Orch. Symph. Nat. de Silésie
 dir.: A. Markowski
 Orch. Symph. Londres, dir.: A. Dorati
 Orch. Nat. Radio Fr., dir.: L. Bernstein
Tango des Fratellini (Bœuf sur le Toit), p^o
 A. Neuman
 G. Johannesen
Tango des Fratellini, orch.
 E78 Orch. Gramophone, dir.: P. Coppola
Cinéma Fantaisie (d'après Bœuf sur le Toit)
 E78 R. Benedetti, v., J. Wiéner, p^o
- Caïn et Abel**
 E78 E. Arnold, récit. Orch. Symph. Los Angeles, dir.: Janssen
 E. Arnold, récit. Orch. Symph. Los Angeles, dir.: Janssen
Le Candélabre à sept branches p^o
 F. Pelleg
Le Candélabre à sept branches arr. p^o et orch. par F. Pelleg
 F. Pelleg, p^o, Orch. Symph. de Haifa, dir.: Commissionis
Cantate des Deux Cités
 E78 Ens. Voc. M. Couraud
 Ens. Voc. S. Caillat
 San Francisco Coll. a cappella Choir
Cantate de l'Enfant et de la Mère
 E78 M. Milhaud, récit., Quat. Julliard,
 L. Humbro, p^o
 M. Milhaud, récit., Quat. Julliard,
 L. Humbro, p^o
Cantate de la Guerre
 E78 Ens. Voc. M. Couraud
Cantate Nuptiale
 J. Micheau, vo., Orch. Soc. des Concerts du Conservatoire, dir.: D. Milhaud
Cantate de la Paix
 Chor. St. Olaf, dir.: O.C. Christiansen
 Ens. Voc. S. Caillat
- Capitol CTL 7055
 Héliodor 89 556
 Musa L 0067
 Mercury 131047 MSY
 VSM C 069 02945
 Arion 36299
 Golden Crest CRS 4132
 Gramoph. K 5339
 Col. 15074/5
 Artist J 10
 Capitol P 8125
 Mace 10033
 Pye GS GC 4015
 Disc. Fr. 128/9
 Erato LDE 3165
 Mus. Lib. 6997
 Col. MX 341
 Col. ML 4305
 Odyssey ML 4305
 Disc. Fr. 128/9
 Col. FCX 556
 St. Olaf 3
 Erato LDE 3165

	Cantate de la Paix (suite)	
	Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois	Pathé ATX 149
	Cantate des Proverbes	
	J. Collard, C. Collart, H. Bouvier, vo. dir.: D. Milhaud	Versailles ARTX 10001
	Cantique du Rhône	
	Ena. Voc. S. Caillat	Mus. de tous les temps 19
	Caramel mou p^o	
	G. Johannesen	Golden Crest CRS 4132
	Carnaval à la Nouvelle-Orléans 2 p^o	
	A. Gold, R. Fizdale	Col. ML 2128
	M. Varjabédian, R. Phillips	Centre d'Art Nat.Fr. M 1010
	Yarbrough, Cowan	Orion ORS 78297
	Carnaval d'Aix p^o et orch.	
	G. Johannesen, Philharmonia Orch. dir.: G. Tzipine	Capitol G 7151
	Cl. Helffer, Orch. Nat., dir.: L. Frémaux	D.Gram. LMP 18654
		Héliodor 2548 284
	C. Seeman, Orch. Radio Lux. dir.: D. Milhaud	Candide CE 31013
	Carnaval de Londres	
	Orch. Phil. de Léninegrad, dir.: Fedotov	Melodija CO 1473/74
	Catalogue de fleurs chant et p^o	
	M. Schèle, vo., E. Lunden-Bergfeld, p ^o	BIS L.P. 34
	H. Cuénod, vo., G. Parsons, p ^o	Nimbus 2118
	Catalogue de fleurs, chant et orch.	
	I. Joachim, vo., orch. de ch., dir.: M. Franck	Ch. du Monde LDA 8079
	Chansons de Ronsard chant et p^o	
	R. Streich, vo., E. Werba, p ^o	D. Gram. 19115
	Chansons de Ronsard chant et orch.	
E78	L. Pons, vo., dir.: A. Kostelanetz	Col. LX 1256
	L. Pons, vo., dir.: A. Kostelanetz	Col. ML 4300
	J. Micheau, vo., Orch. Soc. des Conc. du Conservatoire, dir.: D. Milhaud	Col. FCX 5565
	P. Seibel, vo., Louisville Orch., dir.: J. Meister	Louisville LS 744
	Chansons de Vildrac chant et p^o	
E78	V. Osborne, vo., L. Foss, p ^o	Hargail HN 650/1
	La Pomme et l'Escargot (chansons de Vildrac)	
	J. Héricard, vo., A. Collard, p ^o	Vega C 35 A 114
	Chants et danses populaires palestiniens	
E78	Ch. Orch. dir.: Gobermann	Vox 191/2

- Chants et danses (suite)**
 Ch., Pacific Symphonietta, dir.: V. Young Alco Rec. A 21
- Chants populaires hébraïques chant et p^o**
 E78 M. Singher, vo., D. Milhaud, p^o Col. LF 112/3
 L. Rondeleux, vo., J.C. Ambrosini, p^o B à M. LD 042
 D. Michæls, vo. Capitol Custom Bannet
 Collector's Issue
- La Séparation (ch.pop. hébraïques)**
 E78 Ch. Panzerra, vo. V.S.M. P 804
- Berceuse (ch. pop. hébraïques)**
 Ch. Panzerra, vo., M. Panzera, p^o Mercury MG 100 98
 M. Forrester vo. West. WST 171 137
- Les Charmes de la vie**
 Los Angeles Chamber Orch.,
 dir.: D. Milhaud Decca DL 99 65
 Varèse Sarabande 81051
- Le Château du feu**
 chœur Y. Gouverné, Orch. Phil. Paris,
 dir.: D. Milhaud Chant du Monde LDA 81 79
- La Cheminée du Roi René**
 E78 Quint. à vent de Paris Decca GAF 15 114/15
 Quint. à vent de Paris Oiseau Lyre LD 20
 Quint à vent, dir.: F. Oubradous Classic 60 20
 Fairfield Quint. Stradivari STR 606
 New-York Woodwind Ens. Elaine Music Shop 6
 Milton Haye Ens. Rec. prod. Stradivarius
 Chicago Symph Quint. Audiophile AP 15
 Quint. de l'Orch. Phil. Tchèque Supraphon 20 113
 Netherlands Phil. Quint. Music Masterpiece Soc. 108
 Quint. de l'Orch. Nat. de la RTF Col. FCX 219
 Quint. de la Garde Républicaine Decca FA 143 659
 Ens. Instr. de Paris Vega C 30 A 37
 Ens. à vent de l'Orch. Phil. Col. ML 56 13
 Philadelphie Woodwind Quint. CBS 72 208
 Ens. Instr. Ch. Lardé V.S.M. 2 C 065 - 12 526
 Quint. à vent de Paris Adès COF 7084
 L'Agorama Woodwind Quint. RC 1 364
 Athena Ens. Chandos ABR 1012
 Camera Wind Quint. Coronet 30 40
 Léninegrad Phil. Wind. Quint. West. Gold 33 48
- Les Choéphores**
 E78 Chor. Cécilia et orch. d'Anvers Col. 15 242/3
 dir.: L. de Vocht
 Chor. de l'Univ. de Paris et Orch. des
 Conc. Lamoureux, dir.: L. Markevitch D. Gramoph. 18 385

Les Choéphores (suite)

New-York Schola Cantorum et Phil. Orch.
dir.: L. Bernstein

Col. ML 57 96

Christophe Colomb mus. de sc.
Compagnie Renault-Barrault,
dir.: P. Boulez

Decca FMT 16 35 01/2

* **Cinq Etudes p^o et orch.**
Badura-Skoda, p^o, Orch. Symph de
Vienne, dir.: H. Swoboda

Westm. WL 50 51

Concertino d'Automne 2 p^o et orch. de ch.
R. Gold et A. Fizdale, dir.: Saidenberg
G. Joy et J. Robin, Ens. des Sol. des
Concerts Lamoureux, dir.: D. Milhaud

Col. ML 48 54

Philips 835499

Concertino d'Ete alto et orch. de ch.
R. Courte, Ens. Instr., dir.: D. Milhaud
E. Wallfisch, Ens. Sol. des Concerts
Lamoureux, dir.: D. Milhaud

Contemp. Rec. NY AP 102

Philips 839270

Concertino d'Hiver trb. et orch. de ch.
M. Suzan, Ens. Sol. des Concerts
Lamoureux, dir.: D. Milhaud
Venglovskyno, Orch. Léningrad
dir.: L. Gozman

Philips 839270

Melodija SO 1363/4

Concertino d'Hiver trb. et p^o
R. Sauer, trb., P. Pittman, p^o

Crystal 381

Concertino de Printemps v. et orch. de ch.
E78 Y. Astruc, dir.: D. Milhaud
E78 L. Kaufman, Orch. Nat. de la RTF
dir.: D. Milhaud

Decca CA 80 25
Capitol 886019
Capitol CTL 70 005
Orion ORS 76250

S. Goldberg, Ens. Sol. des Concerts
Lamoureux, dir.: D. Milhaud

Philips 00575

Premier concerto pour alto et orchestre
U. Koch, orch. Radio Luxembourg,
dir.: D. Milhaud

Candide CE 310113

Concerto pour batterie
H. Rees, Concert Arts Orchestra,
dir.: L. Slatkin
F. Daniels et Orch. Radio Luxembourg,
dir.: D. Milhaud

Capitol CTL 70 94

Candide CE 013

Concerto pour hautbois
J. Vandeville, Orch. Phil. ORTF,
dir.: M. Suzan

Barclay 995-032

Premier concerto pour piano
E78 M. Long, orch. dir.: D. Milhaud

Col. FLX 375/16

* voir page 598

- Premier concerto pour piano (suite)**
M. Long, orch. dir.: D. Milhaud
F. Jacquinet, Philharmonia Orch.,
Ph. d'Entremont, Orch. Soc. des Conc.
du Conservatoire, dir.: D. Milhaud
Col. COLC 319
CBS S 75 660
- Deuxième concerto pour piano**
G. Johannesen, Orch. Rad. Luxembourg,
dir.: Kontarsky
Turnabout 34 496
- Quatrième concerto pour piano**
E78 Z. Skolovski, Orch. Nat. RTF,
dir.: D. Milhaud
Z. Skolovski, Orch. Nat. RTF,
dir.: D. Milhaud
Col. LFX 924/5
Col. ML 45 23
- Concerto pour deux pianos**
G. Joy, I. Marika, Orch. Soc. des Conc.
du Conservatoire, dir.: D. Milhaud
Yarbrough, Cowan, Royal Phil. Orch.,
dir.: P. Freeman
Vega C 30 A 355
Orion ORS 72 297
- Concerto pour deux pianos et percussion**
G. Joy, J. Robin, J.C. Casadessus, J.P.
Drouet, J.Ch. François, D. Masson
D. Drooglever, R. Müninghoff, G.
Kempers, J. van Erven, S. Groen, W.
Ebbers, W. te Groen
STE 50 224
Troubadour PDA 1412
- Deuxième concerto pour violon**
E78 L. Kaufman, Orch. Nat. RTF,
dir.: D. Milhaud
L. Kaufman, Orch. Nat. RTF,
dir.: D. Milhaud
Capitol ECL 80 72
Capitol CTL 70 05
Orion ORS 76 250
C. Bernard, Orch. Opéra Monte-Carlo,
dir.: Van Remmortel
Philips 83 57 96
A. Gertler, Orch. Symph. de Prague,
dir.: V. Smetacek
H.M.V. HQS 13 06
- Premier concerto pour violoncelle**
S. Apolin, Orch. Phil de Brno
dir.: R.J. Waldhans
J. Starker, Philharmonia Orch.
dir.: Suskind
Supraphon 100 484 G
Supraphon SUAST 50684
Angel 35 418
- Deuxième concerto pour violoncelle**
S. Apolin, Orch. Phil de Brno,
dir.: R.J. Waldhans
Vectemov, Orch. Symph. de Prague,
dir.: Vajnar
Supraphon 100 484 G
Supraphon SUAST 50684
Supraphon 110 20 84
- Cortège funèbre**
Louisville Orch., dir.: J. Mester
Louisville S 685 F

- Couronne de gloire cantate**
 B. Demigny, vo., orch., dir.: D. Milhaud
 Versailles ARTX 10001
- La Création du Monde**
 E78 dir.: D. Milhaud
 Orch. du Th. des Champs Elysées
 Col LFX 251/2
 Disc. Fr. 52 51 25
 dir.: D. Milhaud
 Disc. Fr. DI 25/32
 Boston Symph. Orch. dir.: Ch. Münch
 RCA SOR 63 07 25
 Boston Symph. Orch. dir.: Ch. Münch
 RCA Victor LM LSC 26 25
 London Symph. Chamb. Orch.
 dir.: J. Carewe
 CNL 863
 London Symph. Chamb. Orch.
 dir.: J. Carewe
 Everest SDBR 30 17
 Utah Symph. Orch. dir.: M. Abravanel
 Vanguard 19 90/11
 Soc. des Conc. du Conservatoire
 dir.: G. Prêtre
 V.S.M. FALP 722
 Orch. de ch. F. Oubradous
 Classic 60 71
 Orch. Symph. de Prague, dir.: V. Neumann
 Supraphon SUAST 50479
 Contemp. Chamb. Ens. dir.: Weisberg
 Nonesuch 71 281
 Ens. Festiv. de Londres, dir.: Hermann
 Decca Phase 4 PFS 4289
 Ens. Festiv. de Londres, dir.: Hermann
 London 21077
 Columbia Chamb. Orch. dir.: L. Bernstein
 Philips NER 6019
 Orch. Nat. de Radio France,
 dir.: L. Bernstein
 V.S.M. C 079 02 9459
 Columbia Chamb. Orch. dir.: L. Bernstein
 Columbia ML 2203
- La Création du Monde quatuor et p^o**
 Trio à cordes Français, J. Ghestem,
 Ph. d'Entremont
 CBS S 75 660
- Danses de Jacaremirim v. et p^o**
 L. Kaufman, v., A. Balsam, p^o
 Capitol CTL 70 05
 Orion ORS 76 250
- Divertissement quint à vent**
 Ens. Instr. de Paris
 Club Fr. du Disque 268
 Ens. Instr. de Paris
 Musidisc RS 675
 Reicha Quint.
 Supraphon 50 892
 Ens. Athena
 Chandos ABR 1012
- Elégie vc. et p^o**
 S. Apolin, vc., J. Hala, p^o
 Supraphon 100 484
 E78 Bengtsson, vc., Koppel, p^o
 H.M.V. DB 20 163
 E78 E. Kurtz, vc., A. Balsam, p^o
 V.S.M. DB 69 45
- Etude poétique montage musical**
 dir.: D. Milhaud
 Festival FLD 76 A
- Exercice musical**
 K. Behrman, fl. à bec, R. Lang, clav.
 Da Camera Magna
 O. Kleeman, p^o
 SM 93 502

- Fantaisie Pastorale** p^o et orch.
S. Andersen, Orch. Opéra Vienne,
dir.: J. Sternberg Oceanic OCS 31
- Fontaines et Sources** chant et orch.
J. Micheau, vo., Orch. Soc. des Conc. du
Conservatoire, dir.: D. Milhaud Col FCX 556
- Un Français à New York**
Orch. Pop Concert, dir.: A. Fiedler RCA Victor 63 50 18
- Le Globe Trotter**
Los Angeles Chamb. Orch.,
dir.: D. Milhaud Decca DL 99 65
- L'Homme et son désir**
E78 Ens. voc. et instr. dir.: D. Milhaud Champrosay TC 11/12
Ens. voc. et instr. dir.: D. Milhaud B. à M. LD 029
Orch. Radio Luxembourg,
dir.: D. Milhaud CBS S 72 803
Utah Symph. Orch. dir.: M. Abravanel Vanguard 11 56
- Hymne de glorification** p^o
G. Jonannesen 3 Vox SVB 5483
- Introduction et allegro**
E78 St. Louis Symph. Orch.
dir.: V. Golschmann Victor
E78 Minneapolis Symph. Orch.
dir.: D. Mitropoulos Col 12161 D
New York Philarm. Orch.
dir. D. Mitropoulos Col AL 16
- Introduction et marche funèbre**
Orch. Philarm. de Paris, dir.: D. Milhaud LDA 81 79
Mus. des Gardiens de la Paix
dir.: D. Dondeyne Ch. du M. LDX M 81 97
Mus. des Gardiens de la Paix
dir.: D. Dondeyne SERP MC 70 24
- Liturgie Comtadine** chant et orch. de ch.
H. Bouvier, vo., dir.: D. Milhaud Versailles 10001
- Magali**
Chorale Y. Gouverné Chant du Monde 506
- Main tendue à tous**
Ens. Populaire de Paris,
dir.: G. Martin-Bouyer SERP MC 70 58

- Les Malheurs d'Orphée**
J. Brumaire, B. Demigny, C. Collart, J.
Collard, C. Neumann, A. Vessières, Orch.
du Th. Nat. Opéra, dir.: D. Milhaud Vega C 30 A 68
- Deux marches**
Mus. des Equipages de la Flotte de
Toulon, dir. J. Maillot Duc. Th. 255 C 047
Mus. des Gardiens de la Paix
dir.: D. Dondeyne SERP MC 7024
E78 C.B.S. Symph. Orch., dir.: D. Milhaud Col. 72 242
- Le mariage de la feuille et du cliché**
vo. sol., chorale Y. Gouverné,
Orch. Conc. Colonne, dir.: P.M. Le Conte
Mus. concrète de P. Henry Vega DR 30 S 1
- Les mariés de la Tour Eiffel**
Orch. Nat. de l'ORTF, dir.: D. Milhaud Adès 15-501
- La mort d'un tyran**
Chœur Radio Fr. et Orch. Philarm.
dir.: Ch. Brück Ch. du M. LDA 81 79
- La Muse ménagère p^o**
D. Milhaud Col. ME 43 05
G. Johannesen Turnabout Vox 34-496
- La Muse ménagère orch.**
Orch. Phil. de Vienne, dir.: J. Haeffner Soc. part. A 12
- Musique de théâtre**
Mus. des Gardiens de la Paix
dir.: D. Dondeyne SERP MC 7024
- Naissance de Vénus**
Modern Madrigal Singers Desto 64 83
- Opéras-Minute**
- L'enlèvement d'Europe, L'abandon
d'Ariane, La délivrance de Thésée**
vo. sol., dir.: D. Milhaud Col D 15 13 7/9
E78
- Opus Americanum no 2 (Moïse)**
Orch. Nat. Radio France, dir.: D. Milhaud Capitol CTL 7008
- Ouverture méditerranéenne**
Louisville Symph. Orch.,
dir.: R. Whitney Louisville 5488
RCA Gold Seal GL 2520
- Pacem in Terris**
F. Kopleff, L. Quilico, vo., Utah Chor.
et Orch. dir.: M. Abravanel Amadeo AVR 66002
Vanguard 1134
- Paper Boats (Child Poems)**
J. Héricard, vo., D. Milhaud, p^o Vega C 35 A 114

- Paris 4 p^o**
M. Béroff, J.-Ph. Collard, Ch. Ivaldi, N. Lee Pathé C 065 – 12076
- Pastorale orgue**
E78 E.P. Biggs Col. MM 951
E.P. Biggs Col. ML 4331
Elsasser M.G.M. E 3064
G. Baker FY – FY 016
- Pastorale hs., cl., bs.**
Trio d'anches de Paris Pathé PG 90
New York Woodw. Ens. Elaine Music Shop 6
Boston Orch. Symph. sol. R.C.A. LSC 3166
Ens. Athena Chandos ABR 1012
- Le Pauvre Matelot**
J. Brumaire, J. Giraudeau, X. Depraz,
A. Vessières, Orch. du Th. Nat. de
l'Opéra de Paris, dir.: D. Milhaud Vega C 30 A 68
- Petites légendes**
J. Giraudeau, vo., M. Petit, p^o Decca FMT 163664
- Petite suite pour orgue**
G. Baker FY – FY 016
- Deux poèmes: Enfance, Le Brick**
Chorale Univ. de Grenoble, dir.: J. Giroud Erato STU 70391
- Deux poèmes de Cendrars**
Ens. Voc. de la Psalette de Strasbourg Studio JD 303
- Trois poèmes de Cocteau**
E78 J. Bathori, vo., D. Milhaud, p^o Col. D 15195
J. Bathori, vo., D. Milhaud, p^o Col. FCX 50030
J. Héricart, vo., A. Collard, p^o Vega C 35 A 114
- Poèmes Juifs**
I. Kolassi, vo., A. Collard, p^o Decca LXT 2897
- Lamentation (Poèmes Juifs)**
D. Fischer-Dieskau Electrola C 065 02676
- Chant du laboureur, Lamentation**
(Poèmes Juifs)
Ch. Panzera, vo., M. Panzera, p^o V.S.M. P 839
- Chant de nourrice, chant de résignation,**
Chant d'amour (Poèmes Juifs)
E78 J. Bathori, vo., D. Milhaud, p^o Col. D 15194
J. Bathori, vo., D. Milhaud, p^o Col. FCX 500 30
C. Neumann, vo., Ch. Valmont, p^o Edici ED 003105
- Quatre poèmes de Léo Latil**
H. Cuénod, vo., G. Parsons, p^o Nimbus 2118
- La Tourterelle (poème de L. Latil)**
E78 P. Bernac, vo., F. Poulenc, p^o V.S.M. DA 4894

- La Tourterelle (suite)**
P. Bernac, vo., F. Poulenc, p^o
Neuf préhudes pour orgue
V. Scholz
G. Baker
Cinq Prières chant et orgue
E. Cooymans, vo., A. de Clerk, or.
Printemps p^o
E78 D. Milhaud
J. Février
Ch. Ivaldi
W. Bolcom
Printemps p^o et v.
E78 J. Szigeti, v., K. Ruhrseitz, p^o
E78 Y. de Casa Fuerte, v., J. Mante-Rostand, p^o
H. Lewkowicz, v., P. Vallribera, p^o
R. Pasquier, v., P. Heisser, p^o
Processional (Les Euménides)
E78 Chor.Cæcilia d'Anvers, dir.: L. de Vocht
Psaume 126
Chœur d'hommes Pancratius,
dir.: Heijdendael
Quatrain Valaisans
Chorale de la RTF, dir.: Y. Gouverné
Ens. Voc. "A Cœur Joie", dir.: S.Caillat
Les quatre éléments
J. Micheau, vo., Orch. de la Soc. des
Conc. du Conservatoire, dir.: D. Milhaud
Quatre visages alto et po
M. Mann, a., D. Newlin, p^o
Premier quatuor à cordes
W.Q.X.R. Quartet
Deuxième quatuor à cordes
E78 Quatuor Krettly
Troisième quatuor à cordes
J. Dumont-Sureau, vo., Quatuor
Loewenguth
Quatrième quatuor à cordes
Cinquième quatuor à cordes
Stradivari Quartet
Sixième quatuor à cordes
Quatuor Taneyer
Septième quatuor à cordes
E78 Quatuor Galimir
Quatuor Dvorak
- V.S.M. FALP 536
Psallite 180-1809 75 PET
FY — FY 016
Eurosound 31320
Col LF 251
Duc. TH. 300 C 048
Pathé C 065 12076
Nonesuch 71316
Col L 1963
Rinaphone SK 0693
Decca 17 37 66
Harm.Mundi HEMU 386
Col 152 42/3
Col HS 1001
Ch. du M. LDM 8207
Erato LDE 1072
Col FCX 556 S
D. Gram 30295
Nixa QLP 4004
Polymus.Rec.PLRP 1004
Col. D 15183/6
Vox STDL I300
Oméga Pays-Bas
Mélodija SM O 1893/14
Decca DL 7054/5
Supraphon SUAST 50583

Douzième quatuor à cordes
Quartetto Italiano

Col. CX 1155
 Col. GCX 10054
 Col. FCX 309
 Angel 35130
 Calliope CAL 1803

Quatuor de Provence
Quatorzième quatuor à cordes } **Octuor**
Quinzième quatuor à cordes }

E78 **Quatuor de Budapest**
Quatuor de Budapest
Quatuor Bernède et Quatuor Parrenin

Col. MM 955
 Col. ML 4332
 V.S.M. CO 63 116 31

Premier quintette p^o et cordes

B. Smith, p^o, Quatuor Stanley

Contemp.REC NY-AP 103

Deuxième quintette cb. et cordes

Thompson, cb., Quatuor Stanley

Contemp. REC NY-AP 103

Trois rags caprices p^o

G. Johannesen

W. Bolcom

Golden Crest CRS 4132
 Nonesuch 71316

Trois rags caprices orch.

Orch. Symph. de Vienne, dir.: H. Swoboda

Nixa WLP 5051

Le retour de l'enfant prodigue cantate

B. Demigny, J. Collard, G. Bacquier,
 A. Vessières, M. Caron, Sol. de l'Orch.
 de l'Opéra de Paris, dir.: D. Milhaud

Vega C 30 A 284

Les Rêves de Jacob

P. Pierlot, hs., R. Gendre, v., L.
 Leuquen, a., M. Lepinte, vc., J.
 Cazauban, cB., dir.: D. Milhaud

B. à M. LD 029 A

Quatre romances sans paroles p^o

J. Février

G. Johannesen

Duc.Th.300 C 048
 3 vox SUB 5483

Salade (Duo, Tango)

E78 **Mlle Mahé, Rouquetty, Chastanel,**
Froumenty, dir.: D. Milhaud

V.S.M. MDA 4885

Saudades do Brazil p^o

E. de Barros

J. Février

Z. Skolovski

L. Engdahl

Milgrim

W. Bolcom

Discos MPL 93 89
 Duc. Th. 300 C 048
 Col. ML 4523
 M.G.M. E 3158
 Crossroads 22 1601
 Nonesuch 71316

Paysandu, Ipanema (Saudades)

E78 **M. Long**

COR LFX 376
 Col. COLC 319

Catalogue

	Ipanema, Sumare, Laranjeiras (Saudades)	
E78	A. Rubinstein	Victor 11 9240
	Ipanema, Sorocaba, Corcovado, Sumare (Saudades)	
E78	D. Milhaud	Col. LFX 40
	Copacabana, Ipanema, Gavea, Corcovado (Saudades)	
E78	G. Gorini	Cetra AT 0381
	Sorocaba, Leme, Ipanema, Corcovado, Paysandu (Saudades)	
	J. Germain	Classic 6071
	Ipanema (Saudades)	
E78	J. Martzy, v., J. Antonietti, p ^o	Polydor 36 015
	J. Martzy, v., J. Antonietti, p ^o	Polydor 16 017
	L. Katfman, v., Seidenberg, p ^o	Conc. Hall 58
	Corcovado (Saudades)	
E78	J. Heifetz, v., E. Bay, p ^o	Victor 101343
	J. Heifetz, v., E. Bay, p ^o	Victor LM 11 66
	Sumare (Saudades)	
E78	J. Heifetz, v., A. Sandor, p ^o	Gram. DA 1375
	J. Heifetz, v., A. Sandor, p ^o	RCA ARM 4-0943
E78	J. Szigeti, v., A. Farkas, p ^o	Col. LOX 502
	Tijuca (Saudades)	
E78	J. Szigeti, v.	Col. D 1633
E78	I. Stern, v., A. Zakin, p ^o	Col. LB 72
	I. Stern, v., A. Zakin, p ^o	Col. ML 4324
	Corcovado, Paineras (Saudades) arr.guit. Macaluse	Klavier KS 523
	Sept Saudades do Brazil p^o et marimba	
	R. Kuisme Slagwerk, m., L. Negro, p ^o	Caprice CAP 1073
	Saudades do Brazil orch.	
	Conc. Arts Orch. dir.: D. Milhaud	Capitol CAP 1073
	Orch. Nat. ORTF, dir.: M. Rosenthal	Barkley 995-034 DL
	London Fest. Players, dir.: B. Hermann	Decca 4 PF S 4286
	Quatre Saudades do Brazil	
	Orch.Nat. Radio-France, dir.: L.Bernstein	V.S.M. C 069 029 45
	Corcovado (arr. pour cl. et orch)	
E78	A. Shaw, dir.: Hendl	Col. 17 598
	A. Shaw, dir.: Hendl	Col. ML 4260
	Scaramouche 2 p^o	
E78	M. Meyer, D. Milhaud	V.S.M. DB 5086
	M. Meyer, D. Milhaud	World Rec. SH 227
E78	Vitale, P. Buonomo	Vis-Radio 4369/70
E78	P. Sellick, C. Smith	Col. DX 1554/5
E78	V. Vronsky, V. Babin	H.M.V. ED 293
	V. Vronsky, V. Babin	Decca 9790
E78	P. P. Luboshutz, G. Nemenoff	Vistor 121 091
	P. Luboshutz, G. Nemenoff	Canden CAL 198

Scaramouche (suite)

- | | | |
|-----|--|---|
| E78 | E. Bartlett, R. Robertson
G. Smadja, G. Solchany
G. et J. Dichler
J. et Y. Roman
G. Joy, J. Robin
G. Joy, J. Robin | Col. 698 35 D
Duc. Th. MEL 94005
Supraphon SUA 50185
Kapp 9055
Pathé DT 1027
Erato STU 3324
Victor SD 3096
Victor LRM 7038
Oméga 1043
C.N.D. 28
Voxigrave 176911
Parole et Mus. ST 19629
Decca London 9434
Golden Crest 4070
Everest 6147
Voxigrave V 6886
G.M. 100
Turnabout TV 34235
Pathé C 065120 76
Melodija D 5480
Melodija D 011 283
H.M.V. SMC 80816
Golden Crest S 4070
Kappell S 3041
Orion ORS 78297 |
| E78 | G. Joy, K. Yasukawa
J. et A. Iturbi
L. et S. Effenbach
R. Morricet, V. Bouchard
Ch. et G. Meunier
Y. François. E. Parade
Eden et Tamir
Y. et D. Lang
Stecher et Horowitz
J.C. Seville, A. Chometon
Smisor et Bastien
W. et B. Klien
Ch. Ivaldi, N. Lee
A. Klass, B. Lukk
C. Smith, P. Sellick
L. Gierth, G. Lohmeyer
J. et D. Lang
Nelson, Neal
Yarbrough et Cowan | |
| | Brazileira (Scaramouche) | |
| E78 | J. Laforge, J. Dieval | V.S.M. SG 325 |
| E78 | A. Young, M. Mac Leod
E. Bartlett, R. Robertson | Telef. A 11 014
M.G.M. E 3150 |
| | Brazileira (Scaramouche) arr. pr 3 mains
C. Smith, P. Sellick | H.M.V. CSD 1506 |
| | Brazileira (Scaramouche) arr. pr 4 p^o | |
| E78 | First Piano Quartet
First Piano Quartet | Victor 1209 46
Victor LM 1165 |
| | Brazileira (Scaramouche) arr. pr v.
B. Goldstein | Melodija D 0008819-20 |
| | Scaramouche saxo et p^o
J.M. Londeix, saxo, A.M. Schielin, p ^o | Selmer Gold. Crest RE 7066 |
| | Scaramouche saxo et orch.
J.M. Londeix, saxo, Orch. Soc. des Conc.
du Conserv. de Dijon, dir.: Ameler | Vendôme STV 214 |
| | Scaramouche (arr. pr saxo et quint à vent
par Stewart Pittel) | Crystal S 352 |

	Brazileira arr. pr orch. de danse H. Rossetti et son orch.	Pathé PG 547
E78	Brazileira arr. pr chant et orch. S. Solidor, Orch. R. Legrand	Decca MF 2124
	Se canto Chor. Y. Gouverné	Ch. du Monde 505
	Segoviana guitare T. Santos	Erato STU 70787
	Septuor à cordes Jarry, J. Ghestem, M. Wales, S. Collot, J. Cazauban, M. Tournus, M. Renard	Adès 15503
	Sérénade Orch. Symph. de Vienne, dir.: H. Swoboda	Nixa WLP 5051
	Service sacré pour le samedi matin orgue Chœur de la Synagogue Centrale de New York	Conc. Hall Soc. 1103
	Service sacré pour le samedi matin orch. H. Rehfuss, bar., chœur de la RTF Orch. Nat. de l'Opéra de Paris, dir.: D. Milhaud	Vega C 30 A 178 Westm. 8281
	Sextuor Wührer-Streichsextett	Da Camera Magna SM 92809
	Six danses en trois mouvements 2 p ^o G. Joy, J. Robin	Erato STU 70810
	Two Sketches (Four Sketches) Quint. à vent de l'Orch. Nat. Radio France New Art Quint. New-York Quint. Panitz, de Lancie, Gigliotti, Garfield, Jones	Col. FCX 219 Classic 1003 Esoteric 505 Col. ML 5984
E78	Les soirées de Petrograd chant et p ^o J. Bathori, vo., D. Milhaud, p ^o J.C. Benoit, vo., J. Stip, p ^o	Col. 151 35 Duc. Th. LP 8439
	Sonate orgue G. Baker	FY — FY 016
	Première sonate v. et p ^o R. Soetens, v., S. Roche, p ^o Albert et Bourgeot	Duc. Selmer LPG 8232 Coronet 3042
E78	Deuxième sonate v. et p ^o R.G. Montbrun, v., R. Yasukawa, p ^o R. Soetens, v., S. Roche, p ^o A. Gertler, v., D. Andersen, p ^o	Victor SD 3076 Duc. Selmer LP 8239 Supraphon SUA 10483

Deuxième sonate (suite)

A. Gertler, v., D. Andersen, p^o
R. et V. Urban
I. Voucou, v., M. Haas, p^o
G. Bonaldi, v., . Billier, p^o
K. Boon, v., De Groot, p^o

Muza L 0047
Classic ED 1005
Decca SXL 63 51
Arion 30 137
Philips A 006313

Première sonate a. et p^o

N. et B. Zaslav
G. Bezrakov et A. Spivak
Y. Kramorov et T. Voskrenskaja

Orion ORS 75186
Melodjia SM 03687/8
Melodjia SM 02729/30

Deuxième sonate a. et p^o

N. et B. Zaslav
K. Boon et de Groot

Orion ORS 75186
Philips A 006 13

Sonate vc. et p^o

P. Penassou, vc., J. Robin, p^o

Arion 38272

Sonate po, fl., cl., hs.

New York Woodwind Ensemble

Elaine Music Shop 6

Sonatine fl. et p^o

E78 J.P. Rampal, fl., R. Veyron-Lacroix, p^o
J.P. Rampal, fl., R. Veyron-Lacroix, p^o
S. Caratelli, fl., G. Manley, p^o
J. Baker, fl., J. Arnold, p^o
F. Cech, fl., H. Holecek, p^o
Kondriachov, fl., Voskressensky, p^o
Ch. Lardé, fl., F. Bourry, p^o
R. Willoughby

B.à M. 64/5
Orphée LDO E 51021
New Rec. Inc. 406
Oxford OR 102
Supraphon C 20005
Melodija D 20397
V.S.M. 2 C 065-12 526
Coronet 3005

Sonatine hs. et p^o

R. Daraux, hs., F. Bonnet, p^o

Calliope CAL 1816

Sonatine cl. et p^o

U. et J. Delécluse
H. Trichman, cl., R. Budnevich, p^o
S. Drucker, cl., L. Hambro, p^o
P. Drushler, cl., Gibson, p^o

Decca LX 3139
Concert Hall Soc. H 18
Odyssey Y 30492
Mark 3355

Sonatine 2 v.

G. et W. Beal

Monitor MC 2008

Les Songes

E78 Orch Symph. de Paris, dir.: D. Milhaud
Utah Symph. Orch., dir.: Abravanel

Col. LF 133/4
Angel S 37 317

Les Songes 2 p^o

A. Gold, R. Fizdale

Col. ML 2128

Suite ondes Martenot et p^o

S. Allard, ondes, Th. Paraschivescu, p^o
J. Loriod, ondes, Y. Loriod, p^o
J. Loriod, ondes, J. Philips, p^o

Adès 12007
Adès POL 391
Erato STE 50102

Suite v., cl., p^o

J. Parrénin, v., U. Delécluse, cl.,

A. Haas Hamburger, p^o

Ensemble Compinsky

Ritter, Kell, Rosen

Membres du Melos Ensemble

Boussinot, Dangain, Bourry

Cassente Players

Musici Moravienses

Suite Anglaise harmonica et orch.

L. Adler, harm. Royal Phil. Orch.

dir.: M. Gould

Suite Cisalpine vc. et orch.

Blees, vc., Orch. Radio Luxembourg

dir.: B. Kontarsky

Suite d'après Corrette hs., cl., bs.

Trio d'anches de Paris

L. Speyer, P. Cardillo, E. Panenka

New Art Wind Trio

P. Pierlot, J. Lancelot, P. Hongne

Ens. Athena

Suite de quatrains

M. Milhaud, récitante, Ens. Instr.

dir.: D. Milhaud

Suite Française orch.

E78 New York Phil. Orch., dir.: D. Milhaud

New York Phil. Orch., dir.: D. Milhaud

Orch. Symph. de Berlin, dir.: List

Eastmann Symph. Orch., dir.: F. Fennel

Suite Française orch.harmonie

Orch. Phil de Paris, dir.: Météhen

Mus. des Equipage de la Flotte de

Toulon, dir.: J. Maillot

Concert Royal Band, dir.: Dunn

His Majesty's Royal Marines, dir.: Dunn

Ohio State Univ. Conc. Band,

dir.: Mc Ginnis

Harvard Univ. Conc. Band, dir.: Walker

Ens. à vent Eastmann, dir.: F. Fennell

Orch. d'Harm. de la Mus. de la Police

Nationale, dir.: Bigot

Orch. Mus. Royale des Guides,

dir.: Commandant Y. Ducène

Classic 6099

Sheffield 3

Decca 9740

H.M.V. HQS 1306

V.S.M. 2 C 065 12 526

Radio Canada 239

Supraphon 111 2147

R.C.A. SB 6786

R.C.A. Gold Seal

CL 427 47

Turnabout 34496

Oiseau-Lyre OL 17/18

Unicorn LP 1005

Classic Ed. 2006

Oiseau-Lyre LD 20

A. Chandos 1012

Adès 15503

Everest SDBR 3176

Col. LFX 860/1

Col. ML 2093

Royale 1465

Mercury 50173

Discovery DL 4003

Duc. Th. 255 C 047

Capitol ST 297

H.M.V. 3517

Coronet S 1502

I.N.C. 7

Mercury MSL 121055

Sacem AFA 20810

DGG 2538-33

Suite Française (suite)

Orch. des Gardiens de la Paix,
dir.: D. Dondeyne
Chamber Orch. CBC Vancouver,
dir.: J. Avison

SERP MC 7025

Radio Canada SM 127

Suite Provençale

- E78 Orch. dir. R. Desormière
Orch. dir. R. Desormière
E78 St. Louis Symph. Orch.,
dir.: V. Golschmann
St. Louis Symph. Orch.,
dir.: V. Golschmann
Boston Symph. Orch., dir.: Ch. Münch
Album "Les Musiciens Français",
dir.: Ch. Münch
Orch. des Conc. du Conservatoire,
dir.: S. Baudo
Orch. dir.: Schuyler
Grand Orch. de la Radio de l'URSS,
dir.: Gauk

Ch. du M. D 516

Ch. du M. LDY 8118

H.M.V. ED 380

Camden CAL 178

R.C.A. Victor XLDS 2625

RCA Victrola 940-009-012

Ch. du M. LDX A 8235

Camden

Melodija D 6557/8

Deuxième suite symphonique

- E78 San Francisco Symph. Orch.,
dir.: P. Monteux
Pittsburgh Symph. Orch.,
dir.: Steinberg
Utah Symph. Orch., dir.: M. Abravanel

Victor 8977/9

RCA CAM 385

CN 167

Angel S 37317

Six petites symphonies

Première symphonie "Le Printemps"

- E78 Conc. Hall Chamber Orch.,
dir.: D. Milhaud
Conc. Hall Chamber Orch.,
dir.: D. Milhaud
Orch. Radio Luxembourg,
dir.: D. Milhaud

Conc. Hall Soc. B 11

Conc. Hall Soc. 1076

Candide 31008

Deuxième symphonie "Pastorale"

- E78 Conc. Hall Chamber Orch.,
dir.: D. Milhaud
Conc. Hall Chamber Orch.,
dir.: D. Milhaud
Orch. Radio Luxembourg,
dir.: D. Milhaud

Conc. Hall Soc. B 11

Conc. Hall Soc. 1076

Candide 31008

Troisième symphonie "Sérénade"

- E78 Conc. Hall Chamber Orch.,
dir.: D. Milhaud

Conc. Hall Soc. B 11

- Troisième symphonie (suite)**
 Conc. Hall Chamber Orch.,
 dir.: D. Milhaud
 Orch. Radio Luxembourg,
 dir.: D. Milhaud
 E78 Orch. dir.: Goehr
 Conc. Hall Soc. 1076
 Candide 31008
 Col. DB 1788
- Quatrième symphonie dixtuor à cordes**
 Zimblor Symph. Orch., dir.: L. Foos
 Orch. Radio Luxembourg,
 dir.: D. Milhaud
 Turnabout 34 154
 Candide 31008
- Cinquième symphonie dixtuor à vent**
 E78 Conc. Hall. Chamber Orch.,
 dir.: D. Milhaud
 Conc. Hall Chamber Orch.,
 dir.: D. Milhaud
 Orch. Radio Luxembourg,
 dir.: D. Milhaud
 Chamber Harmony Ens. Prague,
 dir.: L. Pesek
 Conc. Hall Soc. B 11
 Conc. Hall Soc. 1076
 Candide 31008
 Supraphon SUAI 0475
- Sixième symphonie quat. voc. et orch.**
 Orch. Radio Luxembourg,
 dir.: D. Milhaud
 Candide 31008
- Cinq symphonies**
 Orch. de ch. de Philharmonia de
 Léningrad, dir.: G. Rojdestvenski
 Melodija C 0933/4
 Ch. du M. LDX 78659
- Trois symphonies orch. de ch.**
 Ens. instrum. Ch. Lardé
 V.S.M. 2 C 065-12526
- Première symphonie**
 E78 C.B.S. Orch., dir.: D. Milhaud
 C.B.S. Orch., dir.: D. Milhaud
 Col. 72 242 5 D
 Col. ML 2082
- Deuxième symphonie**
 Orch. des Conc. du Conservatoire,
 dir.: G. Tzipine
 Col. CX 1253
- Troisième symphonie "Te Deum"**
 Chor. E. Brasseur, Orch. Conc. du
 Conservatoire, dir.: D. Milhaud
 Vega C 30 A 355
 Westminster 17101
- Quatrième symphonie (1848)**
 Orch. Symph. de Vienne, dir.: Adler
 Orch. Phil. ORTF, dir.: D. Milhaud
 Soc. of Part ART 57
 Erato STU 70452
- Sixième symphonie**
 Orch. de Louisville, dir.: J. Mester
 L.S. 744 FER
- Huitième symphonie "Rhodanienne"**
 Orch. Phil. ORTF, dir.: D. Milhaud
 Erato STU 70452

Touches noires, touches blanches p^o

M. Pressler

M.G.M. E 3010

Le Train bleu

Guilde Inter. du Disque

Orch. Nat. de l'Opéra de Monte-Carlo

SMS 522728

dir.: I. Markevitch

Varèse Sarabande 81097

Trio à cordes

E78 Trio Pasquier

Selmer GZ 8009/11

Voyage d'été (Les Trois Peupliers,

Monsieur le Curé)

J. Héricart, vo., A. Collard, p^o

Vega C 35 A 114

West Point Suite

Orch. d'Harm. de la Mus. des Equipages

de la Flotte de Toulon, dir.: J. Maillot

Duc. Th. 225 C 047

United States Military Band,

dir.: Resta

Mus. CB 176

Cinéma-Fantaisie

G. Kremer, v., London Symph.

orch., dir.: R. Chailly

Philips 9500930/

MC 7300 930

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Кокорева Л. Дариус Мийо и его время</i>	7
--	---

Д. МИЙО. МОЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ.

ПРЕЛЮДИЯ	45
1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ	46
2. МОЕ ДЕТСТВО	49
3. ЛЕО И АРМАН	59
4. ПАРИЖ, 1909—1912 ГОДЫ	61
5. ВИЗИТ К ФРАНСИСУ ЖАММУ	70
6. УЛИЦА ГАЙАРА, ДОМ № 5	73
7. СИНДИКАТ	77
8. ХЕЛЛЕРАУ	83
9. СЕЗОН 1913—1914 ГОДОВ	86
10. ВОЙНА	89
11. БРАЗИЛИЯ	96
12. ЧЕРЕЗ ОКЕАН	108
13. ПАРИЖ	113
14. СКАНДАЛЫ	122
15. ВСТРЕЧА С ДЖАЗОМ	130
16. МЕБЛИРОВОЧНАЯ МУЗЫКА	135
17. ПОЛЬ КОЛЛАР И ЖАН ВЬЕНЕР	137
18. США, 1922 ГОД	143
19. АВСТРИЯ—ПОЛЬША—ГОЛЛАНДИЯ— ИТАЛИЯ	147
20. БАЛЕТЫ	154
21. ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ. «ЦАРЬ ДАВИД» И АРКЕЙСКАЯ ШКОЛА	165
21. «ОРФЕЙ» ИЗ КАМАРГА, «ЭСТЕР ИЗ КАРПАНТРАСА»	169
23. СМЕРТЬ ЭРИКА САТИ	174
24. ПУТЕШЕСТВИЯ	180
25. «ВЕЧНАЯ ТЕМА»	195
26. ОТ ОПЕРЫ-МИНУТКИ К БОЛЬШОЙ ОПЕРЕ	199
27. ВИЗИТЫ	210
28. НАЧАЛО ЭРЫ БОЛЕЗНИ	215
29. КОНГРЕСС, ФЕСТИВАЛИ, «СЕРЕНАДА», ТРИТОН	219
30. МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО	226
31. ВОКРУГ ВЫСТАВКИ	238
32. ПЕРЕД ВОЙНОЙ	242
33. ВОЙНА	247
34. СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ	255

35. МЕЖДУ КОНТИНЕНТАМИ	276
36. 1952—1956	285
37. 1956—1962	293
38. СЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ	303
39. ДОКУЧЛИВЫЕ И ДРУЗЬЯ	308
40. ВОКРУГ ЭКУМЕНИЗМА	313
41. «МУЗЫКА ДЛЯ...»	317
42. ИЗ КАЛИФОРНИИ В ЖЕНЕВУ	321

ПРИЛОЖЕНИЯ:

1. Кокорева Л. Дариус Мийо — сегодня	327
2. 100 лет Дариусу Мийо. Первая беседа с Мадлен Мийо	331
3. И. Стравинский— Д. Мийо. Неизвестные страницы дружбы. Вторая беседа с Мадлен Мийо	335
4. Три письма И. Стравинского — Д. Мийо	340
5. Мадлен Мийо — вдова композитора	344

Краткий список произведений Д. Мийо 358

Полный список произведений Д. Мийо (на франц. языке) 362

Дискография Д. Мийо (на франц. языке) 377

Книжное издание

Дариус Мийо

МОЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ

Перевод с французского Л. Кокоревой

Редактор И. Б о б ы к и н а.

Художник И. Н и к о л а е в.

Худож. редактор М. К а ш и р и н.

Техн. редактор Е. Б л ю м е н т а л ь.

Н/К

Форм. бум. 60×90 ¹/₁₆. Печ. л. 26,0.
Уч.-изд. л. 28,6. Изд. № 10342. Зак. 1089.
Цена договорная

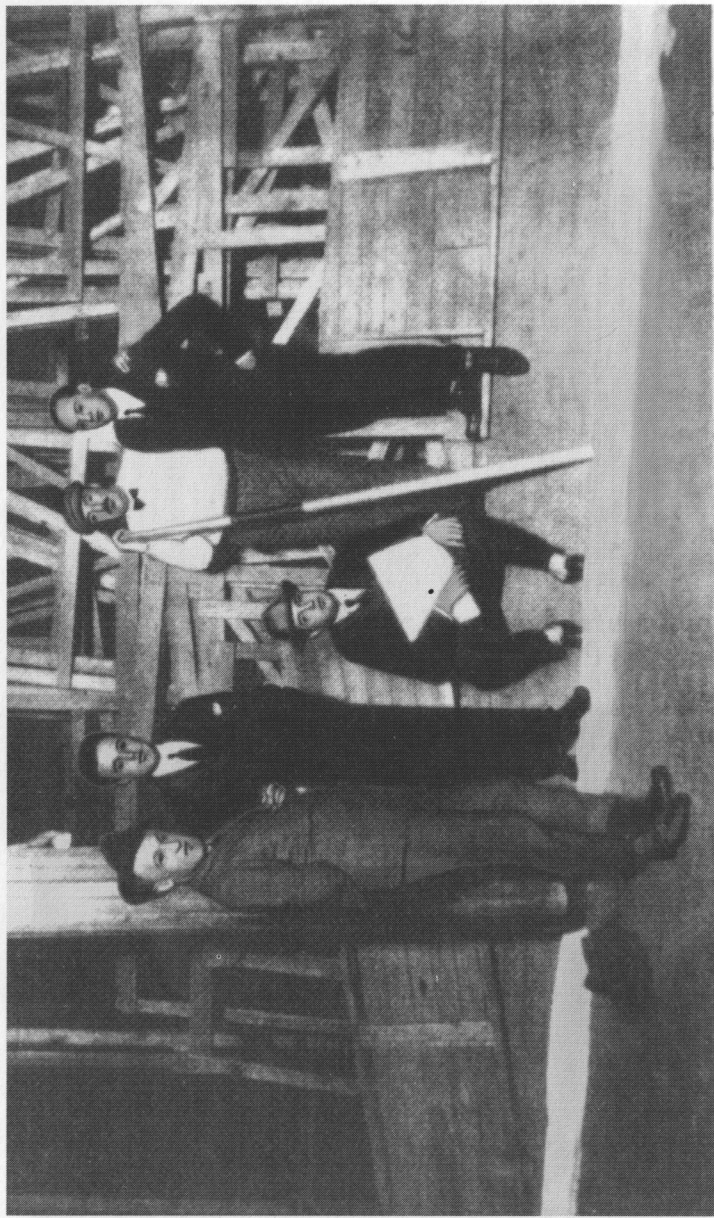
Издательское объединение «Композитор»
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12
Отпечатано в АООТ «Калужская типография стандартов»
248021 Калуга, ул. Московская, 256
Тел. (0842) 55-10-12

ИЛЛЮСТРАЦИИ

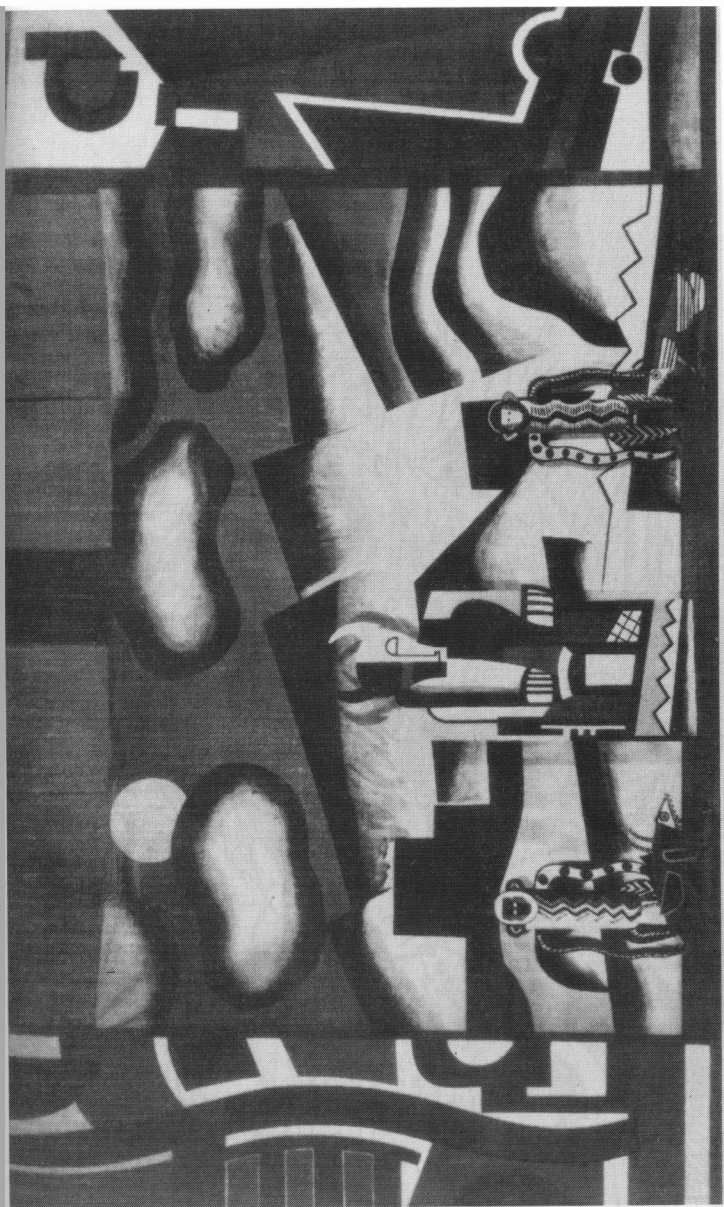




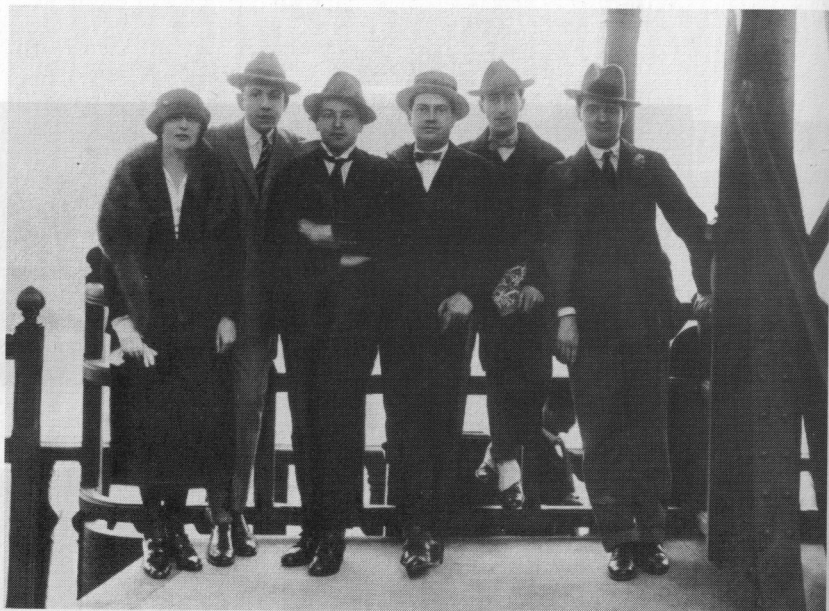
Рисунок Р. Дюфи к балету *Бык на крыше*.



Авторский коллектив постановки *Сотворения мира*. Справа налево: Блез Сандрар, Рольф де Маре, Дариус Мийо, Фернан Леже, Жак Борлен. 1923 г.



Декорация Ф. Леже к балету Д. Мийо *Сотворению мира*.



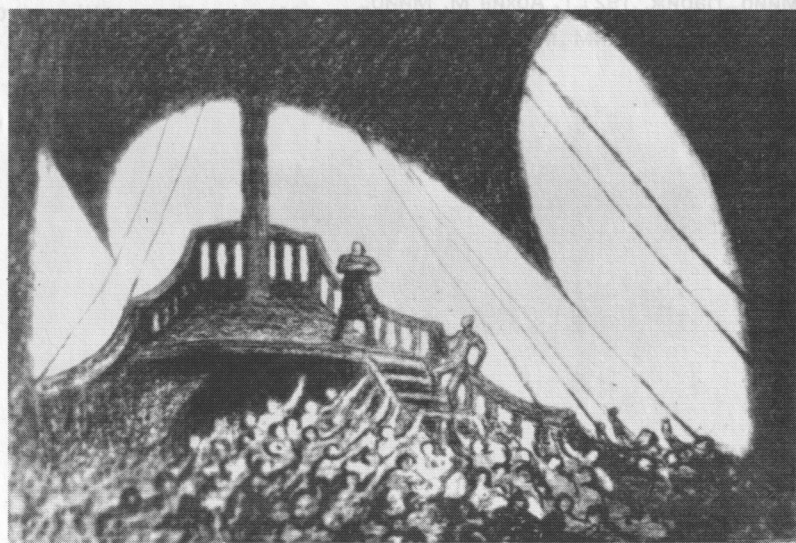
Группа «Шесть». Париж, 1921 г. Слева направо: Ж. Тайефер, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Д. Мийо, Л. Дюрей, Ж. Орик. Архив М. Мийо.



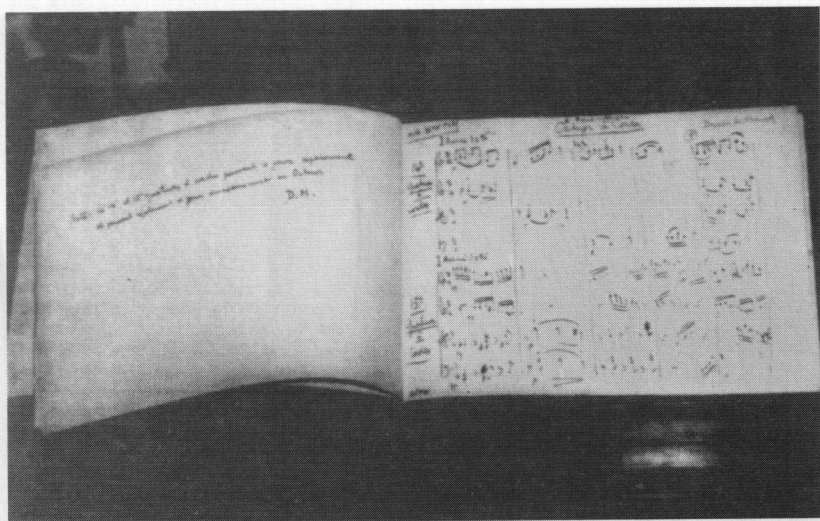
Д. Мийо. Париж, 1921 г. Архив М. Мийо.



Христофор Колумб в Опере Берлина. 1930 г. Архив М. Мийо.



Христофор Колумб в Опере Берлина. Сцена бунта матросов.
Архив М. Мийо.



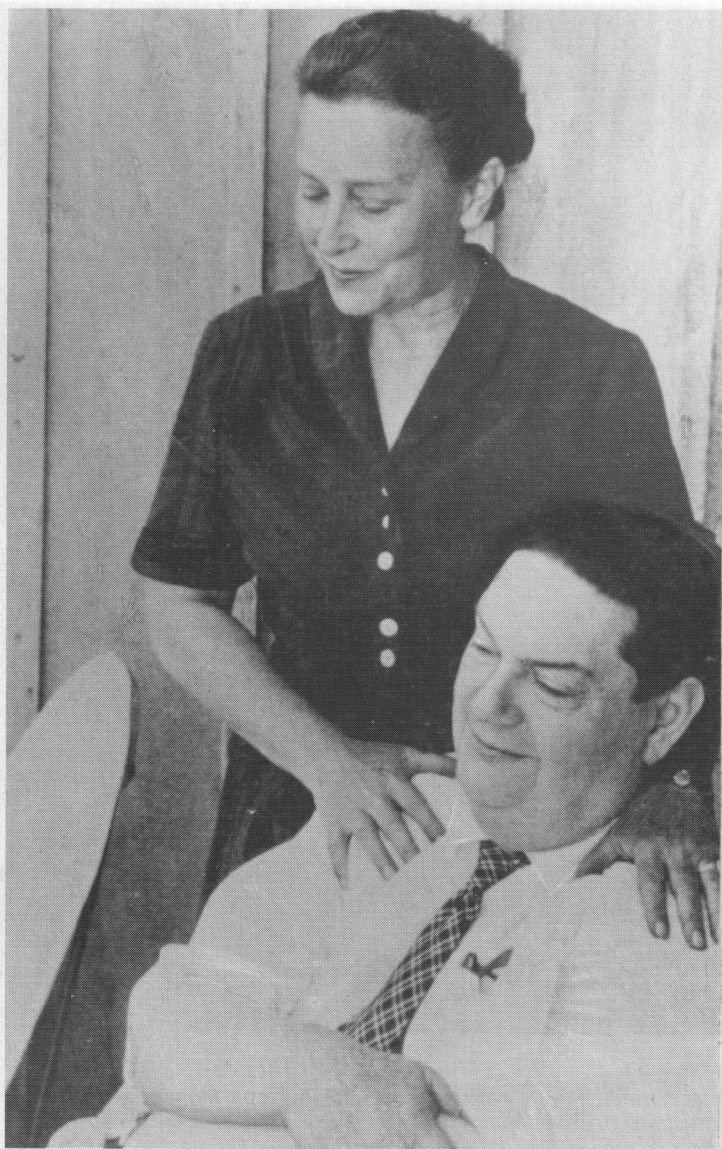
Страница рукописи партитуры Христофора Колумба. Архив М. Мийо.



Д. Мийо. Париж, 1935 г. Архив М. Мийо.



Дариус и Мадлен Мийо в фильме Ханса Рихтера *Мечты*, которые можно купить за деньги. Брюссель, 1947 г.



Д. Мийо с женой Мадлен. США, Калифорния, 1944 г. Архив М. Мийо.



Д. Мийо. Миллс-Колледж, 1950 г. Архив Л. Кокоревой.



Д. Мийо за дирижерским пултом. Аспен, 1952 г. Архив М. Мийо.

Д. Шостакович, Ж. Вьенер, Д. Мийо.
Париж, 1958 г. (или 1962 г.).
Архив М. Мийо.

«Шестерка» и Ж. Кокто. 1952 г. Архив М. Мийо. ▷



Мадлен и Дариус Мийо. Аспен, 1950 г. Архив Л. Кокоревой.

Фото Л. Кокоревой.



Д. Мийо. Париж, 1960 г. Архив Л. Кокоревой.



Мадлен Мийо с котом Митсу. Кадр из фильма *Мадлен, жена Мийо*. Париж, 1992 г. Архив Л. Кокоревой.



М. Мийо во дворе своего дома в Париже с Л. Кокоревой. 1986 г. Фото Л. Кокоревой.



Дом в Париже на бульваре Клиши, 10, где с 1923 г. по 1974 г. жил Дариус Мийо.

ДАРИУС МИЙО — один из самых крупный композиторов XX в. был одновременно одним из самых плодовитых. Он создал более 450 опусов (среди них 18 струнных квартетов, 12 симфоний, 30 концертов, 15 балетов, более 30 сценических произведений). Классическими стали *Бык на крыше*, *Сотворение мира*, *Страдания Орфея*, *Бедный матрос*, *Хозфоры*, *Смерть тирана*, оратория *Мир на земле*.

Композитор рассказывает о своем жизненном и музыкальном пути. Секретарь Поля Клоделя, друг Стравинского, Кокто, Дягилева, Пикассо, Леже, Брака, протагонист скандалов «Группы Шести», Дариус Мийо стоял во главе мощного художественного движения за обновление французской музыки в период между двумя войнами. Выбрав свой путь новатора, он смело шел по нему до конца.

Он затронул все существующие жанры, переходил от оперы к кантате, от оратории к романсам, от струнного квартета к концерту, от симфонии к сонате, от балета к музыке для театра, или фильма, всегда лиричный и полный юмора, страстный и пылкий. В его автобиографии — образ его музыки: в калифорнийском Миллс Колледже, или на пенсии в Женеве, в Эксе или в своей квартире на бульваре Клиши этот человек существовал, чтобы слушать мир.

Для третьего издания своих мемуаров Мийо выбрал красноречивое название *Моя счастливая жизнь*. В русском переводе они издаются впервые.