

К. КОНДРАШИН

**мир
дирижера**

К. КОНДРАШИН

мир дирижера

(ТЕХНОЛОГИЯ ВДОХНОВЕНИЯ)

*Беседы с кандидатом
психологических наук
В. Ражниковым*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1976

Книга построена в форме бесед известного советского дирижера Кирилла Петровича Кондрашина (сокращенно в тексте — К. К.) с кандидатом психологических наук Владимиром Григорьевичем Ражниковым (сокращенно в тексте — В. Р.), занимающимся изучением психологических аспектов искусства дирижирования.

ОТ АВТОРА

С Владимиром Григорьевичем Ражниковым я познакомился несколько лет назад, когда Институт психологии предложил мне стать одним из руководителей его кандидатской диссертации, посвященной психологии дирижера. С первых же встреч он заинтересовал меня неожиданной постановкой некоторых вопросов. Кроме того, его взгляды во многом совпадали с моими, и я согласился на предложение.

В течение тех лет, когда писалась диссертация, мы встречались и беседовали с В. Г. Ражниковым очень часто. В процессе анализа высказываний многих дирижеров выяснилось, что существуют различные, часто противоположные точки зрения на специфику дирижирования. Это подталкивало нас к рассмотрению все новых и новых сторон хорошо известных явлений.

После завершения диссертации наши встречи и беседы продолжались. Мой собеседник умел интересно ставить вопросы, как бы провоцируя меня на анализ того, о чем я раньше не задумывался. Позднее у нас родилась мысль оформить эти диалоги в виде книги, которая и предлагается вниманию читателя.

За дружеские советы и помощь в подготовке рукописи приношу глубокую благодарность Д. А. Блюму и Л. Л. Солину.

К. Кондрашин

Специфика профессии

В. Р. О зрелом музыканте-художнике, видимо, нельзя сказать, что его дарование является только врожденным. Каждый музыкант в молодые годы учился, перенимая опыт своих наставников, подвергался влиянию окружающей жизни. Другими словами, важно и то, что дано природой, и то, что человек смог приобрести за свою исполнительскую жизнь. Поэтому нам придется начать с самых первых Ваших шагов в музыке. Итак, собирались ли Вы стать дирижером в процессе получения музыкального образования?

К. К. На фортепиано я начал заниматься с 6 лет и, надо сказать, крайне неохотно. Музыка звучала у нас в доме с утра и до вечера: мои родители были оркестровыми музыкантами, да еще к маме приходили ученики. Дома постоянно шли разговоры на музыкальные темы. А у меня музыкальные уроки вызывали почему-то сопротивление. Так, лет до 14 я занимался из-под палки. Но когда вдруг обнаружил интерес к музыке, то это было уже в связи с дирижерской профессией.

В. Р. Это довольно редкий и крайне интересный факт. Ведь обычно бывало не так: пианисты, скрипачи, виолончелисты, будучи уже зрелыми музыкантами, увлекались дирижированием и оставались верны этой профессии до конца. У Вас же, наоборот, — настоящая музыка началась сразу с увлечения дирижированием.

К. К. Возможно, это вызвано тем, что я с детства слышал оркестр. Мои родители работали в Персимфансе,¹ и поскольку меня не с кем было оставлять дома, брали с собой на репетиции. Оркестр был всегда передо мною.

¹ Персимфанс (первый симфонический ансамбль Моссовета) — симфонический оркестр без дирижера, работавший в Москве в 1922—1934 гг. (прим. ред.).

В. Р. Что же привлекало Вас более всего в дирижерской профессии, когда Вы еще не были дирижером?

К. К. Когда я стал относиться к музыке заинтересованно, меня увлекли возможности оркестра: огромная амплитуда звучания, бесконечное разнообразие красок, передача самых тонких оттенков. Меня интриговал этот необыкновенный инструмент, чьи особенности я более чувствовал, нежели отчетливо осознавал. Интересно, что, мечтая о дирижерской деятельности, я страшно боялся, что к тому времени, когда я вырасту и стану дирижером (если окажусь достойным этой профессии), никто не будет слушать произведений Чайковского и Бетховена, потому что все будут их знать наизусть и они станут чем-то вроде азбуки.

В. Р. Изменилось ли Ваше представление о дирижировании, когда Вы уже стали дирижером?

К. К. Это оказалось значительно труднее, чем я думал. Причем, мое представление о дирижировании меняется в процессе накопления опыта. Я стою за пультом более сорока лет, и можно сказать, что каждое десятилетие отмечено какими-то новыми этапами творческого развития. К тому же меня все больше и больше не удовлетворяет то, что я делал раньше.

Поначалу мне не терпелось как можно быстрее и «ловчее» что ли «собрать» неизвестное для оркестра сочинение. Тогда я работал в Ленинградском Малом оперном театре и меня часто приглашали на радио, предлагая продирижировать новыми сочинениями молодых ленинградских композиторов. Мне казалось, что наименьшее время, затраченное на репетиционную подготовку, будет свидетельствовать о моей наивысшей профессиональности. По правде говоря, даже качество музыки тогда не играло для меня особой роли.

Затем, через несколько лет, появилось желание расширить свой репертуар за счет классики, причем каждое впервые продирижированное сочинение уже считалось «сделанным», и больше к нему возвращаться не хотелось — я стремился «освоить» следующую симфонию или оперу. Этот второй период длился довольно долго. Даже после войны, уже работая в Большом театре и регулярно выступая с симфоническими концертами, я все время стремился включать в свои программы новые для себя сочинения. Разумеется, с приобретением опыта тре-

бования к точности и чистоте исполнения увеличивались, но, думаю, особой глубиной мои интерпретации не отличались — технологическая аккуратность была для меня главным; что же касается философской стороны музыки, то здесь я следовал в основном так называемым традициям, то есть дирижировал так, как было «на слуху».

Перелом произошел однажды, когда мне предложили продирижировать Первой симфонией Шостаковича, которую я ранее никогда не слышал. Я добросовестно изучил партитуру и попытался найти логичный расчет формы, особенно трудной в коде финала. Когда я после собственного исполнения, которое было одобрено автором, прослушал запись какого-то другого дирижера, то она оказалась совершенно иной по темпам и характеру. И я подумал о своих интерпретациях классики: а ведь если бы я не слышал этих сочинений прежде, возможно, дирижировал бы их иначе.

И я решил попытаться отрешиться в исполнении от «слуховых рефлексов». Это касалось и темпов, и динамики, и формы. Каждая найденная деталь приносила мне удовлетворение. А для того, чтобы обосновать свои требования, я стал прибегать на репетициях к немусыкальным аналогиям, пытаясь наполнить свое прочтение классики эмоциональным видением.

Это можно считать третьим этапом — критическое отношение к ранее исполненному, пересмотр собственной концепции, привлечение образного мышления для вовлечения оркестра в свое видение произведения. Однако часто, даже в лучших наших оркестрах, меня не покидало ощущение какого-то «неудобства» в реализации моих намерений. Оркестры «висели на руке» (т. е. играли после взмаха), чувствовалась взаимная неудовлетворенность: я не мог достаточно ясно выразить свои пожелания, чтобы «сломать» инерцию оркестра; поэтому на концерте я нередко стремился к усилению динамики и убыстрению темпов. Я старался проанализировать, что же мне мешало найти контакт с музыкантами и почувствовать себя удобно на концерте, не занимаясь мелочами, недоделанными на репетициях.

Так постепенно я пришел к четвертому этапу, в котором, как считаю, нахожусь теперь. Это — создание индивидуального стиля оркестрового исполнительства.

Подробно об этом написано в моей статье «На пути к обретению оркестрового стиля».¹ Первым шагом явилось стремление привить артистам оркестра привычку исполнять все нюансы, то есть расшифровывать условные динамические знаки едиными приемами. Тогда я понял, что оперная деятельность с частой сменой состава оркестра и солистов не дает мне возможности воплотить свои замыслы, и решил посвятить себя только симфоническому дирижированию. Одновременно мне стало ясно, что прогресс развития исполнительства движется вместе со временем, и даже наиболее удачные интерпретации прошлых лет сегодня уже не удовлетворяют художника. Меня раздражало главным образом мое прежнее раскрытие формы сочинения. «Расшифровка» гигантских конструкций Шостаковича и Малера очень помогла в отношении развития чувства целостности произведения.

В. Р. Не задумывались ли Вы над опытом Персимфанса? По прошествии многих лет со времени этого художественного эксперимента можете ли Вы сказать, что он подтвердил необходимость индивидуальной художественной воли?

К. К. Несомненно да! Уникальным этот коллектив можно считать потому, что это был именно большой симфонический оркестр, а не камерный ансамбль, который по своей сущности подразумевает концертное исполнение без руководителя (хотя и здесь порой бывает необходим дирижер). Персимфанс объединял в себе первокласснейших музыкантов московских симфонических и оперных оркестров. Люди там работали фактически без оплаты. Они репетировали рано утром, совмещая игру в Персимфансе с основной работой. Этот оркестр добился очень многого в деле воспитания ансамблевого чувства музыкантов. Плоды его деятельности мы пожинаем до сих пор: воспитанные там музыканты, являясь педагогами, формировали и продолжают формировать исполнительские кадры наших оркестров. Бескорыстная просветительская деятельность этого коллектива вызывает самое глубокое уважение. Именно Персимфанс начал пропагандировать серьезную музыку в рабочих клубах. К чести этого оркестра надо сказать,

¹ См. «Советская музыка», 1968, № 5, с. 44—52.

что большая доля его программ состояла из сочинений современных композиторов: советских (Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Дешевова) и западноевропейских (Онеггера, Бартока, Пуленка, Шимановского). Целый ряд произведений этих авторов был впервые исполнен Персимфансом. Но концертная деятельность коллектива все-таки оказалась однобокой. Исполняя сложнейшие опусы современных композиторов, незнакомые нашей публике, музыканты были на высоте, ибо, во-первых, технология этого оркестра была высочайшей, а, во-вторых, слушатели знакомились с сочинением, а не судили об исполнении. Но когда оркестр играл произведения Бетховена или Брамса, то выяснялась невозможность создать единую интерпретацию. Это и понятно, потому что для исполнения большим коллективом необходимы три важнейших условия. Первое — единство мысли, то есть философская концепция, которая вскрывает идею произведения. Выработать ее может только один руководитель-дирижер. Второе — единая технологическая задача: правильное распределение звукового баланса. Ведь нюансы, написанные в нотах, можно исполнить по-разному. Написано *mezzo forte*, но что такое *mf*? Нет таких весов, на которых можно взвесить нюанс, единый для каждого музыканта. У одного большой тон и он будет играть *mf*, которое для музыканта с малым тоном будет равноценно *forte*, не говоря уже о дифференциации одинаково написанного для всех *mf* в различных функциях партитуры. Самим музыкантам, сидящим в разных концах оркестра и плохо слышащим друг друга, контролировать это невозможно. Короче говоря, речь идет о балансе звучания оркестра, регулировать который может тоже только дирижер. И третье условие — самое важное. Персимфансу не удавалось формирование произведения в целом в процессе концерта, то есть сведение воедино всех фрагментов. Секрет состоит в том, что слепить форму может только один человек; сто индивидуальностей сделать этого одновременно не могут. Вот и оказалось невозможным использовать богатейшие данные такого великолепного созвездия музыкантов. Бывали случаи, когда солист-флейтист блестяще играл свое соло, но вслед за ним та же фраза, исполняемая другим музыкантом, интерпретировалась иначе. Персимфанс в конце концов оказался идеей нереальной.

Он перестал существовать не в силу организационных причин, но из-за несостоятельности самой творческой идеи. Таким образом, десятилетний опыт этого оркестра показал, что и в коллективном исполнительском искусстве необходима направляющая индивидуальность.

Из всего сказанного, казалось, можно было бы заключить, что в оркестре исполнитель с яркой индивидуальностью не нужен. Нет, нужен. Но он должен хорошо понимать дирижера, развивать и обогащать его замысел. Ведь не всякий хороший музыкант может играть в оркестре. Мы знаем много примеров, когда интересные солисты оказывались беспомощными, плохими оркестрантами. Искусство игры в оркестре — особое искусство. Помимо высокой технологии, хорошей читки с листа и ансамблевых качеств, от оркестранта требуется умение заражаться чужой волей, принимать ее как свою собственную и активно включаться в эмоциональное состояние, диктуемое руководителем.

В. Р. Каждая деятельность требует целого комплекса способностей. Дирижирование тем более предполагает такую множественность, поскольку здесь музыкальная деятельность подразумевает общение с коллективом. Сочетание каких способностей и умений, по-вашему, необходимо для дирижера?

К. К. Мне кажется необходим всесторонний комплекс. Прежде всего — повышенные музыкальные данные. Я имею в виду все то, что необходимо другим исполнителям, и плюс еще более острый гармонический слух, развитый динамический слух (то есть своеобразное чувство звукового баланса), пластические способности, административный талант. И самое главное — воля. Это известного рода упрямство. Дирижеру необходимо быть убежденным в правильности своей концепции и не заражаться тем звучанием, которое предлагает оркестр. Он должен совершенно точно представить в процессе домашней подготовки, что и как будет звучать, и добиваться от оркестра соответствия своему представлению. Этим самым подлинные дирижеры отличаются от мнимых, которые могут довольно ловко обеспечивать совместность исполнения; но вот беда — в звучании оркестра не проявляется их индивидуальность. Ведь столичный коллектив, навязывая какую-то концепцию, по

существо не предлагает никакой, даже если у него это произведение было хорошо сделано с другим дирижером.

В. Р. Вы можете назвать ведущую способность в комплексе дирижерской одаренности?

К. К. Я думаю, что ведущей нет. Отсутствие любой способности в известной степени обесценивает дирижера. Скажем, дирижер с плохим слухом — уже недостаточный дирижер. Плохие руки — тоже (хотя последнее менее существенно — только потребуются большее количество репетиций). Дирижер без воли — не дирижер. Я уже не говорю об умении найти самостоятельную концепцию прочтения музыкального произведения.

В. Р. Значит, Вы считаете, что ведущей способности не существует? Вот без пластики, Вы говорили, можно обойтись в какой-то мере.

К. К. Полностью — нет. Когда у дирижера совсем отсутствуют пластические данные, оркестр играть не может. Тем не менее давайте вспомним великую когорту. Как известно, у Фуртвенглера были очень тяжелые руки, но он добивался необыкновенной эмоциональности. У Тосканини жест был весьма расплывчатым, однако такой ритмической и ансамблевой точности, как у него, добиться пока никому не удалось. У Клайбера техника не была во всяком случае эффектной. Штидри, давая «раз», долго утверждал его, как бы тряся руками; как раз он и приучил наши оркестры играть сзади руки, но музыкант он был первоклассный. Так что, видите, руки во всяком случае всего не решают. Но необходимо заметить, что когда дирижер работает с оркестром, с которым встречается редко или вообще впервые, то руки приобретают гораздо большее значение. Объяснить все стороны своего отношения к авторскому тексту дирижер не может — в партитуре тысячи пометок, а в оркестре сотня людей. Вот тут и сказывается степень развития мануальной техники дирижера. И все же мне кажется, что трудно определить ведущую способность, важно иметь весь комплекс. Ведь мы говорим о самом высоком уровне. Возможно, что дирижерского идеала никогда и не существовало. До нас дошли лишь легенды о великих дирижерах прошлого века. Поскольку тогда не было механической записи, мы не знаем, как это было в действительности. Но и запись ценна только как запись концерта, а не монтаж дублей. Возможно, запись вкуже

с киноленткой может дать какую-то картину, но опять-таки не полную. Для того чтобы профессионально судить о дирижере, надо послушать, как он репетирует. Надо знать, в какой степени он преодолел сопротивление оркестра, что ему подсказано извне, а что он сам привнес; как оркестр играл это произведение с другим дирижером. В этом отношении очень показательны первые репетиции. Поэтому, чтобы лучше познакомиться с дирижером, нужно прийти на его первую встречу с оркестром, а потом уже на концерт.

В. Р. Что представляет собой административный талант применительно к дирижерской профессии?

К. К. Умение рассчитать репетиционное время — заблаговременно определить необходимое количество репетиций, после каждой оставить законченное впечатление о проделанном, не томить зря ненужным ожиданием частично свободных от программы музыкантов; уметь чередовать на репетиции утомительные по напряжению произведения с более легкими. Надо суметь найти контакт с наиболее передовыми музыкантами, похвалить робкого, но способного, «осадить» зарвавшегося премьерера — примеров могут быть тысячи. Здесь административные функции тесно связаны с педагогическими.

Кроме того, дирижеру — руководителю оркестра приходится заниматься множеством и нетворческих вопросов: распределением занятости музыкантов (для равномерной нагрузки), поддержанием дисциплины (индивидуальные беседы или обсуждение провинившихся вместе с общественностью), отстаиванием интересов оркестра в сложной жизни многолюдной филармонии и т. д. Не забудем также, что дирижер всем своим обликом, подобно педагогу в учебном заведении, влияет на интеллект оркестрантов. Вежливость в обращении, круг интересов, помимо музыки, жертвенность в отношении к искусству, аккуратность в поведении (опоздать на репетицию — позор для руководителя!) и даже элегантность в одежде. Обо всем этом дирижер должен постоянно помнить, иначе он не сможет влиять на свой коллектив. Недаром говорят, что есть «воспитанные» оркестры, так сказать, аристократические, где каждый музыкант гордо несет честь принадлежности к своему коллективу, и такие, где считается доблестью противопоставить себя дирижеру, возразить на любое его замечание и проде-

монстрировать свою незаинтересованность в тщательной работе.

В. Р. В какой мере в деятельности дирижера могут быть развиты и воспитаны высшие музыкальные способности (например, чувство формы, умение проанализировать и обобщить результат исполнения и т. д.)?

К. К. Могут быть развиты относительный слух и мануальная техника. Что же касается чувства формы, то есть раскрытия драматургии произведения, определения темпов, соотношения фрагментов — все это основано на каких-то врожденных свойствах, хотя, как и все в искусстве, — может и должно развиваться. Иначе говоря эти способности — интуиция плюс знания. Мне, скажем, в этом отношении помогла оперная деятельность — через сценическое воплощение музыки развивалось мышление крупными эпизодами. Очень часто чувство правильного соотношения фрагментов приходит через программную музыку, потому что она более конкретна.

Большое значение я придаю развитию «чувства паузы». Пауза подчеркивает драматургию, разграничивает психологические противопоставления, настораживает и исполнителей, и слушателей. Я имею в виду и генеральную паузу (*fermato*), и маленькую оттяжку внутри такта (когда в музыке ясно чувствуется вопрос-ответ). Иногда авторы довольно подробно отмечают такие остановки (например, Пуччини, Малер, поздний Чайковский), иногда нет, но и в этом случае дирижер не обязан играть все «подряд». Ощущение драматургии должно подсказать ему ненаписанные цезуры, а чувство меры помочь найти точно, сколько должна длиться пауза. Меня больше всего раздражают дирижеры, недодерживающие паузы, и я считаю, что почти всегда лучше передержать ее, чем недодержать. Самый большой комплимент в моей жизни я получил от Стравинского, который, прослушав в Нью-Йорке «Петрушку» под моим управлением, сказал мне: «Вы отлично чувствуете паузы!». А ведь я делал их во многих местах и там, где не указано!

В. Р. Но, видимо, существуют все-таки способности, присущие только дирижеру. Мне кажется, что это положение нужно развивать. Мы знаем многих замечательных музыкантов, которые, стремясь дирижировать, не были все же значительными дирижерами: Чайковский, Римский-Корсаков, Глазунов, Зилоти. Есть свидетельства

авторитетных современников, говорящие об этом, и, наконец, есть высказывания самих музыкантов (Римский-Корсаков, Чайковский, например), признающих свою несостоятельность на этом поприще. В чем же причина? Мне кажется, профессия дирижера требует качеств, поднимающихся выше музыкальных, в частности, исполнительских данных. Я бы назвал эту комплексную способность «продуктивным воздействием». Конечно, эта способность взаимодействует с высшими музыкальными способностями и существует на их основе. Но поскольку она не вытекает из специфически музыкальных способностей, то, решая успешность дирижерской деятельности, она, как ни странно, является способностью немusикальной. «Продуктивное воздействие» — это прежде всего воздействие всей личности дирижера на коллектив оркестра. Сюда входят воля, мануальная техника, мимика, пантомимические движения, воздействие глаз и еще некоторые свойства, выразить которые существующими терминами невозможно — они-то и составляют главное отличие дирижера от других исполнителей.

К. К. Пожалуй, Вы правы. Но отличает дирижера от других исполнителей не только это. Разница заключается в том, что исполнитель (инструменталист, певец) может действовать интуитивно. Он совсем не должен отдавать себе отчет в том, почему он так делает, во всяком случае, в начале своего пути. Один сможет это объяснить, другой нет. Это не обязательно. Дирижеру же необходимо осознать, почему он делает так, а не иначе. Он ведь должен убедить музыкантов в своей трактовке и сделать их исполнение не формальным, а осознанным. Музыкант должен понимать, почему его просят выполнять те или иные нюансы именно данным приемом.

В. Р. То есть все, что Вы делаете, Вы можете объяснить?

К. К. Конечно. И надо объяснить. Скажем, если я трактую речитатив в финале Девятой симфонии Бетховена не так, как это всегда делалось, то я должен объяснить, чем это вызвано.

В. Р. Что же еще отличает дирижера от других исполнителей?

К. К. Исполнитель другой специальности, готовя сочинение, имеет возможность многократно проверить всю форму и вообще свое исполнение в процессе занятий. . .

Дирижер же обычно очень лимитирован репетиционным временем. Он должен прийти с уже готовым исполнительским планом. Менять его резко нельзя, ибо, если он будет заниматься экспериментированием от репетиции к репетиции, то разобьет впечатление, которое ранее было у музыкантов (я имею в виду классическое сочинение) и не зафиксирует ничего своего.

Дирижерская профессия требует от исполнителя большей мобильности. Дирижеру приходится быть более оперативным в смысле передачи своих идей оркестру. Чаще всего сроки для дирижера очень сжаты. Скажем, после первой встречи с оркестром он пришел к выводу, что необходимо изменить динамику, а может быть даже и инструментовку (если у неопытного автора явные просчеты), вписать в партии эти изменения. Ко всему этому ему необходимо еще раз продумать свою концепцию, поскольку репетиция показала, что не все получилось так, как это было задумано при изучении партитуры. И на все это у него бывает только один день. Такая особенность тоже коренным образом отличает дирижера от любого другого исполнителя.

В. Р. Лео Морицевич Гинзбург говорит о «распластанном» слухе дирижера как о способности слышать в данный момент всю фактуру. Он предполагает, что эта способность довольно редка даже среди дирижеров. Можете ли Вы сказать, что слышание всех мельчайших деталей партитуры необходимо дирижеру? Можете ли Вы сказать, что именно так Вы и слышите оркестр, когда дирижируете? Слышно ли со стороны, когда дирижер не обладает таким распластанным слухом?

К. К. Можно привести много примеров, когда люди с абсолютнейшим слухом, становясь за пульт, не слышат самых элементарных ошибок — неверных нот. За пультом дирижер должен уметь не столько концентрировать свое внимание, сколько распределять его. Он должен к тому же выработать у себя умение слышать гармонически и темброво. Если вы слышите, откуда и в каком аккорде взята неверная нота, вы моментально определяете ее гармоническую функцию. Дирижер с абсолютным слухом может моментально отличить *до-диез* от *до-бекара*, но не сразу определит, какой инструмент ошибся. А если дирижер и не имеет абсолютного слуха, но обладает развитым гармоническим, он слышит:

терция это или квинта, чей тембр сфальшивил, и тогда глянув в партитуру, он сразу может сказать, кто ошибся. Кроме того, волнение (особенно в начале деятельности) мешает молодому дирижеру расслышать все, что происходит в оркестре, — это приходит с опытом. Необходимо заметить, что акустически самая плохая точка для «слушания» оркестра — это дирижерский пульт, потому что на вас одновременно давит вся масса звучания, и в первую очередь те, кто сидит ближе всего к вам. Поэтому я и считаю, что в рiано концертмейстеры струнных должны играть тише, чем их группа. Когда я дирижирую малознакомым оркестром, мне приходится тратить много времени, чтобы убедить музыкантов в необходимости этого. Требуя такого распределения звука, я исхожу прежде всего из того, что, когда у меня под ухом рiано звучит громче, чем я себе представлял, это выбивает меня из нужного настроения, потому что сила звука в художественном смысле это не количество децибелл, а психология состояния. И второе — ансамбль лучше обеспечивается, когда музыканты прислушиваются к центру группы, а не к краю.

В. Р. Действительно, если мы рассмотрим группу как один источник звука, то закон таков: звук расходится от центра в разные стороны. Если центр и будет самым громким, то есть явится фокусом извлечения, то закономерно, что легче будет обеспечен баланс и ансамбль.

К. К. Да, группа звучит оптимально, когда самая сильная ее точка в середине. Недавно я дирижировал в Роттердаме Третью симфонию Бетховена. Там концертмейстер ведет группу как обычно, то есть играет громче. В скерцо я не мог добиться ансамбля и нужного звучания в рiанissimo. Тогда я сказал: «Здесь ведущие — третьи пульта. Все остальные в каждой группе играйте так тихо, чтобы слышать свой третий пульт». Это дало поразительный эффект. Молниеносно оркестр стал другим. Был обеспечен идеальный ансамбль. Передние пульта тоже не выделялись, так как слушали, что звучит у них за спиной. И у меня изменилось восприятие и настроение, ничто не мешало мне погрузиться в эту особую, «шуршащую» звучность. Таково мое глубокое убеждение, мой принцип, и я считаю, что подобный подход воспитывает музыкантов, потому что приучает их (даже самих лидеров) слушать других, чего

они порою не делают, полагаясь на свое визуальное следование взмаху дирижера.

В. Р. Мне кажется, что, здесь возникает вопрос этического свойства. Вы заставляете концертмейстера и его помощника подчиняться другим, уподобляться третьему пульту. Не вызывает ли это чувства ущемленности?

К. К. Мое требование приводит к тому, что первые пульта должны утрированно исполнять нюансы, делать раньше других *crescendo* и *diminuendo*, добиваясь, чтобы на ними следовали и в этом, а не только в совместности звучания. Мне кажется, что это педагогически их возвышает, а не принижает. Правда, иногда некоторые обижаются и равнодушно пожимают плечами. Но ведь такая «подчиненность» первых пультов касается только вопроса динамики. Остается масса сторон исполнения, где группа следует за концертмейстером (фразировка, смычковедение и т. д.). Конечно, если что-то случилось, то концертмейстер обязан даже в *pianissimo* сыграть громче, чтобы навести остальных на правильный след.

Но вернемся к тому, что говорит Лео Морицевич. Главное, что дает нам возможность заключить, слышит ли дирижер всю фактуру и все многообразие партий в партитуре,— это то, как он формирует баланс звучания на концерте. Слышит ли он весь оркестр или только ориентируется на мелодию и показывает динамику в общем, а не дифференцированно? Динамика должна корректироваться дирижером в неодинаковой для разных групп оркестра степени. Надо сказать, что музыканты обожают утрированно исполнять «вилки». Большой частью при чтении с листа незнакомого произведения каждый, видя *crescendo*, «нажимает» во всю еще до того, когда оно должно начаться, в то же время *diminuendo* он ни за что раньше соседа не сделает; как правило, большинство оркестров играют *piano* громче, чем нужно, не говоря уже о *pianissimo*. В таких случаях я прошу: «Сделайте *crescendo* лишь после того, как вы услышите его у ведущего голоса». Этим сразу достигается уравнивовенность звучания.

Часто говорят о том, «звучит» или «не звучит» данный оркестр у дирижера. Раньше подобное заключение казалось мне чепухой. Что значит «звучит» или «не звучит»? Порепетирует дирижер, и «зазвучит», а без репетиции все будет звучать плохо, и качество дирижера тут

не при чем. Потом я убедился, что это не так. Дирижер «излучает» какие-то гипнотические токи. Именно таким путем он передает оркестру не только темповые и ансамблевые стороны своей трактовки; это касается и многих других очень важных вещей, например, звукового баланса и тембра.

Хоть это и нескромно, придется привести пример из собственной практики. Как-то мне предстоял концерт в Копенгагене. Я прилетел днем раньше и пошел на концерт послушать тот оркестр, с которым мне предстояло выступать. И был очень расстроен, потому что играли очень грубо, часто не вместе. На следующий день я был готов к тому, что мне придется на репетиции заниматься самыми элементарными вещами. Но с первых же тактов я был приятно разочарован. Появилась слаженность, тембровая сочность в forte и прозрачность в piano, выявились сольные голоса. И я понял, что вчерашний дирижер не обладает таким слухом, который помог бы ему скоординировать баланс звучания, поэтому все было несобрано, и каждый проявлял инициативу по-своему. Я же, видимо, быстрее реагирую на слышимое, мой взгляд в первую очередь обращается к той группе, которая играет не в балансе. Это замечание Гинзбурга абсолютно правильно.

В. Р. Но тут есть еще и другие стороны вопроса. Не можете ли Вы рассказать о том, как дирижер слышит полифоничность фактуры. Я имею в виду не только строго полифонические произведения, но и различную функциональную нагрузку отдельных партий, их значимость в данный момент звучания.

К. К. В этом отношении, например, сложно дирижировать музыку Рихарда Штрауса. У него множество контрапунктов, и вдобавок все грузно, жирно инструментовано. Здесь большое значение имеет принцип извлечения звука. Мне кажется, что романтическую музыку можно играть сочно, с крупной вибрацией, а раннюю классику и современную музыку нужно играть более сухим звуком. Вот к Рихарду Штраусу, когда дирижируешь «Жизнь героя» или «Дон Кихота», как правило, подходит принцип: в любом fortissimo длинную ноту музыкант обязан, взяв, сейчас же отпустить, спрятать; потому что чаще всего в то время, когда один голос «стоит на месте», другой движется и плохо выяв-

ляется при грузной гармонии. Если на это не обратить внимания, то, во-первых, не прослушивается движущаяся фактура в среднем диапазоне, а, во-вторых, все получается очень хаотично и однообразно крикливо. Поэтому принцип сухого звучания в такой полифункциональной партитуре крайне желателен. А если мы не можем проследить за каким-то голосом — значит дирижер неверно распределил звучность.

Этим мы и определим, слышит «распластанно» дирижер или нет. Если валторны «передувают», а он не посмотрел в ту сторону и обращает внимание только на другую группу, — значит дирижер не слышит комплекса и руководит только тем, что попадает в орбиту его внимания. Очень хорошо на мой вопрос о том, как дирижировал Мравинский Пятнадцатую симфонию Шостаковича, ответил Эдуард Грикуров: «Замечательно, и, как всегда, рентген был идеальным». Это очень точное определение. Мравинский уникален в этом отношении. Я у него учусь устанавливать равновесие не только в балансе, но и в окраске звука. Когда он дирижирует Моцарта, оркестр звучит как камерный, хотя играет полный состав; когда дирижирует Брукнера, у него совершенно другое звучание; у Чайковского — третье. Он умеет этого добиваться, требуя разного качества вибрации. Правда, очень кропотливой работой. Но такие важные вещи и требуют большого труда.

Зарождение замысла

В. Р. С чем связан Ваш выбор того или иного произведения для исполнения? На основе каких впечатлений или ассоциаций Вы беретесь за интерпретацию произведения?

К. К. Очень много причин способствуют выбору сочинения. Конечно, я не говорю о произведениях в некотором смысле навязанных. (Бывает и такое положение, когда необходимо дирижировать вещью, которая тебя не увлекает, а отказаться невозможно.) Я говорю о сочинениях, которые я сам ставлю в программы своих концертов и которые мне интересно дирижировать. Здесь большей частью на выбор влияет смена стилей. Если я долго дирижирую музыку преимущественно романтическую, постепенно назревает желание возвратиться к классике или продирижировать циклом современных сочинений. В репертуаре необходимы контрасты. Например, после Шуберта с его чистейшей романтикой и задушевностью хочется в другой программе поиграть Стравинского, где эмоциональность другого свойства, где есть даже элементы рассудочности.

Теперь относительно хорошо знакомой и много раз игранной музыки. У меня выработалось такое правило: я позволяю себе вновь обращаться к таким произведениям лишь тогда, когда убежден, что накопил что-то новое по сравнению с прежними интерпретациями. Разумеется, поиск нового нельзя понимать как самоцель. Смешно и бесцельно придумывать что-то только ради оригинальничания.

Начиная с молодого возраста, я часто дирижировал симфонии Чайковского. Это продолжалось много лет, и постепенно у меня появилась идиосинкразия к этим произведениям. Возникло чувство, что я заштамповался,

что все идет по накату и никакого индивидуального отношения мне проявить здесь не удастся. И я не дирижировал Чайковского почти десять лет. Потом, когда почувствовал, что мне вновь хочется вернуться к нему, взял Шестую симфонию и попытался посмотреть на это произведение глазами человека, которому предстоит исполнить его впервые в жизни. Я начал заново штудировать партитуру, вдумываясь в авторские замечания, и открыл массу интересных вещей.

Во-первых, я убедился, что чуть ли не половина указаний и ремарок композитора не выполняется. Это касается и темповой, и нюансовой сторон, и целого ряда деталей оркестровки. Я говорю «не выполняется» — иными словами, мне не удалось полностью исключить слуховые ассоциации других трактовок. Но известные интерпретации теперь мною воспринимались критически. Обнаружилась масса наслоений (в основном темповых), вероятно, когда-то введенных великими интерпретаторами. Некритически перенесенные в исполнение людьми менее одаренными, они всегда превращаются в глупость.

Таким образом я создал для себя новую концепцию этой симфонии и самым большим комплиментом для меня было удивление одного авторитетного музыканта, который сел в оркестр без репетиции. После концерта он сказал мне: «Как много, оказывается, авторских ремарок, которые никем не исполнялись; удивительно, как мы могли мимо них проходить».

В. Р. Испытываете ли Вы вдохновение в период работы над партитурой и влияют ли на это новые находки, о которых Вы говорили?

К. К. Конечно, вдохновляешься, потому что воспроизводишь музыку, хотя и мысленно. И новые идеи по поводу этого сочинения тоже рождаются в порыве вдохновения. Ведь именно в период изучения находишь в партитуре что-то незамеченное тобою раньше: например, такие исполнительские приемы, которые помогут потом на оркестре по-новому раскрыть какой-то фрагмент произведения. Скажем, построить фразу, переместив акцент с привычной ноты на другую. Это сразу освежает восприятие музыки и для исполнителей, и для публики.

Например, в начале Восьмой симфонии Бетховена обычно делается смысловой акцент на 4-м такте:



Я же решил переместить его на начало 3-го такта. Для этого надо сделать к 4-му такту небольшое *diminuendo*, которого нет в нотах. Когда я попробовал осуществить задуманное, то начало зазвучало по-новому, а это повлекло за собой пересмотр фразировки всей части. Интересно, что, впервые встретившись с Филадельфийским оркестром, я попросил музыкантов сыграть начало Восьмой симфонии по-новому; они молниеносно выполнили мою просьбу с такой охотой, что результат вызвал улыбки всего коллектива, и я сразу почувствовал полный контракт с оркестром. Тогда же я, кстати, и понял разницу между просто хорошим и превосходным оркестром: превосходный выполнит все ваши просьбы так же быстро, как и хороший, но в отличие от него — еще и с удовольствием.

Это касается расшифровки ненаписанного, но ведь часто можно найти просто ранее не замеченные ремарки автора. Вернемся еще раз к Чайковскому, потому что у него в этом отношении — золотые россыпи. Вот в Пятой симфонии, в разработке финала, когда тема проходит в басах, скрипки и альты чаще всего выдают «казачка», а там написано *marcatissimo largamente*, то есть протяжно. На это обычно не обращают внимания: на самом же деле должно быть втаптывание, а не приплясывание. Скажешь об этом музыкантам — не верят; потом посмотрят в ноты и с удивлением соглашаются.

В. Р. Не расскажете ли Вы, какие методы применяются Вами при изучении партитуры произведения, которым Вы собираетесь дирижировать впервые?

К. К. Каждый раз разные. Если я изучаю несложное классическое произведение (даже малоизвестное мне), то делаю это только при помощи внутреннего слуха. Когда гармонии ясны, фактура несложна, внутренний слух заменяет любое исполнение. Более сложную му-

зыку я предпочитаю поиграть на рояле, пусть даже несовершенно — разбираюсь таким образом в гармонии. Потом опять-таки включается внутренний слух — когда я представляю все в настоящем темпе.

Самое неверное, с моей точки зрения, это изучение произведения по пластинке, к чему теперь прибегают, увы, слишком часто. Пластиночная мания, как и всякая техника, вносит в творческий процесс свое негативное начало. Так же как телевизор частично убивает живое впечатление от искусства, как от таинства, так и грамзапись лишает восприятие музыки свежести. Здесь есть еще опасность в том, что вместе с ознакомлением с музыкой усваивается и интерпретация, которая зафиксирована. Кроме того, для слушающего пластинку восприятие всегда будет мимолетным. Вы не сможете досконально изучить сочинение: вслушаться в гармонию, правильно проследить всю фактуру. Плюс к тому «темпераментность» самой музыки заставит вас пройти мимо многих существенных деталей. И вообще изучать в темпе нельзя — нужно, что называется, «ковыряться».

Мне кажется, для объяснения ведущей роли внутреннего слуха при изучении партитуры важно и другое. Мой учитель Николай Сергеевич Жилиев считал, что дирижирование — профессия «ущербная», ибо дирижер не производит звуки сам. Была у него такая теория: для вживания в музыку необходимо мускульное усилие (как при игре на рояле, скрипке, трубе и т. д.), иначе интерпретация не может быть создана. Вероятно, в какой-то степени он был прав, но, как мне думается, это больше относится к слушающим музыку по радио или с пластинок. Что же касается изучения музыки дирижером, то работу внутреннего слуха я отношу тоже к «физическим действиям». В самом деле: если вы напряженно изучаете текст при помощи внутреннего слуха, разбираете гармонию, осваиваете фактуру произведения, ищете логику соотношения темпов, многократно возвращаясь к каждому такту, — значит вы затрачиваете какое-то существенное усилие. Конечно, это не мускульная работа; но, вероятно, активная мысль тоже что-то излучает. А вот когда вы только слушаете, в вас лишь пассивно входят звуки.

В. Р. Какое значение Вы придаете первому впечатлению от музыки при разборе партитуры незнакомого

произведения? Как меняется это впечатление в процессе работы?

К. К. Думаю, что это индивидуально. Наверное, есть исполнители, которым нужно сначала просмотреть все запятые и только потом выработать общую концепцию. У меня это происходит иначе. Например, композитор проигрывает новое сочинение. При первом слушании у меня уже в общих чертах выявляется ощущение того, что нужно сделать по линии формы. Что-то мне покажется длинным, и я потом, изучая партитуру, посмотрю, нельзя ли это поправить за счет изменения темпа, ввести какую-то цезуру, чтобы разделить важные смысловые части. Конечно, не всегда ясно, что именно надо сделать, но я чувствую, что в данном месте необходимо какое-то вмешательство. В процессе детального изучения у меня лично такие интерпретационные наброски дополняются, а не образуются заново. Возможно, это пришло уже с многолетним опытом.

Я сейчас вспомнил свои ощущения при работе над партитурой в молодые годы... Казалось, что знаешь в партитуре абсолютно все, поскольку изучаешь ее досконально. Но приходишь на репетицию и видишь: там недосмотрел точку, здесь пропустил акцент, потом оказывается, что у альтов написано *rosso espressivo*, а ты не придумал этому значения. Ты потратил уйму времени на изучение общего рисунка партитуры, выучил на память все вступления голосов, изучил расположение аккордов. Но вся беда в том, что ты произвел музыковедческий анализ, но пропустил многие важные именно для исполнителя детали. Пожалуй, болезнью всякого роста является неэкономное распределение сил и внимания — на первых порах едва ли возможно безошибочно понять, что именно является самым существенным для работы с оркестром. Это приходит с опытом, когда вырабатывается специфически дирижерское видение текста партитуры.

Хочу привести такой любопытный пример. Ленинградский Малый оперный театр, находившийся в годы войны в Оренбурге, готовил постановку оперы композитора В. Волошинова «Сильнее смерти». Автор, живший там же, не успевал закончить музыку к намеченному сроку, и опера ставилась «поточным» методом — написанное разучивалось и репетировалось, а оркестровал

оперу, по поручению дирижера спектакля Б. Э. Хайкина, я. Сейчас забавно вспоминать нелепость подобной системы, но тогда мы все были полны патриотического порыва выполнить взятые обязательства. Опера была закончена в срок и имела успех. Однажды Хайкину срочно пришлось выехать в Москву, и очередной спектакль было поручено провести мне. Смешно предполагать, что написанную своей рукой партитуру я мог бы не знать. Но я не просмотрел ее, так сказать, «дирижерским оком» и был жестоко наказан. Со всех сторон «пугали» неожиданные вступления, раздражал непривычный баланс звучания (ведь в зале все слышится иначе). Короче говоря, тогда я понял, что такое дирижерский анализ произведения и как он отличается от формального знания партитуры.

В. Р. Причем это распространяется и на других исполнителей. Известный пианист-педагог Николаев говорил, что со своим произведением нужно заниматься исполнительски столько же, сколько с чужим.

К. К. Да, но ведь пианистам для каждой пьесы нужно наработать автоматизм пальцевых движений. В дирижировании же несколько по-другому. Автоматизм у опытного дирижера уже подразумевается сам собой, ему не надо разучивать технологию показа нюансов, но что показать, он должен знать. Иначе говоря, изучать партитуру по-дирижерски — это знать: что, как и кем надо дирижировать и что именно надо контролировать в каждый момент. Вместе с тем, когда вы на репетиции или на концерте чувствуете, что какие-то второстепенные детали выполняются не так, как вам надо, вы можете на мгновение бросить основную линию и заставить музыкантов жестом, взглядом или словом «подправить» баланс звучания, степень *crescendo*, характер акцента и т. д. Иначе говоря, многоплановость должна быть у вас уже разработана. Я думаю, это можно определить как дирижерскую стереоскопию: вы смотрите в партитуру и перед вами предстает различная степень соотношения материала по его значимости в каждый момент.

В. Р. Представляете ли Вы себе произведение как гипотезу?

К. К. Как нечто неизвестное? Да. Форма — это всегда загадка. Темп не может не колебаться, музыка —

это не метроном. Для того чтобы вся звуковая ткань жила, вы должны точно знать, когда нужно подвинуть, а когда — осадить. Где-то нужно сделать резкий переход от настроения к настроению, а где-то осуществить это незаметно. Иногда бывают необходимы остановки в движении, а иногда, наоборот, важно плавно войти в новый темп путем *ritenuto* или *accelerando*. Я подчеркиваю — это надо точно представлять себе, прежде чем вы выйдете к оркестру.

В. Р. Что является для Вас основополагающим в произведении и какие трудности в поисках этого Вы испытываете в процессе работы над партитурой?

К. К. Опять-таки, главная проблема — форма. Если она ясная и лаконичная, то все ложится как бы само собой. Но так бывает только в классических сочинениях и то, может быть, до Бетховена. В более же поздних сочинениях, особенно в современной музыке, архитектуру целого ощутить бывает чрезвычайно трудно. Надо уметь найти вершину и лепить вокруг нее все остальное, не расплываясь в частности. Это очень важно сделать во время «кабинетной» работы еще и потому, что в современных произведениях, как правило, фактура очень сложная и на репетиции приходится зачастую уделять много внимания не смысловым, а технологическим трудностям, которые могут закрыть от вас ощущение целого.

Очень важна проблема единой линии, особенно в протяженных сочинениях. Малер и Шостакович в этом отношении очень трудны, хотя они являются большими мастерами кульминаций. Вот, скажем, финал Первой симфонии Малера. Считается, что он длинный и сокращения как будто бы оправданны. Даже такой хороший малярианец, как Клецкий, делал в коде купюры. Признаюсь, поначалу и мне финал казался длинным. Но окончательно я не был в этом уверен. Я часто размышлял над этой частью и, когда мне предстояло исполнить симфонию, попробовал представить себе финал целиком. Теперь я считаю, что он необыкновенно логичен.

В. Р. Наверное, нашим читателям интересно будет узнать, в чем собственно состоит секрет этой интерпретации?

К. К. В финале симфонии очень большая, развитая кода. Материал ее появляется ранее, в середине части (семь валторн в высоком регистре), но там приводит

к спаду и реминисценциям из I части. В коде же звучность непрерывно растет (к тому же там добавлены 4-я труба и 4-й тромбон). Видимо, при первом появлении данного материала не надо осаживать темп, чтобы не придавать этому эпизоду чрезмерной значительности. Тогда второе появление темы, в конце, при более сдержанном, величественном темпе, подчеркнет начало нового фрагмента и подготовит развитие всего материала в течение грандиозной коды.

В. Р. Говоря о методах своей работы, Вы как бы наметили какие-то этапы освоения и текста произведения и его основной идеи. Не можете ли Вы, хотя бы схематично, «разложить» этот процесс?

К. К. Ну, скажем, так. Мне предстоит через некоторое время продирижировать сочинением, партитуру которого только что принесли. В зависимости от сложности этого сочинения я проиграю его на рояле, как смогу (даже технически несовершенно) или просмотрю глазами и отложу в сторону. Через какое-то время я возвращаюсь к нему, но рассматриваю уже более пристально, «влезая» в какие-то детали. Так раза два-три, пока у меня не создается общее впечатление. (Я могу его назвать поверхностным.)

После этого наступает этап, когда я приступаю к детальному изучению сочинения. Причем за время предыдущих просмотров у меня уже вырабатывается общее впечатление о его психологическом содержании.

Теперь я по всем параметрам партитуры расставляю свой специфические пометки. Отмечаю строение фразы, размечаю большие такты (метротектоника). Когда я совершил все эти операции, то считаю, что партитура мной разобрана. Но осталось самое важное — выработать концепцию. Это возможно только уже детально зная текст. Вот тогда начинается этап иного «листания» партитуры — я мысленно проигрываю ее для себя, сверяя свои впечатления от формы с теми, которые наработаны ранее. Заранее нахожу места, где надо будет умерить звучность, несмотря на авторское *fortissimo*, так как это еще не главная кульминация. Расставляю цезуры между эпизодами или ишу иные приемы, если переход в другой темп мне кажется необоснованным.

В. Р. Партитура многокомпонентна, и, работая над ней, дирижер своим развитым воображением охватывает

очень многое. Но все ли? Что Вы представляете более отчетливо, работая над партитурой, и потом в меньшей степени изменяете (темп, динамику и т. д.)?

К. К. Представить обязан все. Конечно, не всегда можешь предугадать все детали тембровых сочетаний. Что-то может оказаться богаче, чем ты думал, особенно у импрессионистов, и все-таки в принципе звучание при достаточном опыте ясно заранее. Бывает, правда, когда сталкиваешься с живым исполнением, что-то в тембровой стороне пересматривается. Вдруг слышишь, что флейты в нижнем регистре дают приятный шип, и это обогащает ваши намерения. Вы можете выявить это поярче, попросить их сыграть чуть громче. А вот когда шип закрывает мелодию у другого инструмента или вылезает в аккорде — тут вы должны «утихомирить» флейтистов, то есть замаскировать их тембр. Но, подчеркиваю, принять новые краски можно только тогда, когда они органично входят в ваш замысел. Если же предложенное оркестром отличается от того, что вы себе нафантазировали, и вы с этим миритесь — вы уже не хозяин интерпретации. Вам надо заставить оркестр играть в тех тембрах, которые вы себе мысленно представляли.

Что же касается нахождения правильного пульса произведения, то самое трудное в процессе домашней работы — это не поиски темпа каждого куска, а соотношение темпов. Мы вновь затрагиваем вопрос формы. Создать архитектуру произведения без живой музыки... В этом заключается едва ли не самая специфическая сторона искусства дирижера. Ведь добиваться ансамбля и точного исполнения нюансов могут многие дирижеры, а вот провести произведение как единое целое, избежать длиннот или, наоборот, скомканности — это дано не всем. Часто это ищется долго и трудно, но когда вы, наконец, находите убедительную концепцию, вам самому кажется нелепым, почему вы проходили мимо найденного теперь.

В поисках формы я, как правило, стараюсь мыслить большими эпизодами, избегая частой ломки темпов. Даже изменение метра, если это возможно, стараюсь приблизить к кратности (то есть удар равен удару или такт равен такту) в том случае, если это изменение не начинает нового психологического куска и, стало быть, не потребует остановки «наката».

В. Р. Ориентируетесь ли Вы при изучении партитуры именно на тот оркестр, с которым Вам предстоит выступать? Представляются ли Вам конкретные музыканты с их особенностями и тембром? Отличается ли реальное звучание от того, что Вы представили себе?

К. К. Конечно, большей частью ориентируешься на тот оркестр, который знаешь лучше всего — на свой. Но иногда бывает, что учишь сочинение для оркестра, которого не знаешь вовсе. Когда предстоит работать со знакомым оркестром, представляешь конкретных людей. Когда же оркестр незнакомый, представляешь лишь звучание. В новом коллективе вы должны заставить музыкантов играть в соответствии со своими представлениями. Баланс, фразировку, нюансовые контрасты нужно выявить так же, как ты привык в своем оркестре. Даже сольные тембры отдельных музыкантов не должны кардинально отличаться. Если флейтист очень качает звук, я прошу его убрать это, поскольку не люблю такое звучание, особенно в гармонических местах; если валторны будут чересчур вибрировать — попрошу играть суше. Такие принципы у меня выработались для любых оркестров.

В. Р. Как Вы относитесь к авторским указаниям? Что и в каких случаях изменяете в нотном тексте?

К. К. Я считаю, что прежде всего нужно попытаться в точности реализовать авторский текст, а уж потом, если что-то не получается, искать необходимые изменения. Если вы работаете над произведением современного композитора и можете с ним проконсультироваться — укажите на несоответствие, которое вы обнаружили, и вместе ищите способ устранения. Это в том случае, если вам понадается произведение с явными просчетами, хотя бывает порой, что и сам автор не может толком объяснить свои намерения, и вам приходится самостоятельно принимать решение. Если же дело касается музыки прошлого, то нужно попытаться для правильной, с вашей точки зрения, реализации замысла найти минимальные коррективы. Но вообще-то говоря, что понимать под изменением текста? Нюансы? По существу, это даже не изменение — это особенность вашего прочтения. Дирижер имеет право, даже больше того, он обязан корректировать нюансировку, то есть вертикаль партитур. Пример такой дифференциации по вертикали дал нам

Малер, который, уже сочиняя, слышал дирижерским ухом. У большинства же композиторов мы видим как раз обратное: унификацию нюансов. Но ведь совершенно естественно, что ведущие инструменты должны играть громче, второстепенное звучание должно быть как-то затушевано. Я это помечаю в партитуре — хорошо, если возможно, главное внести в оркестровые партии. Впрочем, все записать, конечно, нельзя. Если я знаю, как распределить звучность и в процессе исполнения ее скорректирую руками — это реализуется и без записи в нотах. То же касается и агогики — строения фразы, тяготения ее к кульминации. Это делается всегда как бы само собой, «по руке».

В. Р. Приходят ли Вам мысли об изменении текста, когда Вы прослушиваете произведение впервые, или это возникает в моменты детальной работы над произведением?

К. К. Слушая произведение впервые, я всегда обращаю внимание нет ли ощущения длиннот. Я замечаю эти места и потом проверяю себя. Поскольку купюры являются самым грубым изменением авторского текста, то решаться на такое хирургическое вмешательство можно только будучи убежденным в его необходимости. Часто оказывалось, что длиннота была результатом несовершенства предыдущего исполнения (даже иногда и авторского), и я нахожу возможность избавиться от такого ощущения, не делая купюр. Но порой купюры необходимы.

В опере наиболее яркий пример — произведения Вагнера, каждое из которых невозможно внимательно прослушать за один вечер при длительности музыки в пять часов (правда, в ГДР и ФРГ они исполняются целиком, и публика благоговейно слушает, но для нашего славянского темперамента это, по-моему, невозможно). Лист часто помечал возможные купюры в своих симфонических поэмах, сам чувствуя их «многословность». Ведь, по существу, отмена повторений экспозиции в большинстве классических симфоний — это тот же купюр.

В. Р. Не приведете ли Вы пример произведения, в котором Вы всегда делаете купюры?

К. К. Пожалуй, самый подходящий — Вторая симфония Рахманинова. Здесь может быть масса вариантов. Это музыка романтическая, взрывчатая, и повторы (не

только дословного текста, но и отраженных настроений) утомляют слушателей. В I и III частях я делаю минимальные купюры. В скерцо укорачиваю репризу. А вот в финале приходится, к сожалению, делать много сокращений, особенно в экспозиции побочной партии. Впрочем, все это индивидуально и, вероятно, можно предложить много вариантов сокращений (некоторые из них одобрены самим Рахманиновым).

В. Р. Какие еще изменения текста приходится делать дирижеру?

К. К. Есть произведения без авторских указаний, с минимумом их, есть и обильные указания. Крайности всегда опасны. Ничего не изменяя в тексте (я имею в виду темповые сдвиги и нюансировку, т. е. опасную метрономичность и отсутствие живой фразировки) играть невозможно, но столь же нелепо выполнять слепо все авторские обозначения, не ощутив для себя их логическую необходимость. Скажем, у Малера подробнейшие указания темпов. Если следовать им некритично, то можно просто-напросто заблудиться. Вот он пишет *etwas langsamer* (чуть-чуть медленнее). А что значит «чуть-чуть»? Строго говоря, это написано для дирижеров не слишком высокого класса. Хороший маэстро и сам почувствует, где надо «осадить» темп. Малер застраховал себя. Но это породило другую опасность — когда партитура попадает в руки ремесленника, указания осуществляются искаженно, потому что понимаются слишком «лобово».

Я тоже ловил себя на том, что, когда рабски следуешь малеровским указаниям, без внутренней убежденности, то всегда выполняешь их в большей степени, чем нужно — и получается совсем не то. Потом дома начинаешь анализировать, почему получился какой-то нелогичный рывок, из-за которого трудно прийти обратно к основному движению, и убеждаешься в важности этого самого «чуть-чуть», основанного не на формальном следовании авторским ремаркам, а на постижении логики музыкального развития.

В. Р. Бывают ли изменения в инструментовке?

К. К. Переинструментовка в принципе нежелательна, и к ней можно прибегать, только когда убеждаешься, что расчет у автора неправилен. Но сначала надо попытаться решить первую задачу — сохранить авторский

текст, «вытянув» главное путем нюансировки. Неверно думать, что если написано по вертикали *forte*, а вы играете *piano* во второстепенных голосах, то это — вмешательство в авторский текст.

Мне приходилось много дирижировать операми Пуччини. У него густая инструментовка, рассчитанная на богатые, большие итальянские голоса. Но если голоса недостаточно мощные, то оркестр заглушает слова. И вот когда у Пуччини в унисон с голосом играют деревянные духовые и струнные в нюансе *forte*, я прошу оркестр аккомпанировать *piano*. Ведь плотность звучания тоже создает эмоциональное напряжение, а солист дополнит его своим *forte* и выразительным словом. Я старался не изменять инструментовку (например, снимать дублирование). Пуччини инструментовал очень колоритно и выхолостить что-то темброво — значит исказить замысел.

Вот еще пример нюансовой корректировки: в финале Четвертой симфонии Чайковского тема фатума, по замыслу автора, врывается неожиданно. Музыка требует здесь появления нового тембра, и двух труб, которые есть в партитуре автора, явно недостаточно, потому что они играют задолго до этого на *ff* и к их тембру уже привыкаешь. Но просчетом этого назвать нельзя. Надо помнить, что композиторы обязаны беспокоиться о практичности. Если Чайковский всю симфонию написал с двумя трубами, он не мог употребить четыре для нескольких тактов финала, поскольку это потребовало бы приглашения двух новых музыкантов. Поэтому дирижер должен помнить, дирижируя предыдущий отрезок (канон «березоньки» у меди), о предстоящем вторжении темы фатума и не позволять трубам играть в максимальном нюансе, в основном ориентируясь на мощь звучания (тромбоны — валторны), при переходе же на $\frac{3}{4}$ трубы должны неожиданно вспыхнуть с полной силой как новый тембр, психологически обрушившийся на голову. Я уже не говорю о недопустимости делать *ritenuto* перед $\frac{3}{4}$, то есть полностью игнорировать драматургию внезапной остановки с разбега перед стеной фатума.

В. Р. Очень много вопросов всегда возникает по поводу изменения инструментовки Бетховена. Не выскажете ли Вы своего отношения к этой проблеме?

К. К. Интересно, что опытный оркестрант, знающий

Бетховена, всегда может проверить по исполнению его симфоний, как по барометру, вдумчивость работы дирижера над текстом партитуры. Я пока говорю не об изменениях инструментовки и тем более об интерпретации, но об отношении дирижера к противоречиям, которыми полны рукописи Бетховена. Он писал весьма поспешно и довольно грязно (не совсем разборчиво). И каждый интерпретатор, работая над его партитурой, должен найти верный ключ к пониманию — что является опиской Бетховена, что ошибкой издателя или опечаткой, а что правильным.

Экспозиции и репризы полны разночтений и по записи (длительность нот и нюансы), и по инструментовке (пропуски некоторых голосов) при абсолютной идентичности изложения в остальном. Таких сомнительных мест в партитурах бетховенских симфоний очень много, и все они требуют серьезного изучения и аргументации выбранного вами варианта. К сожалению, часто многие дирижеры вообще проходят мимо этих проблем. Артисты оркестра очень чутки к таким разночтениям, любят задавать по этому поводу вопросы и никогда не простят дирижеру, если он не оговорит сомнительных моментов.

Теперь относительно бетховенской инструментовки. Популярна версия, что вследствие глухоты Бетховен не мог реально слышать свои последние симфонии, и поэтому его партитуры несовершенны в звучании. Второй довод, который приводят сторонники ретушей — несовершенство инструментария, которым располагал Бетховен, в частности отсутствие хроматических медных инструментов (труб и валторн), что сковывало его фантазию. Когда эти инструменты появились, дирижеры старались как бы разгадать замыслы Бетховена и делали переинструментовку его произведений, поручая медным то, что, по их мнению, поручил бы Бетховен.

Обе эти теории имеют весьма солидных зачинателей. Вагнер был первым, кто сделал смелые ретуши бетховенских партитур. После него к бетховенским симфониям руку прикладывали многие, в том числе и Малер. Последним был Вейнгартнер, с исправлениями которого произведения Бетховена и исполнялись до последнего времени. Между тем теперь у нас и на Западе (в ГДР, Австрии, ФРГ) сложилась и другая точка зрения: Бетховен отлично представлял себе музыкальное звучание

своих партитур, и они могут быть исполнены без всяких инструментальных ретушей.

Мое мнение, которое я никому не навязываю, сходится с мнением многих других современных дирижеров: оркестры сегодня по квалификации настолько выше оркестров прошлого, что Бетховен отлично звучит и без всякой корректировки. Цикл из девяти симфоний, который мы провели в юбилейном бетховенском году, был исполнен без единой вписки (специально потребовался комплект чистых партий). Я убежден, что баланс в бетховенских симфониях должен быть достигнут только дифференцированной нюансировкой.

Бетховен не мог располагать такой мощной по составу и качеству струнной группой, которая сейчас есть в каждом крупном коллективе. Звучание деревянных духовых инструментов по сравнению со струнным квинтетом сегодняшнего дня слишком слабо. Какой же выход? Переинструментовывать Бетховена? На мой взгляд, это неверный путь, искажающий стиль автора. В некоторых наиболее мощных симфониях (я имею в виду нечетные, исключая Первую) мне кажется правильным давно уже практикующееся удвоение состава деревянных духовых для того, чтобы там, где надо, они могли противостоять струнному квинтету в «туттийных» местах. Если же голос «не прослушивается» даже при удвоении, необходимо корректировать нюансировку, снижая звучание струнных, а не дописывать другие духовые голоса.

Не надо также забывать, что отсутствие отдельных нот у натуральных медных инструментов Бетховен всегда компенсировал другими голосами и механическое заполнение всех этих «пробелов» меняет колорит бетховенского звучания (я имею в виду в том числе и характерные скачки на нону вверх у вторых валторн и труб).

В скерцо Девятой симфонии деревянные духовые играют:



при перманентном аккомпанементе всех струнных «лейт-ритмом» . Позже этот материал изложен на тон выше.

Естественно, парное дерево в сравнении со струнными звучит жидко, и Вагнер дополнял его валторнами.

Конечно, это может быть и красиво, но совершенно меняет характер музыки. Для меня доказательством неправильности этой вписки является то, что у натуральных валторн (in C и in D) есть все звуки этой темы. И глухота Бетховена тут ни при чем. Он мог сам усилить здесь дерево так, как это сделал Вагнер. Ему нужен был совсем другой характер. Если заставить струнные играть *mezzo forte* при оригинальной инструментровке (но дублированном дереве), появляется сразу радостное звучание — полетность эльфов. Валторны в этом месте очень «милитаризуют» звучание — выходит как-то по-прусски. Эта вписка у всех «в ушах», но, как всегда, если отрешиться от привычного и поглядеть свежими глазами, находишь много интересного в разгадывании замыслов автора.

На это может последовать возражение: дескать, такое изменение нюанса исказит бетховенское понимание *fortissimo* и лишит музыку необходимой напряженности. Позволю себе с этим не согласиться. Сила звукоизвлечения не всегда эквивалентна психологической насыщенности. Можно играть громко, но вяло, и, наоборот, *mf*, но энергично. В рассмотренном примере есть некоторое снижение нюанса у струнных, но при остроте штриха и подчеркнутой правильности ритма (, а не

, как, увы, исполняется обычно) напряженное звучание у шестнадцати деревянных инструментов вполне создаст у слушателя психологию всеобщего *fortissimo*. Я подчеркиваю — именно напряженное, и задача дирижера здесь и состоит в извлечении максимально «исступленного выдувания». Тогда звучание дерева компенсирует снижение силы у струнных и будет сохранен требуемый характер звучания этого фрагмента.

В. Р. Не можете ли Вы еще сказать несколько слов об исполнении музыки, имеющей минимум обозначений. Лучшего примера, чем Бах, здесь, пожалуй, не найти.

К. К. Исполнять Баха так, как он писал, мы не можем. Во-первых, у нас нет тех инструментов, которые были в его времена, стало быть, тембры будут другими. И состав оркестра уже другой. Ведь когда он писал свои кантаты, то рассчитывал лишь на три (!) скрипки, и те с мягкими смычками, то есть звучащими слабее, чем современные инструменты. Он пользовался чембалом. Это слабенький инструмент, но с тремя скрипками он хорошо соединялся по балансу звучности. А сейчас у нас в оркестре 30 скрипок и, естественно, чембало не в силах с ними бороться. Снова возникает проблема — как тут быть? Некоторые присоединяют к чембало радиусилитель. С моей точки зрения это порочное отступление от стиля, поскольку кардинально изменяется тембр. Значит, или при полном составе оркестра от чембало можно совсем отказаться (разумеется, кроме тех случаев, когда оно имеет самостоятельную функцию, как, например, во II части 2-го Бранденбургского концерта) поскольку оно дублирует гармонию (мне кажется — это правильный путь) — или надо исполнять Баха тем маленьким составом, который был в его время. Но это будет стилизацией, и исполнение потеряет живое дыхание современности, ибо масштабы музыки Баха сегодня понимаются нами иначе. Если бы нам нужно было только музейное исполнение, достаточно было бы один раз записать каждое классическое произведение на пластинку и не требовать другой интерпретации.

В. Р. Одинаково ли Вы работаете над произведением, захватившим Вас, и над тем, которое оставило Вас равнодушным?

К. К. Первое и основное качество музыки, захватившей меня, — это ощущение свежести, чего-то такого, чего вы не ждете: неожиданный оборот мелодии или гармонии, внезапная модуляция, то есть проявления индивидуальности композитора. Это касается любой музыки — и классической, и современной. Второе — это возможность следования за мыслью автора и рождения на ее основе своих собственных образов. Когда можно проследить за становлением идеи произведения и на этой основе найти личные ассоциации, то такое ощущение показывает, что мы идем правильным путем. Здесь я чувствую себя если не соавтором, то человеком, расшифровавшим какую-то криптограмму. Если произведение

но зажигает, оно для тебя плоское, его невозможно наполнить эмоциями. Совершенно справедливо меня критиковали в нашем музыкальном журнале за Шестую симфонию Глазунова. Я пытался отдать дань этому композитору, но я его в общем не чувствую. Отсюда вывод — то, что тебе чуждо, не надо и дирижировать.

В. Р. Что же происходит, если Вам все-таки надо исполнять неинтересное для Вас сочинение? Какая разница в подходе к изучению такого произведения по сравнению с музыкой волнующей Вас?

К. К. Разница, конечно, есть. Работая над менее интересным произведением, я думаю о будущей репетиции. Ищу такое, что могло бы послужить воспитательным целям.

В. Р. Значит ли это, что Вас заботят в таких случаях только педагогические цели?

К. К. В основном да. Хотя и пытаешься облагородить как-то произведение, то есть выявить какие-то скрытые стороны сочинения, но вдохновения, как при работе над интересным для меня произведением, безусловно, нет.

В. Р. Увлекает ли Вас в произведении сама звуковая ткань, то есть самодовлеющая красивость звучания, фактура и т. д.? Имеет ли значение соответствие музыки Вашему настроению?

К. К. Я думаю, сама звуковая ткань увлекает только если она немедленно включает вас в нужную психологию. Личное же настроение меняется: сегодня одно, завтра — другое. А партитуру изучаешь не под настроение, а в течение большого отрезка времени. Ассоциации, вызванные музыкой, бывают очень устойчивыми. Они не меняются в зависимости от того, в лирическом или в свирепом настроении вы пребываете. Часто даже плохое настроение меняется на хорошее, когда вы увлеченно работаете.

Если же рассматривать другую сторону этого вопроса — увлекает ли меня чисто внешняя красивость, то, разумеется, нет. Основополагающим для меня является подтекст, философская глубина.

В. Р. По каким признакам Вы можете отличить запись своего исполнения от записи другого дирижера?

К. К. Прежде всего ощущение целостности произведения, в частности, темпы мне сразу говорят, мое ли это детище. Но, кроме того, определенные черты стиля ведь

ясно слышны. Мне ближе всего исполнительский стиль Рахманинова (судя по его записям как пианиста и как дирижёра). Что это за черты? Динамические контрасты: неожиданные «взбрыкивания» басов — клокочущие вулканы, кульминация может быть бурлящей, но тут же моментально раствориться, исчезнуть; акцентировка, принцип исполнения *sforzando* и акцентов — особенно на синкопах. Эти принципы близки мне в любой музыке, поэтому, когда я слушаю запись, «свое» находится без особых усилий и по этим деталям.

В. Р. Знаете ли Вы заранее те места в произведении, которые позволяют выявить Ваш стиль?

К. К. Обязательно. Я и ищу в произведении такие точки, где мог бы проявить свои особенности. Конфликтность, тембровое разнообразие, динамические противопоставления и вообще широкий размах шкалы громкости.

У меня есть выработанные за много лет свои принципы исполнения нюансов (об этом я писал в предыдущей книге «О дирижерском искусстве»). Готовясь к встрече с новым оркестром, я заранее знаю, что первая репетиция будет довольно «рваной», со множеством остановок в начале сочинения для унификации этих исполнительских приемов. Все это мне заранее известно, и я хладнокровно отношусь к некоторому беспокойству музыкантов, когда за полтора часа проходишь только одну часть симфонии, да и то не до конца. После того как все включатся в эти новые для них требования, дело сразу идет быстрее, и в остальных частях уже меньше препятствий такого рода. Зато чувствуешь большое удовлетворение, когда видишь, как приятно самим музыкантам убедиться, что музыка может иметь много прочтений и что они могут быстро преобразить уже привычное звучание.

Дирижерский замысел и реальное звучание

В. Р. Приходилось ли вам «читать» партитуру ранее незнакомого произведения вместе с оркестром без предварительной работы над ним дома? Стоит ли проверять способность дирижера к такой «читке с листа» на дирижерских конкурсах?

К. К. Такое я отрицаю категорически. Это совершенно не показывает профессиональной подготовки дирижера. Ведь мотать руками вправо и влево может даже обезьяна. Работа с оркестром без предварительного изучения материала — это обесценивание нашей профессии. К сожалению, на некоторых дирижерских конкурсах практикуют такое «испытание». Кладут на пульт незнакомую партитуру, предлагают молодому музыканту сходу дирижировать и смотрят, как он ориентируется в ней. По-моему, это несерьезно. Так данные дирижера выяснить невозможно.

Кроме того, иногда намеренно вставляют ошибки в оркестровые партии и дирижер должен их обнаружить. Проверяется слух дирижера. Это мне тоже кажется неуместным. Ведь волнение может помешать конкурсанту, и у жюри создастся искаженное представление о его слухе. К тому же умение хорошо слышать именно с дирижерского пульта приходит не сразу (кстати, и в опере дирижерский пульт — самое акустически невыгодное место).

Когда речь идет о профессиональных дирижерах, получивших специальное образование, то их слух незачем проверять. Задачи конкурса другие. Дирижер с недостаточно развитым слухом все равно разоблачит себя тем, что неверно распределит звучность, не покажет своего чувства баланса. Репетиционная работа дирижера сродни режиссерской репетиции. Можно представить, что «поставит» режиссер, если ему дать незнакомую пьесу и предложить сразу излагать, читая впервые текст,

свой постановочный план! Наше искусство требует предварительных раздумий и осмысления.

В. Р. Как Вы составляете план репетиций, в какой форме и как его варьируете?

К. К. Прежде всего, в зависимости от программы, я назначаю количество репетиций. Это зависит от того, знакома оркестру программа или нет, в какой степени она трудна, требует ли она отдельной подготовки по группам. Кстати, для сложного нового сочинения очень эффективны групповые репетиции. Трехчасовая работа с каждой группой (отдельно струнные и духовые) экономит вам много часов общего оркестрового времени. Вы пропускаете при такой работе те места, где группа молчит; кроме того, вы имеете большую возможность работать индивидуально, отшлифовать то, что на общей массе коллектива хуже прослушивается и т. д.

Если произведение малознакомо коллективу, я стараюсь, чтобы в процессе подготовки к концерту оно было исполнено целиком не менее трех раз (количество репетиций, разумеется, может быть и большим в зависимости от протяженности сочинений). Первая репетиция — детальная со многими остановками, затем остановок меньше (лишь для уточнения и дополнения предыдущих замечаний); третья репетиция — генеральная — здесь и для дирижера, и для оркестра проверяется ощущение формы и настроения.

В каждом репетиционном плане, безусловно, по ходу дела всегда что-то меняется. Вы наметили пройти три части, но не успели и прошли только две. На следующей репетиции вы начинаете не с IV части симфонии, а с III. Значит, где-то потом вам нужно суметь экономить время: либо за счет другого сочинения программы, либо за счет пропуска того, что, с вашей точки зрения, уже хорошо налажено и не требует лишнего повторения. Такое непрерывное варьирование неизбежно. Но дирижеру необходимо укладываться в отведенное ему время. В этом сказывается «вежливость короля» — своеобразный аристократизм профессии. Так же, как, по моему мнению, невежливо пересаживать оркестр, в который вас пригласили гастролером. Дирижер должен уметь быстро адаптироваться к «географии» данного оркестра, а не причинять неудобства десяткам музыкантов. Ведь в случае пересадки они видят руки дирижера в непри-

вышном ракурсе, не говоря уже о другом звучании соседей. В отношении же точности использования времени западная система работы с оркестром очень дисциплинирует. Там дирижер платит за передержку оркестра.

В. Р. Что именно Вы включаете в план репетиций?

К. К. Общий план составляется исходя из количества предоставленных репетиций и трудности произведений. Но включить какие-то конкретные детали в заранее составленный план порою просто невозможно. Многое ведь зависит от репетиционной ситуации. Иногда я повторно лишний раз произведение не для того, чтобы добиться чего-то от оркестра, а только для себя. Если я не уверен в правильной расстановке смысловых акцентов, не возмущенно попросить оркестр сыграть еще раз, не ставя перед ними конкретных задач. Лучше так и сказать: «У меня самого нет уверенности, я не все нашел, повторите, пожалуйста, это место для меня!».

Необходимость работать над теми или иными деталями рождается прямо на репетиции. Интересно, что на концерте публика не замечает, как правило, сам ли оркестр делает какой-то смысловой штрих или это «вина» дирижера. Детали трактовки может определить только наметанный глаз. Иногда, прослушав интересный концерт, я спрашиваю, сколько было репетиций. Мне любопытно — результат ли это длительной работы или все было сделано молниеносно (если оркестр хорошо понимает дирижера и знает произведение, великолепный результат может быть достигнут даже с одной репетиции).

В. Р. Что Вы считаете главным в репетиционной работе?

К. К. Главное — умение зафиксировать внимание исполнителей на самом существенном. Предположим, какие-то вещи не получаются на репетиции, и вы тратите на них и время, и внимание. Но, если это несущественные детали, не влияющие на концепцию в целом, вы можете потратить на них всю репетицию, так и не добравшись до основного. Конечно, многое зависит от того, сколько у вас репетиций, со своим оркестром вы работаете или с «чужим» и т. д. Для чистоплотности иногда необходимо в своем оркестре тратить время и на эти мелочи. Но во всех случаях вы должны воспитывать у музыкантов умение запоминать ваши замечания, безразлично, имеете ли вы одну встречу с этим оркестром или

являетесь постоянным дирижером. Если вы уж к чему-то «прицепились», добивайтесь выполнения до конца.

В. Р. Какие изменения во взглядах на интерпретацию возможны у дирижера в ходе репетиции?

К. К. Труднее всего на репетициях, по сравнению с домашними представлениями,— найти правильный темп. Живое звучание стимулирует темперамент, поэтому вначале всегда хочется побыстрее. Потом начинаешь себя осаживать и находить в быстром темпе элементы спокойствия, а в медленном, наоборот — искать, что можно подвинуть, чтобы избежать статики. Темповая сторона всегда как-то корректируется на репетиции.

Я хочу выяснить, что, говоря о колебаниях темпа на репетиции, я отнюдь не вхожу в противоречие с ранее высказанным мною убеждением о необходимости полностью выработать концепцию (а, стало быть, и найти темпы) в процессе домашней подготовки. Психологическая оправданность быстрого или медленного темпа должна быть продумана, дирижер вживается в движение еще до репетиции. Но в рамках одного замысла могут быть варианты, которые и «доводятся» на реальном звучании. Например, вы представляли себе «вихрь», а когда подогнали оркестр, получилась грязь и вместо ощущения полета — скомканность и суматоха. Значит, надо чуть осадить темп. И, наоборот,— в медленном месте порой на репетиции чувствуешь необходимость где-то чуть-чуть ускорить движение, чтобы не утратить «шага» музыки. Иногда экспериментируешь сразу же при повторении этого места, и нужное находится. А если нет — перед следующей репетицией надо дома проанализировать причину.

Итак, если при первой встрече с оркестром реальное звучание полностью опрокинет наработанный вами дома интерпретационный план, то, значит, вы попросту неподготовлены к репетиции. Частичные же изменения происходят всегда. Соотношения темпов, корректировка динамики — это варьируется даже в хорошо знакомом сочинении. Скажем, вы приходите в другой оркестр, и здесь медь слабее, чем в вашем. Значит, вам нужно внести изменения в привычную звучность — сбалансировать звучание с другими инструментами и сохранить запас для кульминации. Или, предположим, струнная группа здесь более мощная и певучая — вы можете использовать ее

contabile. Таким образом, вы всегда можете пересмотреть свою трактовку в сторону более выигрышного подчеркивания того, чем данный оркестр может блеснуть. Такие изменения неизбежны в силу того, что на репетиции вы всегда что-то ищете. Поэтому я считаю полезным после каждой репетиции брать партитуру домой, вспомнить, что оставило чувство неудовлетворенности, что необходимо усовершенствовать, «дотянуть».

Вот яркий пример. Несколько лет назад я впервые дирижировал Четвертую симфонию Малера. Это сочинение я отлично знаю, много раз слышал и тщательно изучил. Мне казалось, что концепция в процессе подготовки детально выработана. Но когда я начал репетицию, то сразу почувствовал — то, что я делаю, меня не убеждает, я не могу схватить форму части как единого целого. В течение пяти дней работы, каждый раз, придя домой, я брал партитуру и вспоминал, что меня не устраивало и почему (не из-за оркестра, а по собственной вине). Кончилось тем, что ряд вопросов я не решил даже на генеральной репетиции (можно так, но можно и иначе...) Еще раз подчеркиваю, это касалось не кардинальных проблем. Но какие-то мелочи: больше сделать *ritenuto*, тут подвинуть, там придержать. Я уже говорил, что следовать в лоб малеровским указаниям, это — разбить форму, размельчить сочинение. Видимо, я еще не нашел степень выполнения деталей авторского замысла.

На генеральную репетицию я принес магнитофон. Проиграл симфонию без остановок, потом дома прослушал запись, учел кое-что и на концерте вновь записал симфонию. Как всегда, в первом исполнении что-то оказалось недотянутым. И тем не менее какая разница между репетицией и концертом! Это тот случай, когда техника не мешает, а помогает творчеству. Контрольное ухо магнитофона помогло мне обобщить многодневные поиски и уяснить, где же причина неудовлетворенности.

В. Р. Я часто видел, что Вы записываете свои концертные выступления и некоторые репетиции. Не расскажете ли Вы более подробно о применении магнитофона в своей практике?

К. К. Придется поговорить о развитии техники звукозаписи в связи с развитием исполнительства. Я хочу подчеркнуть в данном случае роль магнитофона не как фиксатора записей для потомства, но как контролера,

помогающего творческому процессу. Сегодня мы остро ощущаем, как техника наступает на исполнительство и порой даже подменяет его. Это очень опасно, потому что звукозапись приучает молодежь легко жить. Но платят они за это часто дорогой ценой. Мы видим большое количество исполнителей, технологически блестяще оснащенных, но глубоких интерпретаторов встречаем редко. Может быть, причина как раз в том, что в евой самый чувствительный ко всякому влиянию период они слишком много (и некритично) слушали записи корифеев, пытаясь «приобрести» для себя ключ к прочтению.

Но магнитофон может быть и очень полезен. Он совершенно незаменим как корректор, особенно в проверке охвата целого. Вам важно узнать после исполнения, получилась ли у вас убедительно форма или нет. Если вы попросите своего самого большого доброжелателя и компетентного музыканта рассказать вам об этом, то он все-таки расскажет вам о своем отношении к произведению, которое вы исполняли. Что же касается вашего самоконтроля за пультом, то он может быть и ошибочным потому, что на этом месте эталон звучания качественно изменен по акустическим причинам. Мелкие погрешности отвлекают, трудно сохранить цельность впечатления. Кроме того, волнение учащает ваш пульс, создает иногда неверное ощущение темпа. Например, как-то дирижуя финал Пятой симфонии Бетховена, я ощущал его как утяжеленную поступь, и во время концерта был доволен, но на поверку все оказалось более легковесным, чем было задумано. Здесь магнитофон может оказать вам неоценимую услугу — он помогает довести исполнение до максимального соответствия вашим намерениям. Слушая произведение со стороны, вы можете объективно оценить свою интерпретацию — насколько вам удалось воспроизвести свой замысел, и учесть это при следующем исполнении.

В. Р. Случалось ли Вам чувствовать, что на репетиции оркестр не понимает Вашего замысла?

К. К. Случалось. И виноват всегда дирижер и никогда оркестр. Значит, у вас недостаточный волевой посыл или вы не смогли найти ключ к сердцу музыкантов. Тогда дома, между репетициями, нужно найти слова, которые на следующей встрече помогут создать у оркестра нужное настроение.

В. Р. Относится ли это только к высококвалифицированным оркестрам?

К. К. Я должен сказать, что для меня особого отличия в принципах работы со слабым и сильным оркестрами нет. Просто перед более слабым оркестром вы ставите меньше сложных технологических задач (поскольку оркестранты не смогут их выполнить). Но с любыми музыкантами разговаривайте как с художниками. Надо их возвышать, дать почувствовать, что дирижер поверяет им свои высокие художественные мысли, а не требует только аккуратной ремесленной игры. Я лично стараюсь это делать в комплексе — работая над технологической отделкой, ставлю себе задачей не отрываться от важных смысловых моментов и подкрепляю технологию образами. В общем я не считаю ниже своего достоинства работать с периферийными оркестрами. И работаю с удовольствием, потому что чувствую, это их поднимает — они видят, что могут выполнять и не совсем привычные для них требования.

В. Р. Чувствуете ли Вы «результативность» своей пластики? Ощущаете ли соответствие или несоответствие каждого Вашего движения звучащей музыке?

К. К. Безусловно. Это получается всегда само собой. Каждый настоящий дирижер обязательно найдет пластическое выражение музыки, присущее только ему, и оно будет понятно любому оркестру. Я приезжаю в страну, языка которой не знаю, но не боюсь, что не буду понят.

Другое дело — собственная удовлетворенность техникой. По многолетнему опыту, по беседам с коллегами я знаю, что у большинства дирижеров периодически наступают пластические «кризисы», когда начинает казаться, что дирижируешь недостаточно ясно. Появляется неуверенность в жесте, и это молниеносно отражается и на оркестре, и на творческом самочувствии. Начинаешь дома отрабатывать жест, искать новые приемы, и очень часто какая-то найденная мелочь резко меняет все: то ли другой принцип держания палочки, то ли новый прием ауфтакта кистью или, наоборот, от локтя. Постепенно вы снова приобретаете необходимую уверенность. Но через какое-то время понадобится снова совершенствовать свои приемы. Отсюда вывод: дирижерам надо время от времени пересматривать свою технику, иначе она устареет по сравнению с его же «идей-

ным» прогрессом. Ведь задачи, которые он ставит перед собой и оркестром, непрерывно расширяются и могут быть реализованы только при полной технической раскрепощенности.

В. Р. Нельзя ли остановиться на тех конкретных пластических приемах, которые необходимы для достижения Ваших требований на репетиции?

К. К. Когда я учился дирижированию и дома создавал свой «словарь жестов», отец, подшучивая надо мной, спрашивал: «Кирилл, ты уже молился сегодня?». Я несколько раз в день становится в угол и дирижировал там «вхолостую», искал различные приемы. В годы обучения дирижированию это необходимо. Нужно проверить руками: ясно ли показываешь нюанс, какой жест выразительнее применительно к данному произведению и т. д.

Опытному дирижеру этого, как правило, не нужно. У него «наработан» этот комплекс достаточно. Он часто даже не думает, каким приемом покажет оркестру тот или иной нюанс. Например: ты чувствуешь порой, что в оркестре не понимают твоих намерений и, естественно, звуковой и ансамблевой результат не тот. И, забываясь лишь о реализации замысла, ты автоматически применяешь другую технологию жеста, скажем, меньше фиксируешь удары, облегчаешь отскок руки — сразу все становится на место. Тогда-то задним числом ты и понимаешь, что сам был виною. По-моему, в этом и состоит одна из сторон педагогики дирижирования — подсказать студенту, как надо сменить прием, когда характер жеста не соответствует желаемому звуковому результату. Со стороны это виднее, и этому можно научить. Иначе говоря, я хочу подчеркнуть, что задуманное звучание у профессионального дирижера должно уже автоматически выражаться в мануальных образах.

В. Р. На концерте пластический комплекс дирижера (сюда включается и мимика) — единственное средство управления оркестром. Что усложняется по сравнению с репетицией?

К. К. Возникает дополнительная задача: пластикой напоминать музыкантам о репетиционных замечаниях. Например, на репетиции у пикколо долго не получается какой-то нюанс, скажем, степень *crescendo*, которая вам нужна. В конце концов вы добились этого, но на концерте обратитесь к нему взглядом перед этим местом.

И по такому намеку он все вспомнит. Часто и руками не надо в таких местах колдовать. Дирижеру нужно быть вдохновенным, но вместе с тем он должен учитывать отголоски репетиций и застраховываться от всех возможных мест случайностей. Надо также помнить, что на концерте пластика корректируется реальным звучанием, то есть у дирижера пластические образы могут меняться в зависимости от того, что он слышит. Предположим, сегодня концерт в незнакомом зале, и мы повторяем уже игранную Третью симфонию Чайковского без акустической репетиции. Я точно знаю, как покажу вступление валторн в начале (темп похоронного марша). Но дальше предусмотреть свое дирижирование нельзя. Если валторны сыграют слишком остро, то я сейчас же сделаю движение тяжелее; если они будут отставать, я начну их подгонять — будет другое движение; если они будут играть слишком громко, то амплитуда моих движений сразу сократится.

Хороший оркестр всегда будет играть вместе, будет также делать *forte* и *piano*, если это написано и подтверждается дирижерскими жестами. Но даже в хороших оркестрах бывает иногда: показываешь, чтобы не делали *crescendo*, но слышишь, усиливают звук. После замечания они оправдываются: «Маэстро, у нас написано *crescendo*». «Простите, я знаю, что у вас это написано, но показываю, чтобы не делали *crescendo* раньше необходимого мне времени, иначе расчет его будет неверен. Ведь распределить, когда и насколько надо сделать этот нюанс, может только дирижер, и здесь вы обязаны мне подчиняться». Вот тут вы и сможете проверить — просто хороший оркестр перед вами или отличный. Потому что даже в «хороших» коллективах всегда найдется два-три консерватора, которые подчинятся вам не сразу и, во всяком случае, дадут вам понять, что ваше требование их удивляет. Здесь и формируется авторитет дирижера. Музыканты должны чувствовать, что они без вашего контроля не смогут сыграть ни одной ноты. В книге о Тосканини приводится пример, когда каждый из контрабасистов думал, что Тосканини смотрит на него. Вот такое ощущение должно быть у всех музыкантов. Если у вас есть уверенность в своей трактовке и вы быстро реагируете на звуковую отдачу — вас всегда поймут и с удовольствием включается в ваш план.

В. Р. Мне доводилось разговаривать по подобным вопросам с музыкантами. Многие из них утверждают, что дирижер чаще всего не до конца понимает, что можно получить от музыкантов. Его пластические требования они обеспечивают на 70 процентов, а 30 процентов это такой остаток, который, по их словам, почти никогда не используется, и дирижер даже не подозревает, что запас еще имеется. А Вам случалось ли наблюдать, что музыканты играют не в полную силу? Из-за чего это происходит, по-Вашему?»

К. К. Конечно, случалось. Это живые люди, и их можно понять по-человечески: у каждого много забот, не имеющих прямого отношения к музыке. И, поскольку у оркестрантов нет такого чувства ответственности за целое, как у дирижера, их внимание, разъедаемое всяческими побочными мыслями, часто снижается. А оркестровое музицирование требует одинаковой собранности от всех, требует отрешения от всего постороннего. Для искусства такая отдача необходима. Но ведь по своей сущности каждый оркестрант — артист, и охотно включается в творческое состояние, если стимулировать его художественную инициативу. И здесь игра в полную силу и заинтересованность очень во многом зависят от дирижера. Он должен быть интересен музыкантам и вызывать в них вдохновение, а не только заставлять отсиживать положенное время. Его задача — одухотворить технологию, сделать оркестр соавтором интерпретаций. Эти тонкие особенности взаимоотношений зарождаются на репетиции. Если репетиция идет интересно, музыканты увлекаются, начинается подлинно творческая работа, и порой они сами удивляются, как быстро проходит время. А сколько раз мне приходилось наблюдать, как дирижер сам все душит — репетирует скучно, придумывает, что бы ему сказать, что бы лишний раз повторить, пересказывает словами написанные нюансы. Музыканты соответственно играют кое-как, контакта с дирижером нет никакого, и на концерте они уже не могут переломить себя.

Тут, разумеется, виноват только дирижер. Его энергия должна быть целенаправленной. Бывают такие дирижеры, которые блестяще дирижируют на концертах, но их репетиции — пытки для музыкантов. Они совершенно не умеют рассчитывать время. Такой дирижер

может возиться три репетиции над первыми двадцатью тактами, а потом еле-еле успеет кое-как проиграть остальное. Бывает, что дирижеры берут на концерте совершенно другие темпы, и таким образом идут на смарку даже хорошо отделанные детали. Зная все эти особенности каждого дирижера, музыканты и позволяют себе иногда играть не в полную силу.

Однако бывают случаи, когда чисто музыкальные средства не действуют и в свои права вступают административные функции дирижера: он вынужден принимать какие-то меры. К сожалению, у наших музыкантов часто отсутствует боязнь потерять свое место. Положение таково, что каждый лентяй использует все юридические уловки и пройдет много времени, прежде чем его выгонят. Коллектив есть коллектив, и в нем почти всегда есть люди едва ли не случайные. Если вы видите, что музыкант работает не в полную силу и не справляется со своей партией, то есть не отвечает общему уровню оркестра, наблюдайте за ним более пристально, делайте, когда необходимо, персональные замечания. Обычно замечания фиксирует инспектор. Есть взыскания, которые оформляются в приказах, но это касается каких-то дисциплинарных нарушений. А когда духовик много киксует — не издавать же приказ по каждому поводу. Но ведь его спотыкания влияют на общий уровень оркестра, на художественный престиж коллектива. Поэтому, когда такого музыканта выдвигают на конкурс, припоминается, сколько замечаний ему было сделано. Музыкант должен бояться не выполнить того, что требует дирижер. Но боязнь бывает разная. Боязнь дисциплинарного взыскания — это одно, боязнь потерять свое художественное реноме — это уже нечто другое, а в идеале — боязнь разорвать музыкальную ткань, испортить усилия всего коллектива, нанести ущерб Музыке с большой буквы.

Требовательность проявляется по-разному, но подлинное искусство без нее немислимо. Прежде всего дирижеру нужно убедиться, что музыкант выполняет его указание не случайно, не механически. Если же на следующей репетиции он играет не так, как вы условились, то тут без строгого замечания уже не обойтись: «Вы же сделали в прошлый раз, как я требовал, но почему Вы об этом так быстро забываете? Прошло-то всего несколько часов!».

Но зато если вы видите, что человек выполняет то, что вам нужно, делает это осознанно и даже развивает в какой-то степени, вы просто обязаны поощрить этого музыканта, поставить его в пример. Такое «замечание» — самое приятное и для дирижера и для артистов оркестра. В этом случае музыканты чувствуют свою причастность к высокому искусству и играют с полной отдачей — чего лучшего можно пожелать?

В. Р. Роль слова на Вашей репетиции. Смогли бы Вы репетировать без слов?

К. К. Слово необычайно важно. Можно считать, что у дирижера три оружия, которыми он завоевывает требуемое: жест — это расшифровка нюансов, ансамбль и баланс звучания; глаза — это темперамент и живое общение с музыкантами (вроде только что приведенного примера с *crescendo* у пикколо); третье — это слово, причем не только как расшифровка жеста, не понятого музыкантами, и тем более не как пересказ напечатанных нюансов, но, главным образом, как объяснение трактовки. Даже в зарубежных гастролях, без переводчика, желательно для этого использовать хотя бы самые минимальные знания языков. Вы можете подсказывать какие-то отдельные слова, помогающие понять психологию произведения. Пусть они будут исковерканы, без синтаксической формы (изучайте партитурные обозначения, особенно у Вагнера и Малера — по-немецки, импрессионистов — по-французски, не говоря уже об итальянских терминах!) — ну, так что же, в данном случае это менее существенно, все равно вас наверняка поймут. Иногда в оркестре находится человек, знающий русский. Тогда вы всегда можете попросить его перевести те лаконичные фразы, в которых вы психологически обрисовываете моменты своего видения содержания.

Я не помню случая, чтобы мне приходилось где-нибудь реализовать свои намерения без слов. Вероятно, без речи тоже можно добиться какого-то результата. Но, по-моему, этот результат не бывает до конца осознан музыкантами. В принципе вы можете воздействовать и молча — встать и продирижировать. Желая познакомиться с новым оркестром, вы, проигрывая часть симфонии, сразу подчиняете себе коллектив как руководитель. Какую-то часть ваших намерений вы при этом реализуете, но только часть! Глазами, мимикой вы сможете

создать настроение, но раскрыть подтекста вам наверняка не удастся. Я имею в виду так называемую «программность», которая для меня всегда важна. И я делюсь ею с музыкантами. Конечно, этого нельзя делать в форме длинного и нудного монолога, от которого музыканты могут заснуть. Но минимум слов, лаконичных и по возможности точных, я убежден, приносит пользу.

В. Р. Не могли бы Вы сказать несколько слов о природе Ваших ассоциаций? Откуда Вы черпаете свои впечатления?

К. К. Замыкаться в одни звуки невозможно. Это приведет к оскудению фантазии, к примитивизму. Прежде всего, мне помогают ассоциации с другими видами искусств. Их возникновение зависит от каждого конкретного произведения. Одно сочинение вызывает живописные ассоциации, сочетания цветов, какую-то сюжетную картину; другое — связано с впечатлениями от театральной постановки, ассоциируется с характерами героев, чертами людей, событиями. Часто многое связано и с литературным произведением (и не обязательно в программной музыке). Немзыкальные художественные образы мне лично очень помогают. К примеру, каждая «громкость» или «тихость» может быть мягкой, жесткой, колючей, бархатной, напоминающей многие другие ощущения и чувства. Образ и должен определять звукоизвлечение.

В. Р. Я анкетировал многих музыкантов, и большинство их восстает против дирижерских слов. И это не только в наших оркестрах. Помните, в книжке о Тосканини, альтист Молдован говорил о Бернстайне: «Что он может нам сказать о Брамсе, мы его играли сотни раз!».

К. К. Я лично знаю этого человека. Его высказывание никак не назовешь умным, потому что каждое поколение воспринимает Брамса по-новому, то есть не так, как воспринимали его в прежние времена. То, что Вы процитировали, может сказать лишь погрязший в рутине ремесленник. Если дирижер пытается передать свое индивидуальное понимание Брамса, то он может это сделать только с помощью слова. И прогрессивный оркестр обязан понять и реализовать его намерения.

В. Р. Ну, а если это музыкант высокого класса и образный строй дирижера кажется ему недостаточно зрым и не укладывается в его собственную программу?

К. К. Подчиниться он обязан все равно. Дирижер, как полководец, видит большие задачи, перед музыкантом же ставится только маленькая локальная задача, и она ему кажется порой нелепой, пока он не увидит конечного результата выигранной битвы на концерте. Ведь музыкант, собственно, не обязан знать всю партитуру так, как ее знает дирижер... В большом оркестре значительные расстояния между группами, и музыкант вообще может не слышать, что делается там, на другом конце сцены. Именно поэтому он должен доверять в деле «управления звучанием» дирижеру. Примеров того, как музыкант неверно понимает функцию и смысл своей партии, множество. Вот, так сказать, хрестоматийный: в финале Пятой симфонии Бетховена, начиная с 390 такта, трубы в течение шести тактов играют важный мелодический кусок вместе с другими инструментами на *ff*, но потом мелодия переходит к деревянным духовым и скрипкам. Трубы иногда этого не знают и продолжают «долбить» свой рисунок на *соль*, в то время когда звук уже давно надо убрать.

В. Р. Музыканты говорят, что у Геннадия Николаевича Рождественского на репетициях минимум слов. Они считают, что это хороший класс работы.

К. К. Для телевизионной передачи «Искусство дирижера» я взял кусочек из фильма о нем. Он там отрабатывает разные ритмы и делает целый ряд замечаний, правда, технологического характера. Комментируя это, я сожалею, что не засняли те эпизоды, где он раскры-

вает психологические стороны музыки. Судя по его великолепным вступительным словам, он это делает с большим мастерством. Здесь у каждого дирижера также свой почерк: один предпочитает сначала отработать технологию, а уж затем заняться моментами содержания; другой делает все одновременно.

В. Р. Здесь есть и другая сторона вопроса. Ведь когда дирижер приводит какое-то образное сравнение, он должен это делать настолько точно и метко, чтобы основной массе оркестра образ был понятен. Цена слову здесь должна быть очень высокой. Кроме того, дирижеру надо помнить, что ежедневное творческое подчинение разным руководителям, порой стоящим ниже многих оркестрантов по своей эрудиции и данным, обостряет критическое отношение к человеку, стоящему за пультом. Многословие дирижера может вызвать негативную реакцию.

К. К. Разумеется, высказывание должно быть лаконичным и, кроме того, важна определенная пропорция между словом и жестом, то есть дирижер должен больше дирижировать, чем говорить. Но самое главное — любое высказывание должно вызвать изменение звучания.

На последних всесоюзных дирижерских конкурсах некоторые участники говорили интересные вещи. Этим они завоевали симпатию жюри; оно увидело творчески мыслящих людей. Но одного этого еще мало. А как дирижер умеет реализовать свои слова? Ведь в этом-то и есть вся суть дирижера! Иные молодые люди делали правильные замечания, но оркестр играл по-прежнему. Такие конкурсанты лишь «делали заявку» перед жюри, что имеют свой творческий план, но сделать свои намерения действительными не сумели.

Стало быть, само слово, не подкрепленное дирижерской волей, ничего не решает и в таких случаях действительно только раздражает музыкантов. Если человек, стоящий за пультом, смирится с тем, что предлагает оркестр, хотя это и идет вразрез с его замечаниями — значит он, по существу, не дирижер — ему не хватает того самого «продуктивного воздействия» (см. гл. I). Тут уж никакие речи не помогут!

Но бывает, что и волевой дирижер, особенно молодой, желающий выявить свое индивидуальное отношение к произведению, ощущает сопротивление оркестра.

Как здесь быть? Уступить в реализации своих намерений? На это подлинный дирижер не имеет права. Его задача — преодолеть такое настроение, суметь творчески убедить оркестр в возможности и иного взгляда на знакомое сочинение. Чем? Все-таки только словом!

Оркестр становится союзником руководителя, если после остановки музыканты слышат не просто формальное «здесь громче, здесь тише», а обоснование этого требования художественными задачами. Тогда каждый оркестрант видит, что в глазах дирижера он не «инструмент», составная часть оркестровой машины, а артист, к человеческим эмоциям которого этот руководитель апеллирует.

В. Р. Бывали ли у Вас случаи, когда Вы пользовались словом и для того, чтобы подсказать музыкантам какую-то технологическую точность, скажем, прием звукоизвлечения?

К. К. Да, такое бывало, и престиж оркестра здесь нисколько не умалается. Но тем не менее утверждение, что дирижер должен досконально знать все и показывать, каким клапаном извлекать ноту и какими пальцами играть струнникам, мне кажется неверным. Дирижер не может быть всесторонне образован в этом отношении. Если он хорошо когда-то играл на скрипке, то за те двадцать лет, что он дирижирует, манера смычковедения изменилась. Штрихи совсем другие. Если дирижер возит с собой на гастроли ноты оркестровых партий со штрихами, сделанными много лет назад, то сегодня это выглядит старомодно, ибо и в данном оркестре возможны более виртуозные варианты. Я, например, рад, если концертмейстер предложил какой-то новый интересный штрих. Он ведь знает возможности инструмента лучше меня. Большой частью я лишь подсказываю принцип смычковедения (*dethache*, *spiccato*) или место смычка для характера необходимого мне звучания.

В. Р. Напеваете ли Вы на репетициях? Что, по-вашему, этим достигается? Когда необходим этот прием?

К. К. Пение подобно показу режиссера. Оно экономит время и, кроме того, часто расшифровывает жест. Когда вам надо добиться правильного построения фразы, невозможно объяснить этого словами, нужно просто напеть. Другого способа добиться одинаковой для всех фразы нет.

В. Р. Наверное есть дирижеры, которые не поют...

К. К. Значит, они делают многое руками. Может быть, дирижера устраивает фразировка концертмейстера. Он имеет с ним какой-то контакт, и тот понимает его намерения. А музыканты следуют за своим концертмейстером.

Возвращаясь к терминологии «вооружения» дирижера, можно, пожалуй, счесть пение вариантом слова, так как пользоваться и тем и другим он может только на репетиции, а первые два «оружия» — жест и взгляд — это концертный арсенал.

В. Р. Говорят, что Прокофьев обладал сильно развитым умением находить образные ассоциации. Знали ли Вы лично Сергея Сергеевича?

К. К. Я был с ним едва знаком. Только однажды, когда я аккомпанировал Давиду Ойстраху его Первый скрипичный концерт, я встретился с ним. Он был уже больным. Выходя на эстраду кланяться, он по дороге пожал мне руку, поблагодарил и на ходу добавил: «Там в конце II части у скрипок и арфы есть такие гейзеры. Написано *pianissimo*, но надо играть *mezzo forte* как взрывы: брым, брым, брым». Этот человек не только слышал, но видел и осязал музыку. Так и должно быть. Музыка — это все стороны человеческого восприятия.

В. Р. Не расскажете ли Вы о присутствии автора на репетиции? Вам приходилось много встречаться в репетиционном зале с Шостаковичем...

К. К. Да. Дмитрий Дмитриевич отличался тем, что в процессе репетиций он почти никогда не делал указаний исполнителю. Я часто замечал, что он был совершенно ненавязчив в отношении интерпретации, но очень придирчив в вопросах баланса звучания. На репетициях он никогда не перебивал, а записывал свои замечания на папиросной коробке. Однажды я подхожу к нему в антракте, чтобы узнать его мнение. «Вы знаете, Кирилл Петрович, с Вами очень трудно работать. Только я запишу что-то, Вы обязательно сделаете оркестру это самое замечание». Видимо, оркестровый баланс мы чувствовали одинаково. Но вот вопросы темпа он почти никогда не оспаривал. Когда у него спросишь о темпе, он говорил: «Можно так, а можно и так. Я себе представляю иначе, но так, как играете Вы, меня тоже убеждает».

В. Р. Все ли вступления инструментов нужно показывать? Знаете ли Вы в своем или в других оркестрах, кому необходимы показы, есть ли, наоборот, музыканты, которые не любят напоминаний?

К. К. Все любят, чтобы им напоминали. Но это развращает оркестр. Дирижер не диспетчер, который регулирует движение. Музыкант обязан сам вступить. Секрет состоит в том, что вступление надо предварить не показом, а психологической подготовкой — заставить музыканта сыграть именно так, как ты сам ощущаешь данный фрагмент. Музыкант знает и чувствует, что я забочусь не только об его партии. В пластических движениях дирижера он должен ощущать свою линию лишь как часть общего звукового потока. Дирижер существует не для обеспечения вступлений, а для более высоких задач. Если музыкант не сыграет вовремя да еще скажет: «Вы мне не показали», он будет предан поношению.

В. Р. Но вот подходит какое-то ответственное место вступления и музыкант ждет от Вас знака одобрения... Бывает так?

К. К. Бывает и наоборот. Я встречался с валторнистом, который начинал нервничать, если я посмотрю на него перед вступлением. Но я с одобрением посмотрю на него после, если он сыграл удачно свое соло. Нужно хорошо знать людей, их характеры. На репетициях иногда возникают конфликтные ситуации. В моменты таких столкновений порой противопоказано смотреть одобрительно, поскольку такой взгляд может расцениваться как заигрывание и признание своей неправоты.

В. Р. Хотелось бы, чтобы Вы более подробно рассказали о том особенном канале связи дирижера с оркестром, который обычно называют гипнозом, особой силой внушения и другими страшными словами.

К. К. Я тоже называю такую связь гипнозом. Во всяком случае, пока наука не исследовала достаточно глубоко это явление и не предложила подходящего термина. Когда дирижер слышит, что играют не так, как он задумал, это говорит о том, что замысла своего ему передать не удалось. Когда дается ауфтакт кларнету соло, дирижер должен точно представлять, какой окраской звука, с какой атакой, какой силой музыкант должен сыграть и какой должна быть его фразировка: солист это читает в его глазах. Обращали ли Вы внимание на то,

что, когда хороший дирижер приезжает в оркестр даже на один или два концерта, он радикально меняет звучание? О причинах этого говорили многие дирижеры от Берлиоза до Фуртвенглера и по-разному пытались найти ответ. Я думаю, что более всего здесь дело в том волевым посыле, который он адресуется оркестру, и в реакции дирижера на слышимый звуковой результат. Когда я консультирую молодых дирижеров, я подчеркиваю, что прежде всего они должны быть убеждены в правильности того, что делают, и должны действительно по-настоящему захотеть услышать желаемое, тогда и будет нужный результат.

В. Р. Несмотря на ведущую роль дирижера, можно ли то, что происходит на репетициях и в концерте, назвать коллективным творчеством?

К. К. Да, конечно. Я никогда не примирюсь, если реальное звучание отличается от моих представлений. Но в этом процессе есть одна особенность. Я ожидаю от музыканта определенного звучания, а он вдруг дает то, что мне надо, да еще обогащенное чем-то своим. Мне это нравится, и такую инициативу я принимаю.

В. Р. Своеобразное встречное движение...

К. К. Обязательно. Выражение «культ дирижера», которым я пользуюсь для обозначения основной черты поведения руководителя, нельзя понимать прямолинейно. Вы создаете план, в его рамках представляете, что и как вам сыграть. Но талантливые музыканты обогащают этот план своей индивидуальностью и развивают вашу интерпретацию. Вы должны быть им благодарны. Это и есть коллективное творчество под единоличным руководством.

В. Р. Какие недочеты в игре отдельных музыкантов Вы считаете возможным допустить?

К. К. Это зависит от квалификации оркестра. Дирижер иногда бывает вынужден на репетиции пропускать недочеты. Ведь если уж он начнет вычищать что-то, то из принципа не имеет права отступить, а качество оркестра таково, что реализовать данное требование практически невозможно. Об этом надо помнить, чтобы не попадать в щекотливую ситуацию. Но технологические недочеты на репетициях должны быть сведены до возможного минимума, потому что, как правило, любая незавершенность делается на концерте не менее, а более

заметной. Надо оставлять на концерт праздничность и вдохновение, но если оставить неотработанным звуковой баланс и вообще элементарную техническую сторону, то вечером обычно все перекрывают тарелки с большим барабаном и форсированная медь. Это и выдается за проявление темперамента.

Говоря об отработке технологии; хочу обратить особое внимание на недопустимость либерального отношения к ансамблевым небрежностям. Игра «не вместе» на репетиции — предвестие еще большей разболтанности на концерте.

В. Р. Вы высказывались (и неоднократно) об оркестровом стиле. Удалось ли Вам и в какой степени реализовать свои оркестровые принципы? Существуют ли для Вас в этом смысле нерешенные задачи?

К. К. Задачи все время растут, поэтому удалось реализовать только часть моих принципов оркестрового стиля. Подобно тому, как абсолютная истина постигается через истины относительные, так и всю программу оркестрового стиля, как она мне поэтапно представляется, невозможно сразу воплотить в жизнь. Поначалу для меня задачей была большая дифференциация нюансировки. Следующие шаги мы делали в направлении очищения *forte*, старались, чтобы оно не было хрипящим. Всегда я особенно тщательно работал над *diminuendo*. Такая забота стоит передо мною и до сих пор, так как я считаю, что, во-первых, *diminuendo* достигается трудней, а во-вторых, оно важнее, чем *crescendo*. Ведь все кульминации, большие и мелкие, так называемая агогика, познаются по сравнению с «низшей» точкой звучания. Сегодня мы привыкли к более острым контрастам, стало быть, и к более «разнесенной» динамике. А столь же активное *diminuendo*, как и обычно делаемое отчетливое *crescendo*, быстрее возвращает нас к «точке отсчета» и, стало быть, обостряет конфликтность.

Но вскоре я стал ловить себя на том, что *piano* в оркестре становится выхолощенным, бестембровым. Возникла задача — найти красоту тембра в *piano*. Причем важны и психологические оттенки: глубокое *piano*, прозрачное (флажолетное) *piano*, трепещущее или, наоборот, мертвое — ведь может быть масса различных вариаций в этом нюансе. Культура оркестра, по-моему, первым делом сказывается в том, как он играет *piano*.

Задачи росли все время. Например, проблема «атаки». Мало вместе играть, надо чтобы все одинаковым приемом извлекали звук. Ведь у струнных один принцип извлечения звуков, у деревянных духовых — другой, у медных — третий. Вот и надо думать о том, как сблизить эти «атаки». Раньше это не было моей заботой, вместе — и хорошо.

В. Р. Есть места, которые очень трудны и не всегда звучат чисто во многих оркестрах. Например, хорал тромбонов и тубы в финале Шестой симфонии Чайковского. Как Вы работаете здесь?

К. К. Оркестранты должны привыкнуть к руке, к тому, как дирижер показывает им дыхание для совместного вступления. Кстати, опыт показывает, что в данном случае практичнее давать короткий ауфтакт, отходя от классического принципа: «Ауфтакт равен последующему удару». Надо брать не только одновременно дыхание, одинаковым должно быть и *diminuendo*. Поскольку там динамика доходит до *pppp*, что практически неисполнимо на тромбоне, хорал нужно начать так, чтобы линия *diminuendo* сохранялась все время, то есть надо найти такую силу звука, которая позволяла бы каждую фразу играть все тише и тише. Здесь возникает проблема «атаки». Ведь один берет начало звука мягко, другой — более плотно, третий — расплывчато. А необходим единый способ — аккорд должен возникать без акцента. В каждой фразе есть «вилочки» ко второй ноте. Надо рассчитать их степень, чтобы последняя была минимальной. Заключительные такты должны быть в темпе полного *adagio* за счет длины нот, а не пауз между ними. Тубу надо приблизить по тембру к тромбонам, убрать как-то ее объемность, проследить за ее строем. *Ми-диез* у всех туб низкая нота, надо напомнить, чтобы музыкант подтянул ее губами.

В. Р. Считаете ли Вы возможным обходиться без выступлений с другими оркестрами?

К. К. Нет, без гастролей обойтись нельзя. Исполнительское искусство непрерывно совершенствуется, и для того чтобы не вариться в собственном соку, дирижер обязан знать, по возможности, больше различных коллективов, уметь анализировать их особенности, учиться у лучших. А узнать оркестр по-настоящему можно только постояв за его пультом. Даже гастрольные концерты при-

ёзжих коллективов не могут дать вам полного представления о всех их сторонах (привозится только несколько программ, отделанных особенно тщательно и многократно обыгранных). И оркестрам полезно приглашать разных дирижеров. Они становятся более гибкими, их технологические приемы расширяются, происходит дальнейший рост музыкантов. Для дирижера же — это «самозатачивание» оружия, проверка, сможет ли он за короткий срок добиться от музыкантов какого-то нового качества. Когда дирижер работает со своим коллективом, ему не надо оговаривать то, что вырабатывалось на протяжении многих лет. В новом же оркестре надо быстро дать понять свои принципы.

В коллективах среднего уровня обычно при чтении с листа все стараются утвердить свое профессиональное начало громкой «хваткой» нот, не обращая внимания на нюансы. Я в таких случаях дожидаясь легкого в технологическом отношении места в *pianissimo* (которое, конечно, не выполняется), и остановив оркестр, говорю примерно так: «Почему вы так небрежны к нюансам? Ведь здесь нечего играть, трудностей нет, а вы играете *mezzo forte* вместо *pianissimo*. По-моему, настоящая читка с листа — это когда музыкант сначала смотрит на нюанс, а потом на высоту ноты, которую он извлекает». Обычно — смех. Это воспринимается как парадокс. Разъясняю: «Ведь нюансы показывают нам смысл музыки, а это при первом прочтении даже важнее, чем интонация. Я готов простить неверно взятую ноту, но если музыкант исполняет правильные нюансы, то он этим сразу же наполняет музыку психологическим содержанием, то есть делает то, ради чего музыка существует». У музыкантов сразу появляется интерес, своего рода любопытство. И дальше уже легко работать. А когда репетирует с моим оркестром крупный приезжий дирижер, я с интересом наблюдаю за его работой и часто чувствую, вставая после него за пульт, положительные следы его пребывания. Быстрая адаптация к новому руководителю всегда полезна для оркестра. Она вносит творческое разнообразие и стимулирует здоровое беспокойство за честь коллектива.

В. Р. Изменяется ли Ваш взгляд на знакомое произведение при работе с новым оркестром? Подсказывает ли новый коллектив новые идеи?

К. К. Такая встреча часто открывает вам самому новое: ведь когда вы играете со своим оркестром хорошо ему известное произведение, то довести его до совершенства порой трудно, потому что всякое обращение к такому сочинению все равно идет по кругу, то есть уже накопленные штампы трудно преодолеть. А в чужом коллективе вы такую возможность получаете, тем более, что у вас самого уже выработаны репетиционные навыки. Если оркестр гибок и активно ассимилирует вашу трактовку при добавлении на концерте вдохновения, окрашенного свежестью концепции для оркестрантов, вы видите, что это сочинение на таком уровне у вас еще не игралось.

Подводные камни профессии

В. Р. Вы выступали с разными оркестрами и повидали многих музыкантов. Не вызывает ли в них подчиненность творческого положения чувство неудовлетворенности? Как музыканты воспринимают свою зависимость от требований дирижера? И как вы понимаете тактику поведения самого дирижера в повседневной работе с оркестром, учитывая вышеуказанные особенности?

К. К. Я родился и вырос в семье оркестровых музыкантов. Атмосфера нашего дома была насыщена отголосками репетиций, концертов, оркестровых собраний, радостями и невзгодами тружеников оркестра. Так что еще с детства я отчетливо осознавал всю сложность этой интересной, многогранной профессии. Придя на концерт в Большой зал консерватории, слушатели вряд ли задумываются над тем, сколько часов в день работают музыканты и сколько лет упорного, непрерывного труда необходимо, чтобы иметь право участвовать в самом сложном музыкальном ансамбле — оркестре. Нельзя забывать о том, что для того, чтобы быть в форме, музыканты занимаются и до репетиции и после нее. Они занимаются в свои выходные дни; я знаю, что и в отпуске многие не расстаются со своим инструментом. Их труд тяжел, очень тяжел. Огромного нервного напряжения стоит постоянная ответственность за чистоту и высокий уровень своей игры — ведь каждая ошибка компрометирует не только самого музыканта, но и весь коллектив. Нет слов, оркестранты достойны самого глубокого уважения. И я глубоко чту этих преданных музыке людей, чьим подвижническим трудом и талантом создается такой совершенный и удивительный инструмент.

Но отношения музыкантов со своим руководителем не бывают только гладкими и бесконфликтными. Положение музыкантов в коллективе различно. Есть солисты, чей голос отмечен вниманием слушателей, он слышим, он

имеет определенное авторство. Есть в оркестре и более скромные роли. Музыкант, не исполняющий сольной партии, выступает лишь как частица группы. Его вклад в коллективное дело не всегда оценивается объективно, да и он сам не всегда доволен своим положением. Мир отношений дирижера с оркестрантами необыкновенно сложен. В нем причудливо соединяется искреннее стремление послужить искусству с желанием музыкантов порой противопоставить диктату руководителя свою точку зрения. А это идет иногда вразрез с общими интересами.

Возможно, оценки дирижером и оркестрантами своих взаимоотношений не совпадают. Мне хочется здесь попытаться показать взгляд именно дирижера на «скользкие» вопросы его общения с музыкантами оркестра.

В. Р. Итак, есть ли разница в Вашем отношении к ведущим солистам оркестра и ко «вторым скрипкам»?

К. К. Вероятно, есть только в том, что ведущим солистам от меня больше «попадает». Я очень щепетилен в этом вопросе. Считаю, что положение в оркестре совершенно не застраховывает от замечаний дирижера. Наоборот, ведущий голос находится на более видном месте и то, что он делает, — открыто, ответственность больше. Поэтому и замечаний он получает больше.

Вот характерный пример. Я начал руководить оркестром Московской филармонии в 1960 году. В оркестре было довольно много способной молодежи, но играли они весьма неряшливо и ритмически и интонационно. Первым делом я собрал музыкантов и изложил перед ними свое творческое кредо — то, чего бы мне хотелось добиться, чтобы сделать оркестр отличным коллективом с собственным почерком. Обсуждая вопросы такого рода и намечая какие-то пути к достижению целей, я предложил художественному совету оркестра обсуждать каждый концерт, а протокол этого обсуждения вывешивать для всеобщего обозрения. И мы делали это. Там писались конкретные факты с указанием фамилий: «На концерте 2-й гобой (имярек) взял не ту ноту; флейтист пропустил вступление; виолончельная группа играла фальшиво» и т. д. Эффект был поразительный. Достаточно было двух концертов и, соответственно, двух протоколов — в течение пяти дней оркестр преобразился. Каждый стал бояться попасть «на стенку». Это сразу помогло выявить весь положительный потенциал оркестра.

Разболтанность музыкантов была сведена до минимума, каждый стал к себе более требователен, иными словами, все начали играть в полную силу.

Но по прошествии некоторого времени мы от этого отказались из-за того, что лучшие музыканты (те, кто на виду) — первые голоса, духовики-солисты получали больше замечаний, и по протоколам получалось, что они хуже «вторых скрипок», где часто трудно установить, кто и на каком пульте отстал или сыграл фальшиво. А роль первой встряски «стенка» уже сыграла.

Что же касается групповых музыкантов, то здесь должен заботиться о выявлении недостатков концертмейстер группы. Следует признать, что в наших оркестрах роль концертмейстера в общем занижена. Кроме групповых занятий, для разучивания трудных мест и обсуждения штриховых вопросов они ничем не занимаются. Исключением является только оркестр Мравинского. Этот руководитель — единственный из нас, кто сумел поднять на должную высоту роль концертмейстера. У Ленинградской филармонии, правда, идеальные условия: 15 репетиционных студий. Общие репетиции продолжаются от одиннадцати до трех. С половины десятого и до половины одиннадцатого почти каждый день концертмейстер работает в своей комнате с группой. Он вызывает ее не только для того, чтобы учить трудные места. Иногда у одного или у двух он проверяет знание любого произведения, не только того, которое они репетируют в данный момент, но и такого, которое вообще входит в репертуар. Решаются не только аппликатурные вопросы, но и вопросы тембра, смычковедения, вибрации. И, когда перед вами оркестр, где видно и слышно, что скрипач с последнего пульта играет с такой же отдачей и той же плотностью звука, как и концертмейстер, это и есть идеал. Кстати, многое говорят и лица музыкантов, когда они играют. Вы обратили внимание в караяновских музыкальных телефильмах, как играют музыканты: интенсивно, с неподдельной страстью. Сонные лица музыкантов, к сожалению, наш бич.

У нас не культивируется артистическое удовольствие от музицирования. Это, вероятно, нужно делать со школьной скамьи. Педагог должен заниматься не только технологией и интерпретацией, но и выработкой артистизма у исполнителя.

В. Р. Это может быть особенностью некоторых людей — неподвижность мимики. Игруют хорошо, а лица неподвижны.

К. К. Возможно. Но на эстраде они артисты и обязаны заражать публику своим вдохновением. Часто артисты и в быту забывают, что они — художники! А вот в Ленинградском оркестре, там — аристократы искусства. Артист этого оркестра не позволит себе прийти на репетицию в несвежей сорочке. Так и должно быть. Человек должен понимать, что он принадлежит к когорте деятелей искусства, он отмечен талантом, и это его обязывает быть во всем намного выше обыденного. Поэтому, когда музыканты начинают употреблять жаргон и проявляют снисходительное отношение к замечаниям дирижера («вечером будет», «маэстро, мы за вами»), да еще иногда приходят на репетицию или на концерт навеселе — это оскорбляет искусство и не соответствует высокой миссии артиста.

В. Р. Какие конфликты бывали у Вас с оркестрантами, из-за чего и как разрешались?

К. К. Конфликты могут быть чуть ли не у каждого из нас. В основном это зависит от характера дирижера. Возможно, термин «конфликт» не совсем подходит для характеристики некоторых моментов взаимоотношений дирижера и оркестра. Конфликт — когда есть активное сопротивление, а это случается в общем редко. Бывают, конечно, случаи, когда музыкант не хочет выполнить дирижерское требование: «Я так всегда играл и иначе не буду». Тут дирижер не имеет права идти на компромисс. В корректной форме он должен убедить музыканта, а иногда даже потребовать, пользуясь «административной» властью, выполнения своего замечания.

К сожалению, в форме замечаний дирижер порою бывает несдержан. Но как осуждать его за какую-то резкость? Находясь на репетиции в творческом запале, он ищет нужные образы, приводит ассоциации, чтобы объяснить какой-то важный момент содержания. В такое время малейшее проявление недисциплинированности, невнимания, посторонний разговор вызывают невероятно резкую реакцию, которая может выразиться в неэтичной форме и иногда даже не по адресу. Порой такое случается, и оскорбленный музыкант вступает в пререкания. Здесь, мне думается, в случаях излишней резкости

дирижера, его авторитет несколько не упадет, если он остыв, скажет: «Извините, я позволил себе лишнее».

В. Р. Можно ли противоречия между дирижером и оркестром определить как антагонизм? Есть ли он в постоянных отношениях? Если да, то в чем, по-вашему, его природа?

К. К. Как мне кажется, антагонизм заложен в природе общения сильной индивидуальности и коллектива, которому навязывают чужую волю. Сразу оговариваюсь, что не имею в виду при разборе этой проблемы антагонизм, рожденный просто недостаточной квалификацией дирижера. В таких случаях, кроме сочувствия сотне артистов, вынужденных, по существу, зря терять время и расходовать свою энергию не на реализацию намерений дирижера, а на борьбу с его «разваливанием» ансамбля, я ничего не испытываю. Возьмем случай сочетания высокого класса оркестра и талантливого дирижера, имеющего что сказать коллективу и умеющего добиться своего. Разумеется, речь пойдет не об антагонизме. Все музыканты делают единое дело — несут культуру народу — и в принципе задачи руководителя и коллектива всегда одинаковы. Но угол зрения у них разный, а это рождает столкновения частных интересов, творческие противоречия, даже порой конфликты. Это преодолевается в процессе репетиций и на концерте приводит к диалектическому единству. Итак, в чем же здесь выражаются противоположности интересов, то есть, другими словами — антагонизм?

Первое — это отношение к общему делу, степень причастности. Коллективная ответственность не так персонафицирована, и поэтому в неудачном концерте чаще обвиняют дирижера, чем оркестр, особенно если его художественный престиж высок. Вина дирижера дает немедленный резонанс, вина оркестра распознается не сразу. Нужна большая временная протяженность. В одном неудачном концерте можно обвинить дирижера; про второй можно сказать, что не было достаточного количества репетиций, причина неудачи третьего — болезнь ведущего музыканта, — очень много времени пройдет, прежде чем выяснится, что коллектив пошел вниз. Бывает наоборот: противоречия между оценкой дирижера и оркестра выражаются и в том, что репутация коллектива завоевывается медленнее. Дирижеру для «признания»

достаточно хорошо провести две программы. Рост же оркестра ощутить гораздо труднее.

Музыкант считает, что если он девять раз сыграл хорошо, а в десятый «скиксовал», то у него есть все-таки 90 процентов хорошего качества. Увы, это не так — он испортил все сто процентов. Музыкантам-духовикам надо помнить, что один «кикс» оставляет след на много последующих концертов — это то, что заметит каждый. Кстати, мне кажется, с медной духовой школой у нас неблагополучно. Количество «киксов» почти во всех оркестрах все увеличивается.

Но вернемся к взаимоотношениям дирижера и оркестра. В коллективе собраны индивидуальности, но он силен и объединением. Дирижер как бы выведен из объединения тем, что несет персональную ответственность и заставляет коллектив подчиниться себе. Тем самым он в какой-то степени нивелирует индивидуальность каждого музыканта. Подчинение другой воле всегда неприятно художнику.

Вместе с тем хорошо прошедший концерт с импонирующим оркестру дирижером приносит каждому музыканту нечто более высокое, чем индивидуальный успех — гордость за свой оркестр и ощущение коллективного музицирования, то есть чувство единого дыхания, контакта с руководителем и между собой, радость контакта с публикой. И в этот момент антагонизм неожиданно переходит в свою противоположность — радость объединения индивидуальности с коллективом, и это включает каждого в общий творческий порыв. Поэтому, говоря об антагонизме, надо иметь в виду и его диалектические метаморфозы.

В. Р. Значит, для такого соглашения нужен авторитетный дирижер. Вы говорили как-то, что дирижер либо сразу обретает авторитет у оркестра, либо не приобретает его никогда. Как Вы свяжете это с разбираемым нами вопросом?

К. К. Да, дирижер завоевывает авторитет большей частью сразу. Но к молодому дирижеру, только что вставшему перед оркестром и имеющему успех, этот термин, пожалуй, не подойдет. Авторитет — результат более длительных отношений, и он более постоянен. Каждый музыкант, играя под управлением начинающего дирижера, подсознательно думает, что со стороны молодого руко-

водителя неблагодарно высказывать недовольство игрой оркестра и делать много замечаний. А если дирижер поправил его персонально и попросил сыграть иначе, тут уж порой совсем беда. Такие музыканты, которых никак нельзя назвать благоразумными, воспринимают замечания как нечто порочащее их и становятся в позу обиженных. Это и есть антагонизм, культивированный консервативностью некоторой части музыкантов, и преодолеть его довольно трудно.

В. Р. Действительно, в некоторых оркестрах только часть музыкантов признает, что дирижер говорит дельное, но есть люди, которые вообще не принимают замечаний.

К. К. В каждом оркестре есть прогрессивное большинство и консервативное меньшинство. В принципе, каждый действительно талантливый молодой дирижер рождает у музыкантов сочувствие и желание помочь. Работа идет хорошо, творческий контакт налажен. И вдруг — ответная реплика с нежеланием изменения трактовки. Настроение испорчено, кажется, что весь оркестр настроен против. На самом же деле эта реплика исходила не от интеллигентной части коллектива, а как раз от тех, кто не хочет слышать ничего нового о Брамсе. Но, к сожалению, они-то и бывают наиболее агрессивны (а попросту говоря, невоспитанны), тем самым часто создавая ложное впечатление о культуре коллектива в целом.

Среди музыкантов встречаются люди с уязвленным самолюбием. Некоторые готовили себя к карьере солиста, есть артисты, занимающие второе положение, но претендующие на первое. Кроме того, почти в каждом оркестре есть потенциальные и неудавшиеся дирижеры. «Консерваторов» может быть всего два-три человека, но испортить настроение дирижеру они могут изрядно.

Критические реплики во время работы со стороны некоторых музыкантов нельзя принимать во внимание также из-за того, что над ними довлеет авторитет трактовок великих маэстро, с которыми они когда-то играли. Но так как в большинстве они тогда были молоды и недостаточно опыты, то запомнили только то, что касалось непосредственно их партий. А теперь они обобщают эти категории и вообще понимают их искаженно — многое забыли и начинают утрировать. Им кажется, что они хранят традиции, а по существу — сеют рутину. Когда

появляется дирижер, мало для них авторитетный и пытается говорить что-то своими словами, они встречают это в штыки. Конечного результата такие музыканты еще не видят, но преждевременные выводы делают.

Как я считаю, прогрессивные музыканты должны понимать, что их долг — поддержать молодого талантливого дирижера. И тут у оркестра должна быть выработана терпимость. Если музыканты видят, что дирижер способен, хотя еще и не умеет как следует использовать данное ему время (предположим, занимается все время деталями и общего пока не может охватить), они обязаны создать доброжелательную атмосферу в оркестре (это уже дело и общественности, и администрации, и главного дирижера). Надо, чтобы те, кто имеет привычку демонстрировать свое «пренебрежение», опасались общественного осуждения. Даже в мелочах необходимо немедленно реагировать. К примеру, если дирижер попросит повторить сочинение и в это время кто-то демонстративно вздохнет, такой «астматик» должен быть вызван после репетиции руководством оркестра и пережить несколько неприятных минут.

В. Р. А дирижеру надо научиться не обращать внимания. Он не должен быть очень раним на репетиции...

К. К. Свой комплекс неполноценности дирижер на репетиции обязан подавлять. Ему надо быть требовательным за пультом и не допускать никаких выражений недовольства или несогласия, подавив собственную робость и отрешив себя от психологии музыкантов оркестра.

В. Р. Нет, это не робость. Часто художественные натуры очень уязвимы. У них высокая чувствительность ко всему, она проявляется в том числе и в отношениях. Они болезненно реагируют на отрицательные реплики. У них пропадает тонус, меняется настроение, соответственно страдает работа. Но, конечно, именно дирижеры на репетиции не должны быть такими чувствительными, ранимыми.

К. К. Они сами должны уметь принуждать людей во имя высокой цели. Не хамством, не унижением человеческой личности, но умением не потакать слабостям и отказывать в поблажках во время работы. Если музыкант подходит и просит отпустить его с репетиции на похороны родственника или друга — в такой просьбе отказать нельзя. Но если музыкант просит разрешить ему уйти

раньше, чтобы не опоздать на киносеанс, и при этом говорит: «Я эту вещь знаю, я все сыграю», — тут он рискует получить не только отказ, но и порой раздраженную реплику. Правда, бывает, что сдаешься, человек очень настойчивый, начинает припоминать: «В прошлом месяце я с температурой играл, чтобы не сорвать концерта»... Ты расслабляешься и отпускаешь. Потом себе этого не простишь, потому что такое послабление — повод для обращения и другого музыканта, и ты уже не имеешь права отказать. Надо выработать в себе умение говорить «нет» в высоких интересах.

Но дома этот комплекс неполноценности обязан присутствовать, иначе вы будете всёгда собой довольны, а это самое страшное. Самоуверенность приводит любого исполнителя к деградации, а дирижера особенно, потому что он по своему положению является начальником. Такое начальствование приводит к гипертрофии собственной значимости, и мы знаем, чем это кончается.

Лет десять назад я сделал пластинку «Колоколов» Рахманинова, которой был очень доволен. И вот недавно, готовясь дирижировать «Колокола», я сначала посидел над партитурой, а потом взял и прослушал эту запись. И мне вдруг стало обидно, что я эту пластинку уже записал, хотя раньше она мне нравилась и была сделана с полной отдачей, лучше я тогда не мог. А вот сейчас многое бы сделал по-другому.

Я припоминаю свои молодые годы. Честно говоря, я был довольно самоуверен. Но все равно, мне было трудно бороться против традиционной снисходительности музыкантов. Когда нужно было повторить произведение и у меня оставалось на это время, я боялся сказать об этом оркестру, потому что знал, что начнут вздохи и демонстративные поерзывания, а кто-то скажет: «Не надо, маэстро, и так хорошо». Часто, если дирижер закончил произведение и остается время до конца репетиции, начинаются хлопки смычками, «аплодисменты» — своего рода клянченье — «подари нам 15 минут». Неопытный принимает это за чистую монету и отпускает оркестр. Трудно, но необходимо научиться пресекать такое!

В. Р. Но бывает, что на самом деле дирижеру нечего больше сказать?

К. К. Это другое дело. Тогда отпустит сам. Но как понять — «ничего сказать»? Здесь есть вторая сторона.

Вот молодой дирижер первый раз дирижирует сочинение. Он чувствует себя не в своей тарелке, ему нужно освоиться, и пока ему, может быть, действительно еще нечего сказать. Он заметит больше, когда преодолеет волнение. Значит, ему надо повторить произведение даже пока без замечаний. Музыканты этого не любят. Они забывают, что перед ними начинающий дирижер, и не каждый из них в состоянии поставить себя на его место. А если бы этот музыкант играл в камерном концерте сонату с пианистом, разве он не попросил бы партнера повторить еще раз для того, чтобы почувствовать себя более уверенно? Наверное, он застраховал бы себя, а вот дирижер не имеет на это права. «Он должен быть выше, он должен все знать — на оркестре не учатся». Глупости! Учатся, и оркестр должен помогать дирижеру, если видит, что дирижер перспективный.

Вот мой ассистент репетирует программу. Он хорошо знает произведение, но по неопытности во многом еще «плавает», и сам это чувствует. Он говорит мне: «Кирилл Петрович, получается не тот темп, который мне нужен». — «Ну, повторите...» — «Я стесняюсь...» Я его ругаю: «Какое Вы имеете право стесняться? Вам необходимо найти для себя удобное самочувствие, лишний раз проверить форму. Если надо, то сказать: „Извините, я дирижирую это сочинение впервые. Пожалуйста, еще раз. Я не очень уверен, что у меня получается так, как бы хотелось“. Вы этим сразу завоеуете симпатию — Вы попросили их о помощи. Но музыканты должны почувствовать, что Вы сделали все, что необходимо, и ничего не оставили на „авось“».

Однажды он же отпустил оркестр раньше на 30 минут.

— Я вижу, что они устали и играют неохотно...

— Но это не должно быть причиной Вашего отказа от своего времени. Вы что, уверены, что у вас все получится?

— Ну вот завтра я еще поиграю...

— А сегодня Вы подарили им полчаса. Дело не в том, что Вы просто потеряли это время, но в том, что они Вам похлопали и были довольны, а сами подумали: «Ему нечего было сказать, поэтому он и отпустил нас раньше».

Такие вещи отрицательно влияют на авторитет дири-

жера. Музыканты — люди опытные в общении, с ними нельзя делать таких ошибок.

В. Р. Что Вы готовы простить на репетициях, в каких претензиях неумолимы?

К. К. Готов простить ошибку, если она случайна. Негодую на частые срывы, особенно на невнимание к замечаниям художественного характера. У меня эти замечания часто принимают форму теоретизирования или философских рассуждений. Рождаются новые мысли, их надо сформулировать, и меня очень раздражает, если кто-то в оркестре в этот момент начинает разговаривать, даже по делу.

В. Р. Уверены ли Вы, что Ваши приемы в достижении своего замысла всегда оптимальны?

К. К. Нет, не уверен, но думаю, что если замысел ясен оркестру, дирижер добьется нужного результата, используя любые приемы. Бывали случаи, когда показываешь группе вступление, но аккорд берут не вместе. Чувствуешь, что неудачно показал, не использовал момент дыхания и музыканты не поймали точку. Говоришь: «Пожалуйста, дайте аккорд вместе» и показываешь несколько измененным приемом, при этом чувствуешь, что у тебя получилось еще хуже, а они играют вместе. Все то же: нужно заражать оркестр уверенностью, что ты добьешься того, что нужно.

В. Р. Как Вы учитываете тенденцию музыкантов раздражаться от остановок? Как часто и в зависимости от чего Вы останавливаете оркестр на репетициях?

К. К. Целесообразность остановок — важный вопрос. Бывает, что частые остановки необходимы, хотя они, как правило, дробят ощущение целого и могут вызвать некоторое раздражение. Больше всего их бывает на первых репетициях. Но и там, когда закладывается основа интерпретации и где подробно ставятся задачи каждому музыканту, нужно уметь не дергать оркестр ежесекундными остановками.

Дирижер обязан натренировать свою память так, чтобы он мог, проиграв более или менее значительный кусок и остановив оркестр, вспомнить все моменты несоответствия своему замыслу, сделать сразу все замечания, адресуя их конкретным группам, если надо — поработать с ними отдельно, а потом повторить все снова. При этом, возможно, не все получится полностью

так, как надо, но если музыканты поняли, что от них хотят, лучше идти дальше. Можно подробнее заняться этим на следующей репетиции, чтобы сейчас не снижать интереса к самой музыке, но зато уж потом «дожать» обязательно и не реагировать на недовольства из-за остановок. Кроме того, на следующих репетициях и у вас самого будут рождаться новые идеи, обогащающие вашу концепцию, и там новые остановки неизбежны.

Иногда для того чтобы сломать инерцию прежних исполнений, приходится несколько раз останавливаться на одном и том же месте и не только на первых репетициях. Порой полезно, наконец, добившись требуемого, похвалить оркестр и для «прочности» попросить сыграть еще раз. Конечно, формируя ощущение целого, надо стараться на последующих репетициях останавливаться меньше. Но и на генеральной репетиции иногда тоже приходится останавливаться. Иногда доиграешь часть симфонии до середины и вдруг — вопиюще грубая ошибка. Необходимо зафиксировать внимание оркестрантов, поскольку серьезные накладки на генеральных репетициях, строго говоря, — показатель недостаточного профессионализма. Я начинаю сочинение в таких случаях сначала, хотя, может быть, и нахожусь в цейтноте. Если же вас не устраивает какая-то мелочь, не поддавайтесь соблазну сразу остановить оркестр. Лучше окончив часть, вернуться к этому месту и доделать его. Порою бывает достаточно словами напомнить, что в таком-то месте не получилось то-то и то-то. На концерте об этом надо напомнить взглядом. Музыканты любят, когда им доверяют, и иногда надо это доверие оказать. Однако есть и рассеянные, на которых надеяться опасно. Тогда сразу же проверьте действительность замечания — дирижер обязан быть психологом. Но во всех случаях, если то, что получилось на прежних репетициях, забывается и не делается, я немедленно это фиксирую. Чтобы обострить внимание музыкантов, иногда полезно нарочно вызвать раздражение против конкретных виновников. Порой приходится персонально указывать: «Из-за вас мы это место повторяем третий раз, вы невнимательны».

В оркестрах высокого класса считается, что повторяющиеся замечания одному и тому же музыканту подрывают художественный авторитет всего коллектива. Я приведу яркий пример такого рода. Был 1951 год — начало

моих поездок за рубеж. Меня пригласили в Дрезденскую Штатскапеллу — оркестр, о котором я много слышал. Ставил я там симфонию Франка и еще что-то. Меня каждый раз спрашивали, что я буду репетировать на следующий день и в какой последовательности. У них принцип такой: первое отделение концерта играет одна бригада духовиков, второе — другая.

И вот в симфонии Франка гобоист не мог понять, как надо сфразировать соло. Я ему напел, он сделал не так. Раза три я просил его сыграть отдельно, после чего он схватил то, что нужно, и все пошло нормально. Я делал ему замечания в самом вежливом тоне и не проявил никакого раздражения. На следующий день на репетиции этой же симфонии я увидел, что сидит гобоист из другой бригады. В антракте я осведомился у директора оркестра, не заболел ли музыкант.

— Нет, Вы были им недовольны, и мы его сняли.

— Как же так? Я никому не высказывал своего недовольства. Он сделал то, что надо, хотя и не с первого раза.

— Для оркестра нашего класса неприлично, если сто двадцать человек понимают, чего требует дирижер, а солист — нет. Материально он не пострадает, но в виде наказания мы его заменили на этом концерте, потому что он уронил наш престиж.

Вот как нужно блюсти марку оркестра! Мне по душе такие традиции высочайшего профессионализма и требовательности к себе. Я навсегда запомнил этот случай и часто привожу его в беседах с молодежью.

В. Р. Всегда ли на репетициях Вам удается сделать музыкантов Вашими сообщниками? Если нет, то приходит ли это чувство прямо на концерте?

К. К. Если это не получилось у вас на репетиции, то никогда не будет и на концерте. Будет «крупный помол». Получиться могут только некоторые места в произведении и то случайно. Для того чтобы быть единомышленниками, нужно понимать философскую концепцию дирижера, а не просто слепить музыкальную ткань с формально выполняемыми *forte* и *piano*.

В. Р. Но все ли понимают Вашу концепцию?

К. К. Понимает большинство, даже в слабых оркестрах. Музыкант может быть не очень силен в профессиональном отношении, но как человек он может быть

очень чутким и внимательным. В каждом оркестре, как и везде, есть мыслящие и консервативные музыканты. Эти последние заражаются от своих соседей и становятся их сообщниками, правда, пассивными. Но ведь большинство активные. Вы включаете их в свое видение музыки, объясняете, для чего нужен нюанс. Они делают *subito piano*, но недостаточно. Я им говорю: «Сделайте вид, что вы испугались» — опять не получается. «Ну, тогда представьте себе, что вы спускаетесь в темноте по лестнице. Все ступени на ней одинаковые, но одна вдруг оказалась ниже, — вы наступаете на нее позже ожидаемого — это вызывает у вас какое-то „вздрагивание“. Вот родите в себе такую ассоциацию». Можно привести тысячу примеров. Кстати, это как раз то, что невозможно сделать только руками, здесь необходимо слово.

В. Р. Вы говорили ранее о нежелании некоторых музыкантов принять непривычные для них замечания молодых дирижеров. А Вы сами, будучи уже дирижером с большим опытом, замечали ли сопротивление оркестрантов по творческим вопросам?

К. К. Конечно, замечал. Например, в Чикагском оркестре несколько лет назад у меня произошел такой случай: я ставил там сюиту из «Китежа», которую они не знали. Там в начале, в «Похвале пустыне», гобой играет мелодию, которая изложена на $\frac{2}{4}$, в 3-м такте первая четверть заливована с восьмой, потом пауза:



Гобоист все время перетягивал восьмую и делал паузу меньше, чем написано. У нас произошел такой диалог:

— Снимите точно на второй удар.

— Тогда восьмая не прозвучит...

— Это условность записи, после Вашей восьмой меняется гармония и, передержав эту ноту, Вы оказываетесь в «чужом» аккорде.

— Нет, я с этим не согласен — написано с восьмой, восьмая и должна прозвучать.

— Считайте это моей причудой, но я Вас прошу снять точно.

Он сделал так, как я просил, но на следующей репетиции в этом месте перетянул снова, и я снова сделал ему замечание. Он обиделся и на концерте демонстративно перетягивал свою восьмую. Для меня было ясно, что этот человек просто недалек. Но коллектив (это уже не Дрезденская Штатскапелла!) был как будто бы даже доволен: «Вот так, покажи ему, что почем!». Демонстративно я все время напоминал ему о снятии. Это носило характер пикировки. Возможно, именно на концерте мне не нужно было обращать на него внимания, но это бы означало, что я с ним смирился. Уж тут нашла коса на камень.

Любопытно проанализировать, как по разному реагируют на замечания дирижера, даже достаточно авторитетного, артисты оркестра, различные по своему интеллектуальному уровню. Бывает, что в самом доброжелательном тоне просишь музыканта сделать так-то и так-то. Он выполняет все это. Но в антракте подходит к вам и говорит: «Маэстро, за что Вы так меня опозорили? Неужели я хуже всех? Ведь вы же придирались ко мне больше, чем к остальным...» Такие музыканты считают, что всякое замечание унижает их в глазах коллег. Причем, если дирижер показывает только руками, то есть делает замечание безмолвно, то все сходит, но если персонально говорят: первый фагот, сделайте ярче *sforzando* — то иной фаготист считает, что дирижер такой просьбой дисквалифицировал его. Руководителю необходимо выработать умение не обращать внимания на косые взгляды. «Обиженный» музыкант думает, что разговором в антракте запугает дирижера и застрахует себя от дальнейших замечаний. В таких случаях лучше отшутиться, но ни в коем случае при продолжении репетиции не бояться делать ему необходимые замечания. Ведь о вашем разговоре наверняка кто-то еще знает и ждет вашей реакции. Здесь вы можете или потерять или утвердить ваш авторитет.

В. Р. Чувствуете ли Вы, что на удачном концерте готовы простить музыкантам все, что раньше раздражало Вас?

К. К. Каким бы ни был удачным концерт, последующий анализ заставляет вас вспомнить все фазы его подготовки. Дирижер обязан всегда держать себя в руках и не раздражаться по пустякам. Однако первенствующее

положение и специфика взаимоотношений на репетиции (говорящий дирижер и молчащий оркестр) порой провоцируют на раздражительность, если что-то не ладится. И тогда встает вопрос: а кто явился причиной раздражения? Увы, очень часто обрушиваешься на музыканта и тогда, когда виноват сам: нечетко показал, не сумел донести до него свой замысел, проглядел ошибку в партитуре. В момент запальчивости трудно сохранить самоконтроль, но потом начинаешь казнить себя. Проявления же недисциплинированности или бестактной реплики музыканта я не забываю, даже если концерт проходит удачно.

В. Р. Не считаете ли Вы, что невозможность забыть какой-то досадный момент происходит от того, что на концерт Вы переносите большую часть репетиционных отношений, то есть продолжаете воспитывать музыкантов в то время, как концертная часть Вашего замысла, спроецированная в отношении, должна рассматриваться как желание больше отдаваться музыке и перестать быть педагогом?

К. К. Это беда, пожалуй, не только моя, но и большинства дирижеров, особенно главных. Ведь в случае «накладок» у вас невольно молниеносно возникают воспоминания о других грехах этого музыканта. Вы подсознательно воспроизводите предстоящее объяснение и т. д., музыка продолжается, но вы — выключены. Надо воспитывать в себе силу проходить мимо ошибок на концерте — будто бы их вовсе не было. Особенно надо учитывать, что раздраженное состояние дирижера сразу передается оркестру и вместо отдачи музыке все ждут реакции руководителя (грозный взгляд, неудовлетворенная физиономия и т. д.), наступает боязнь следующей ошибки (а они в таких случаях влекут за собой цепную реакцию), в результате — скованность исполнения, все злятся на дирижера, а он больше всех на самого себя. В то же время найти бы силу улыбнуться виновнику, как бы говоря: «Я понимаю, что это случайно, не будем обращать внимание, даже забавно вышло...» — и все становится на место. Актером надо быть! Но как это трудно!

Замечание относительно прекращения педагогических функций очень справедливо. Эту мысль я впервые слышал от И. А. Мусина. Характерно, что после особенно

удачных выступлений даже не помнишь мелких недочетов. Это говорит о том, что контроль «экзаменатора» был выключен и музыка звучала как бы адекватно и в твоём сознании, и в исполнении оркестра. Эту черту надо в себе воспитывать, и в случае погрешностей не культивировать в себе раздражения по поводу того—где, кто, когда и как неверно играл. Надо быть в праздничном настроении, думая о музыкальных образах, а не о технологии.

В. Р. Испытываете ли Вы нечто вроде робости или смущения, когда Вам предстоит выступать с оркестрами «экстра-класса»?

К. К. Вначале, конечно, была робость, но она проходила с первых же моментов работы. Если музыканты понимают, чего ты хочешь, и ты умеешь реализовать эти намерения, взаимопонимание устанавливается моментально. Теперь я достиг возраста, когда робости не бывает. Сейчас есть уверенность и даже что-то подобное спортивному задору. Я стремлюсь не просто подчинить себе музыкантов, но и заинтересовать их. Особенно приятно дать им что-то новое, когда речь идет об их национальной музыке.

Помню, я работал в 1963 году с оркестром Парижской консерватории. Тогда этот оркестр считался хорошим (а сейчас почти прекратил свое существование). Нам предстояло исполнять «Испанскую рапсодию» Равеля. Я думал, что они сыграют ее так, что мне придется у них поучиться, но то, что я услышал на первой репетиции, было похоже на наше исполнение увертюры к «Руслану» без репетиции—никто не смотрит в ноты и играют «по накату», то есть часто совсем не то, что написано (в смысле ритма и нюансов).

Я попытался выявить те нюансовые особенности, которые так важны для Равеля. Прежде всего, как бы нелогичная фразировка. Скажем, в «Хабанере» акцент стоит на слабой тридцать второй (см. пример 7), а они играли, «как просится», то есть ставили его на сильной доле. Я обратил их внимание на это. В ответ услышал согласное «ага», но во фразе ничего не изменилось.



Тогда я предложил им почти не играть вторую ноту. Очень долго повторял, пока добился, наконец. Они были совершенно удивлены поначалу. Но, когда услышали результат, то заинтересовались и играли с удовольствием. Я считаю высшим достижением дирижера, если ему удастся «открыть глаза» музыкантам на их «собственную» музыку, найти для них что-то новое.

В. Р. Как Вы чувствуете состояние музыкантов незнакомого оркестра при Вашем первом появлении? Робеют ли они, заинтересованы, ждут сюрпризов, равнодушны?

К. К. Почти о каждом дирижере музыканты уже что-то знают: этот репетирует быстро и рано отпускает, этот, наоборот, дотошный зануда; у этого плохая техника; четвертый вообще позер и халтурщик. Соответственно, они ожидают подтверждения слухов. В большинстве случаев — интерес, у некоторых боязнь, если дирижер имеет уже авторитет. Боязнь и за себя, и за престиж оркестра в целом. Когда же появляется новый молодой дирижер, пожалуй, больше всего «срабатывает» настороженное внимание, в случае если он сразу понравился (ждут, где у этого дирижера слабые стороны), и активное сопротивление, если он допускает какие-то просчеты. Поэтому дебютирующему дирижеру я бы посоветовал, сохраняя высокую требовательность, особенно следить за формой обращения.

В. Р. Случалось ли Вам подчеркивать перед музыкантами превосходство своего положения? Когда это необходимо? Можно ли обойтись без этого?

К. К. Превосходство положения подразумевается самим положением: повеление — подчинение. Но подчеркивать свое положение перед музыкантами нужно только в том случае, если вы встречаете упрямство. Бывает, музыкант не понял вашего жеста или не согласен с вами, но не возражает, а задает вопрос — надо ему объяснить. Но если он пытается настаивать на своем — тут вступает в силу превосходство положения, и без этого не обойтись.

В. Р. У Вас репутация строгого дирижера. Влияет ли форма общения с оркестрантами и вообще «дирижерский стиль отношений» на другие стороны Вашей жизни? Не подчиняете ли Вы себе неосознанно людей, общающихся с Вами вне профессиональной сферы?

К. К. Если вы постоянный руководитель, то чувство ответственности за оркестр порождает целый комплекс решительных черт, то, что мы называем диктаторством. Я стараюсь, чтобы эти черты не влияли на личные отношения, я веду людей по пути музыкального замысла и только здесь хочу влиять на них и подчинять своей воле.

В. Р. Простота, а может фамильярность в отношениях... Помогают ли они установлению более тесного контакта? Не предпочитаете ли Вы всегда оставаться на расстоянии?

К. К. В жизни я стараюсь быть с музыкантами, так сказать, «на равных». Конечно, абсолютное равенство невозможно по одному тому, что музыкант может обратиться с какой-то просьбой в чем-нибудь помочь ему. Вы же к нему с такой просьбой не обратитесь. Так что я даже не за пультом остаюсь для него «начальником».

В нашем оркестре есть несколько человек, с которыми я встречаюсь не только на работе, а провожу с ними досуг: мы играем в преферанс, слушаем пластинки и т. д. Отношения здесь самые дружеские. В поездках я часто бываю вместе со значительной частью оркестра: мы гуляем, беседуем и т. д. Среди оркестровых музыкантов есть люди, очень хорошо разбирающиеся в живописи. В музеях я примыкаю к ним на положении ведомого, и они отвечают на мои вопросы. Но когда я за пультом, я даже более требователен к своим друзьям, чем к другим. К тому же у меня не было случая, чтобы оркестранты пытались как-то использовать мое дружеское отношение с целью получения каких-то поблажек в оркестре. Правда, не скрою: если ты не носишь маски недоступного «жреца искусства», то и с просьбами, порой пустяковыми, не стесняются обращаться и беспокоят вопросами, на которые вполне мог бы ответить инспектор и т. д., порой даже перед выходом на эстраду. Некоторые забывают, что дирижеру необходимо постоянно быть сконцентрированным и не растрачиваться на мелкие хлопоты.

В. Р. Воздействие на оркестр как начальника и как музыканта. Приходилось ли Вам ощущать границы между этими сторонами Вашей профессии? Всегда ли это бывает слитно?

К. К. Надо стараться воздействовать как музыкант, то есть не требовать просто повиновения во что бы то ни стало, а аргументировать свои замечания, объяснять музыкантам, почему вы так требуете. Если при аккорде длительностью в четверть с зализированной восьмой я прошу снять точно на вторую долю, то объясняю, что это условность записи, для ансамбля необходимо сделать так, как я прошу (чего не мог понять чикагский гобоист!).

Но прогрессу, пожалуй, доля боязни помогает. Оркестр со своим главным дирижером играет лучше, чем с другими, и происходит это потому, что в случае неподчинения или оплошности, проходящей относительно незаметно на концерте другого дирижера, у главного это зафиксировано. Здесь проявляется дисциплинарное воздействие начальника. Я считаю абсолютно неверным мнение, что статут главного дирижера (или главного режиссера, что в данном случае все равно) изжил себя. Без «главного» ни оркестр, ни театр не будут иметь своего лица. Мне много приходится ездить по миру, и я сразу вижу, начиная репетицию, есть в оркестре главный дирижер или нет, а если есть, то каков. Это видно по тому, вместе ли играют музыканты, слушают ли друг друга, аккуратно ли исполняют нюансы, активно ли воспринимают жест дирижера или «висят на руке». . . Через все это видно, воспитывает ли их главный дирижер, есть ли у него свой стиль, творческий ли он человек или просто аккуратный, но не одухотворенный и не наполняет нюансы живым эмоциональным содержанием.

А, кроме всего этого, по поведению оркестра на репетиции с гастрологом всегда можно почувствовать и человеческую индивидуальность их «шефа». Если музыканты пылливо вслушиваются в замечания (даже не относящиеся лично к ним), активно стараются выполнить указания маэстро, получают удовольствие от каких-то новых для них приемов, значит, и их главный дирижер — «легкий» человек, с передовым мышлением, умеющий создать атмосферу коллективной заинтересованности. Вспомним рассказанные мною эпизоды с Филадельфийским и Чикагским оркестрами. Я даже без личного общения мог бы представить себе характеры и Орманди, и Райнера, руководивших в то время этими оркестрами.

Но самое ценное в искусстве — это когда коллектив чувствует в художнике мыслящую индивидуальность. Тогда объединяются оба понятия — начальник и музыкант. Антагонистические предпосылки исчезают, оркестр и дирижер становятся творческим единством, и прогресс коллектива обеспечен не формальным подчинением, а чувством художественной солидарности.

*Концерт —
воспроизведение замысла*

В. Р. Некоторые считают, что дирижер, подобно солисту-инструменталисту, на концерте должен исполнять произведение без нот. Якобы партитура сковывает дирижера в общении с оркестром. Как Вы относитесь к такому мнению?

К. К. Отношусь отрицательно по многим пунктам. Правда, одно время я сам придерживался такой точки зрения и многие сочинения дирижировал наизусть. Не могу сказать, чтобы я тогда был более «раскрепощен», чем с партитурой на пульте. Пожалуй, наоборот. В трудных местах смены ритмов я наперед старался «не забыть» их чередование и тем самым выключался из звучащей музыки.

В. Р. Но, возможно, это показывало недостаточную Вашу готовность к дирижированию наизусть?

К. К. Не буду оправдываться. Допустим, что это так, и возьмем идеальный случай полной свободы памяти дирижера в этом отношении. Прежде всего — относительно параллели с солистами-инструменталистами. Сама аналогия неверна, ибо репертуар любого солиста всегда гораздо уже репертуара симфонического дирижера. Солист готовит новую программу, как правило, неограниченно долго. Дирижер же часто бывает поставлен перед необходимостью быстрого освоения нового произведения. Если стараться во что бы то ни стало выучивать сочинение наизусть только во имя принципа, то это порой приводит к поверхностному знанию партитуры по «ведущему голосу», к небрежному показу нюансов и, в конце концов, демонстрирует несерьезное отношение к искусству. Не забудем также, что у солистов, кроме зрительной и слуховой памяти, есть еще память пальцев — выработанный в процессе освоения произведения технический автоматизм, помогающий исполнению. У дирижера такого автоматизма

при освоении нового сочинения быть не может, и в результате получается напряженность вместо раскрепощенности и творческого полета. Но не будем брать крайности. Допустим, что все исполняемое дирижер знает досконально. Нужна ли ему тогда партитура и не сковывает ли она его?

Конечно, неотрывное слежение по партитуре выключает дирижера из общения с людьми, выполняющими его волю, и тогда мощное «орудие» воздействия — глаза — не используются. Но ведь это говорит о плохом знании произведения, чего в расчет мы брать не должны. Партитура нужна на пульте по психологическим соображениям — дирижер может более свободно отдаться своей творческой фантазии. Фактически он все равно будет дирижировать на память, подолгу не заглядывая в партитуру. Но психологическая раскрепощенность от боязни ошибки, гарантируемая лежащими перед ним нотами, приведет к большей свободе, а не наоборот. Иногда дирижируешь симфонию и вдруг неожиданная мысль как молния пронзает сознание: «... я забыл, сколько аккордов в конце части — три или два»... (или другая абсурдная мысль). Ты знаешь, что когда подойдет этот финал, твоя память сама подскажет правильное решение, но сама мысль может испортить все предыдущее. Между тем достаточно перевернуть страницы и «успокоить» себя одним взглядом, как уверенность восстанавливается, и ты можешь дирижировать эту часть, даже не перелистывая листы партитуры обратно.

Другой пример: кто-то заболел, и другой музыкант сел играть концерт без репетиции. Естественно, вам понадобится более тщательный контроль за этим голосом. Боюсь, что дирижер, выучивший партитуру на память даже самым добросовестнейшим образом, не будет в состоянии «вести» такого музыканта во всех деталях его партии. Ведь для этого надо вызубрить партитуру с позиций технологии любого голоса. Сколько же произведений будет в репертуаре такого дирижера? А если заранее открывать партитуру в наиболее опасных местах и спокойно помочь музыканту, застраховав его от возможных ошибок, — не будет ли от этого лучше и оркестру и дирижеру?

Музыканты не особенно любят дирижирующих на память. Во-первых, они не очень верят, что их руководитель

действительно знает партитуру «назубок» (и часто не без оснований!), а во-вторых, всегда есть элемент боязни, что в случае какой-нибудь катастрофы дирижер не в состоянии будет прийти на помощь и оркестру придется выкарабкиваться своими силами.

И, действительно, даже в самом знакомом сочинении, в случае вопиющей ошибки какого-то важного голоса, моментально происходит отключение наработанного автоматизма показа вступлений, который ты уверенно осуществляешь, когда все спокойно. Вот однажды у меня был такой случай: в репризе финала Десятой симфонии Шостаковича фагот вступил на такт раньше. Что делать в такой момент? Остановить его? Первое инстинктивное желание у меня было именно таким образом «починить» исполнение. Но это значит внести замешательство и сделать накладку заметной для публики. Ведь музыкант может вас не понять и усугубить ошибку, неверно поправившись. Поэтому лучше использовать другой путь — подогнать к ведущему голосу перемену гармонии в аккомпанементе и обеспечить дальнейшее вступление кларнета — тогда все станет на свое место. Но где и у кого меняется гармония — в этот момент вам без партитуры очень трудно сообразить...

В. Р. Действительно, память дирижера фиксирует и воспроизводит в большей степени, чем анализирует, а такое «происшествие», как ошибка фагота, требует мгновенного анализа. В представлении дирижера сразу появляются «незапланированные» линии, то есть, наряду с правильно соотнесенной с аккомпанементом солирующей партией фагота, проходит и искаженное соотношение, мешающее анализу. Для того чтобы исправить положение, необходима опора на что-то незыблемое. Это-то дано партитуре и составляет основу анализа критической ситуации...

К. К. Да, в таких случаях, особенно в сочинениях малоизвестных у оркестрантов надежда только на дирижера. Хочу, чтобы меня правильно поняли — фактически дирижировать надо на память, но партитура все равно пусть лежит перед вами. Не глядите на нее неотрывно, но через какое-то время перелистывайте ее (даже сразу по нескольку страниц), чтобы быть всегда «в районе» исполняемого. Это более ощутимо в ваших взаимоотношениях с оркестрантами, видящими ваше действи-

тельное знание сочинения и ценящими ваше нежелание прибегать к эффектному отказу от дирижерского пульта.

В. Р. Какую ответственность Вы ощущаете на концерте, за что именно?

К. К. Во-первых, ответственность за качество оркестра при выступлении не только со «своим» коллективом, но и с «чужим». Когда оркестр хороший, я обязан подтвердить его престиж, если слабый — помочь музыкантам играть лучше, чем они это делают обычно. Такие резервы качества всегда есть. Во-вторых, всюду есть молодые дирижеры и студенты консерваторий — они приходят на репетиции, слушают, что-то впитывают. Я с большой охотой встречаюсь с ними и отвечаю на их вопросы, чаще всего очень интересные. Я проповедую, что их миссия — множить слушательскую аудиторию, вовлекать все больше людей, особенно молодежи, в мир музыки, отучать их от «потребительского» отношения к музыке, как к постоянно звучащему «фону» (оборотная сторона внедрения радио), развивать в посетителях концертов активное слушание (сопереживание) и т. д. Потом на концерте я чувствую ответственность и перед ними; я задал какой-то высокий стиль отношения к своей профессии и к музыке вообще — я должен подкрепить их веру самим исполнением. В-третьих, перед премьерой нового сочинения я думаю об ответственности за его судьбу, за то, что даю ему жизнь (ведь исполнитель может сразу и похоронить произведение). И последнее (об этом уже говорилось, но в другой связи) — ответственность за прочтение классики.

Это наиболее трудная задача — найти новое в хорошо известном, открыть ранее незамеченные стороны произведения.

В. Р. Какую роль играют на концерте те эмоции, которые возникали у Вас при работе над партитурой?

К. К. Прежде чем начать дирижировать, вам надо включить себя в верное психологическое состояние. Оно найдено еще в процессе домашней работы, но иногда очень трудно ввести себя в мир этих образов еще до звучания самой музыки. Поэтому, чем больше ассоциаций у вас возникло в период изучения, тем легче обрести нужное настроение на концерте.

В. Р. Есть ли в каждой программе произведение, которое вам особенно интересно и дорого? И влияет ли оно на исполнение других произведений программы?

К. К. В каждой программе обязательно есть «гвоздь». Но как построить свое выступление, зависит от дирижера. Есть исполнители, которые в I отделении дирижируют более ярко, а во II устают; бывает и наоборот. Например, я особо любимое произведение ставлю всегда во II отделение. I отделение мне дает возможность «раздирижироваться», преодолеть скованность, волнение. Кроме того, если вы свое «ударное» сочинение ставите вначале, то его сильнейшее влияние на вас будет продолжаться, как бы звучать в вас и повлияет на качество других номеров программы.

В. Р. Становится ли для вас произведение особо значимым на концерте по сравнению с предварительными этапами работы над ним?

К. К. Само произведение — нет. Но от исполнения получаешь удовлетворение, если звучит так, как было на репетиции и плюс еще что-то новое. Концертное исполнение отличается от репетиционного тем, что репетиция — это проверка. На ней вы отделяете детали и одновременно проверяете свою концепцию. На концерте же вы должны забыть о проверке и отдаваться музыке. Но для того чтобы концерт не оказался механическим повторением заученного и чтобы в нем не исчезла свежесть, вы вместе с оркестром включаете какие-то элементы импровизации.

В. Р. Но что такое, строго говоря, импровизация на концерте? Является ли импровизатором человек, который в большей степени подвластен новым идеям уже в процессе единственного, то есть концертного исполнения? Расскажите, как Вы понимаете импровизационность концертного исполнения.

К. К. Импровизационный момент заключается в вариациях уже отработанного вами звучания произведения. Допустим, где-то вы делаете небольшое *ritenuto*. Это *ritenuto* вы на концерте можете сделать в большей или меньшей степени — то есть известную и отрепетированную сторону звучания вы как-то изменили. Если же вы на концерте вообще уберете *ritenuto*, то это отсебятина, а не импровизация. Концепция, значит, не продумана, незрела.

Неверно было бы думать, что элементы импровизации рождаются только вами. Ведь реализует ваш план коллектив, а он, в свою очередь, состоит из талантливых индивидуальностей. И если, к примеру, 1-й гобой обогатил установленный на репетициях нюанс, сделав *crescendo* в любовной теме с большей вибрацией и интенсивностью, то есть более страстно, то повторяющие его фразу скрипки обязаны сами сыграть ее таким же образом. Как говорил Пазовский: «Исполнение — это коллективная импровизация по заранее оговоренному плану».

В. Р. Не осознается ли тот факт, что на концерте исполнение в определенном смысле неповторимо?

К. К. Каждое концертное исполнение неповторимо в силу различного творческого состояния самого артиста. Но я не думаю о том, будет ли мое сегодняшнее исполнение отлично от вчерашнего. И само произведение для меня в тот момент особыми гранями не открывается, все обдуманно заранее. Однако одновременно я как бы вторым планом пытаюсь перевоплотиться в слушателя, впервые слышащего эту музыку, стараюсь вместе с ним удивляться и наслаждаться каждым новым ее поворотом — это я называю «эффектом неожиданности».

В. Р. Можно ли это считать тем новым, что вносит в Вашу концепцию концертное исполнение?

К. К. Конечно, это возникает только на концерте. Видимо, надо более подробно рассказать об «эффекте неожиданности». Это прием, который я сейчас стараюсь разрабатывать.

Лет 15 назад я был на сольном концерте Рихтера. Наряду с другими вещами, он исполнял «Забытый вальс» Листа. Я сам играл в свое время этот вальс, знаю каждую ноту и очень люблю это сочинение. Этот вальс программный, он иллюстрирует, как артист во время исполнения забывает сочинение: у него начинаются нелепые модуляции, как будто бы подбираются гармонии, потом исполнитель совсем бросает левую руку и, в конце концов, теряет мелодию, остается где-то на нетональной ноте и прекращает игру.

Когда Рихтер подошел к моменту, где пианист забывает — я вздрогнул — так он сумел симитировать это. Вы ведь начинаете переживать за исполнителя, если он

ошибается! Какими средствами он добился этого? Появились какие-то «щупающие» басы, исчезло ощущение уверенности, стала отставать левая рука от правой, будто бы он подбирал гармонию. Это была симуляция настоящего забывания и отработана она была так, что я испугался за него. Вот в этом величие Рихтера.

Я долго думал над этим эффектом и сейчас для меня ясно — эффект неожиданности должен сопутствовать исполнению всякого произведения. Понятно, сочинение, с которым выступаешь, — знаешь досконально. Но на концерте надо пытаться ощущать музыку, как бы знакомясь с ней в первый раз, то есть надо создать эффект сиюминутного рождения произведения. Возьмем финал Девятой симфонии Малера. Там чуть ли не в каждом такте при каждом повторении главной мелодии совершенно неожиданно вспыхивают новые гармонии. Я знаю это. Но, если я буду дирижировать, предвидя каждое такое разрешение, не буду сам восхищаться и удивляться, то это исполнение, наверное, будет скучным. А когда я делаю что-то, чтобы подчеркнуть внезапность и как бы удивительность этого для самого себя — вот тогда и получается непосредственное и живое музицирование. Вы должны как бы раздвоиться, ощущая звучание, с одной стороны, как лидер, обеспечивающий реализацию отрепетированного, а с другой — как слушатель, ожидающий одного оборота мелодии или гармонии и вдруг услышавший нечто иное, более свежее и неожиданное.

Приемов может быть множество. Можно задержать или ускорить разрешение, можно подчеркнуть *forte* акцентом или задержать *subito piano* — не обязательно на каждом исполнении так же, как на предыдущем. Ну вот, скажем; Неоконченная симфония Шуберта, побочная партия II части (построена на синкопах); помните, сначала играет гобой, потом кларнет... Этому предшествует фраза скрипок: *соль-диез*, еще раз — *соль-диез* (на октаву выше) — *ми-до-диез* — из ми мажора в *до-диез* минор. А в коде на аналогичном месте (здесь фраза изложена в ми мажоре и начинается с ноты *си*) прибавляется еще одна нота — *до-бекар*, и мы переходим в ля-бемоль мажор. И вот это *до* я беру с опозданием; на предыдущей ноте задерживаюсь:



Вы уже два раза слышали эту модуляцию раньше, вы привыкли к ней, в третий раз вы ждете, что будет так же, и вдруг еще одна нота, которая «нерешительно» запаздывает, да к тому же она внетональная. Третий пример — реприза Богатырской симфонии Бородина — тема в расширении каждый раз приводит к неожиданному аккорду. Особенно эффектно звучит фа мажорный секстаккорд, если его чуть-чуть «оттянуть». Сила, с которой медь должна «обрушиться» на него, еще больше подчеркнет ваше «удивление» таким оборотом.

Вспомним Пушкина («Каменный гость»):

Лаура: ... Я вольно отдавалась вдохновенью
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Однако, повторяю: все должно быть в пределах плана, заранее обусловленного на репетициях. Это самое «чуть-чуть» необходимо сыграть по Станиславскому: плакать настоящими слезами, но в то же время контролировать, как другие реагируют на твои слезы. Для дирижера это важно. Ему так же, как и актеру, наращивая эмоции, необходимо сохранять трезвую голову.

В. Р. Является этот эффект чем-то необходимым?

К. К. По-моему, ощущение сиюминутного рождения музыки было присуще всем великим исполнителям. Добиться этого эффекта очень трудно, но, как мне представляется, вырабатывать его нужно обязательно. Есть дирижеры чистые, аккуратные — все делают правильно

и хорошо, а на концерте у них скучно — их репетиции были интереснее. До войны несколько лет подряд к нам приезжал Эрих Клайбер и проводил блестящие репетиции бетховенских симфоний. Но на концерте было, как правило, менее интересно — ему чего-то не хватало. Теперь я понимаю, чего не хватало — его собственного восхищения теми динамическими и модуляционными неожиданностями, которыми полны партитуры Бетховена.

В. Р. Является ли концертное музицирование самым приятным из всех предыдущих обращений к этой музыке (во время работы над партитурой и на репетициях)? Не нарушает ли это чувство боязнь того, что что-то может не получиться?

К. К. Конечно, из всех этапов работы концерт самый приятный. Раньше был анализ, теперь — синтез. И то, что произведение это звучит в «чистовом» варианте, есть какое-то пожинание плодов. Но ни в коем случае не должно быть чувства боязни, потому что это мгновенно передается оркестру. Как бы вы ни маскировали свою неуверенность — это неизбежно. Помню, на заре моей оперной деятельности, когда я дирижировал оперой «Чио-Чио-сан» — со мной произошел любопытный случай. Оперу я знал наизусть, и партитура лежала нераскрытой. После большой генеральной паузы я вдруг начисто забыл, что дальше. Наугад, но нарочито смело, дал я первую долю, зная, что включусь мгновенно после вступления оркестра. Но если бы вы знали, как неуверенно начали музыканты. Не представляю даже, как это передалось. Вот почему боязнь, что что-то не получится, должна начисто отсутствовать. Дирижер должен знать сочинение твердо, быть уверенным, что не ошибется сам и что оркестр реализует все достигнутое на репетициях.

В. Р. Волнуетесь ли Вы на концерте? За себя или за оркестр? Является ли Ваше состояние на концерте более творческим по сравнению с репетиционным?

К. К. Волнуюсь и за себя и за оркестр. Я имею в виду именно волнение, а не боязнь. Что же касается творческого состояния на концерте, то оно, конечно, должно быть более интенсивным, чем на репетиции. Но, к сожалению, так бывает не всегда. На репетиции, если чувствуешь, что не включен еще в нужное состояние, то «доводишь» себя психологическими замечаниями.

Специально приводишь и музыкантам и себе какие-то сравнения (не только художественные, но и бытовые) — для того, чтобы создать настроение. Но это возможно лишь на репетиции, на концерте ты зависишь не только от творческого, но порой и от физического состояния (которое иногда подводит). Хотя бывают и неожиданности: приходишь на концерт усталым да еще кто-то досадит каким-то административным разговором, который тебя раздражает. Думаешь: «Сегодня будет отвратительно». И вдруг музыка тебя понесла — это самое большое счастье. После концерта готов поделиться им даже с самым неприятным для тебя человеком, приобщить его к той радости, которую только что испытал сам. А иногда и наоборот — идешь на концерт в приподнятом настроении («ну, сегодня надо показать»). Выходишь на сцену, начинаешь что-то давить из себя. И вдруг понимаешь — все это наигрыш. После концерта — полное опустошение.

В. Р. Что же способствует Вашему концертному вдохновению?

К. К. Лишь очень немногие исполнители сразу включаются в единственно верное для данного произведения настроение. Микеланджели, например, приходит на концерт чуть ли не за минуту. Он терпеть не может сидеть и ждать. Ему это и не нужно — настолько он возбудим от музыки. А я, к сожалению, так не могу. Мне нужно зарядить себя током. Поэтому я и держу режим в день концерта. Несколько часов до выступления я должен быть предоставлен сам себе. Совсем не обязательно думать только о той музыке, которую предстоит исполнять — я могу что-то читать, слушать радио. Важно только быть одному и привести себя в особое состояние — готовиться к действию. Перед непосредственным же выходом на эстраду мне нужно включиться в мир предстоящих звуков первого исполняемого произведения, о чем уже говорилось выше.

В. Р. Как бы Вы охарактеризовали волнение, вызванное присутствием публики?

К. К. Нужно стараться перебороть стеснение на публике. Мне кажется, оно есть у каждого артиста, независимо от опыта. Ощущение, что ты центр внимания не может не сковывать в какой-то степени. Одним такое состояние помогает преодолеть быстрое включение

в музыку, другие — труднее «отходят». Иногда чувствуешь, что не попал в нужное русло. Тогда еще больше стесняешься, но уже не от присутствия самой публики, а от того, что не даешь ей того, что мог бы дать. Когда же чувствуешь, что концерт удачен — тогда совершенно не думаешь, как ты выглядишь, кто слушает — ничего лишнего не вмешивается в музыку.

Надо научиться культивировать в себе ощущение праздника. Будто ты приходишь на церемонию, на нечто, что случается только раз в жизни. Все мелкие дела, бытовые заботы уходят, в тебе растет какое-то особое отношение к миру, к окружающей жизни, ты чувствуешь, что у тебя есть что сказать людям, которые собрались на концерт. Вот такое ощущение предвещает удачное выступление.

В. Р. Ощущаете ли Вы во время концерта слияние с оркестром? Как это проявляется?

К. К. По-моему, если дирижер не сливается с оркестром, то он не дирижер вообще. Тут можно говорить лишь о степени реализации вашего замысла музыкантами. Естественно, со своим оркестром добиться этого легче, так как многолетняя совместная работа обеспечивает большее понимание. Но я должен сказать, что вообще все оркестры мира обладают особенностью быстро адаптироваться к новому дирижеру. А ведь все дирижеры — разные, со своими манерами и причудами, у всех разная мануальная техника и отсюда — принципы управления; разные художественные требования, разное отношение к самому концерту (одни рассматривают его как возможность выявить то, о чем на репетиции не было речи, другие воспроизводят постановку, срежессированную на репетиции и т. д.). Весь комплекс дирижерской техники, в том числе и гипнотическое влияние, направлен на то, чтобы приспособить оркестр к себе как можно быстрее.

Без слияния не может быть качественного выступления — не может быть настоящей музыки. На репетиции вы имеете возможность растолковать словами, если человек не понял ваших намерений, выраженных мануально, во время исполнения вам помогают ассоциации этих репетиций. Ну и, конечно, — слияние зависит от темпераментности исполнения. На репетиции ваше творческое состояние постоянно разрывается остановками,

повторами, порой чисто технологической обработкой. В процессе репетиции к вам приходят новые мысли, психологические обоснования, хочется поделиться ими с оркестром, проверить степень их действенности. Репетиция тоже темпераментна, если ведется вдохновенно, но это другой, более интеллектуальный, что ли, темперамент. На концерте же темперамент должна рождать музыка, анализ здесь неуместен. Я уже говорил, что нельзя отвлекаться неудавшимися мелочами.

Вообще-то, мне кажется, что темперамент — понятие более объемное, чем обычно считается. Почему-то ищут проявления темперамента только в бурных местах. Если дирижер звереет и обильно потеет в кульминациях, его считают темпераментным. Но часто в лирических эпизодах такой дирижер скучает, ожидая следующего *crescendo*. А ведь темперамент — это степень диаметральности полярных эмоций, а не однополюсное их проявление. Поэтому я включаю в темперамент способность полного погружения в данную музыку, быстрое перевоплощение творческого состояния, ощущение сотворчества с композитором (эффект неожиданности). Это проявляется в самых различных формах, но главное — дирижер должен захотеть нужного звукового результата до такой степени, чтобы музыканты даже не могли бы допустить мысли сыграть иначе. Это близко к актерству, да впрочем, дирижер и должен быть актером, то есть уметь перевоплощаться вместе со сменой настроений в музыке. Он лишен слова и грима, которые помогают перевоплотиться актеру, но у него есть руки, глаза и мимика. И подлинно темпераментным дирижером я считаю такого, который полностью использует все эти средства воздействия в любых метаморфозах музыки, как нюансовых, так и психологических.

В. Р. Не замечали ли Вы «про себя», что на концерте один или несколько проходящих перед Вами моментов можно сделать иначе? Или намечали себе, что в следующем исполнении надо будет что-то изменить?

К. К. Я уже говорил, что сочинять концепцию на концерте нельзя. Но детализация — другое дело, это зависит от вашего настроения. Конечно, иногда возникает ощущение, что где-то «перехлестнул». Но вообще-то говоря, излишний самоконтроль на концерте отвлекает. Все равно, где-то в мозгу непроизвольно все отклады-

вается, и, придя домой после концерта, вы можете воспроизвести снова все исполнение и проанализировать степень его удачности (вот отчего после концерта все артисты плохо засыпают!).

Большой частью, когда впервые дирижируешь на концерте очень большое сочинение, это исполнение не может удовлетворить полностью. Показательный для меня пример — исполнение Торжественной мессы Бетховена. В мае 1971 года я дирижировал ее четыре раза подряд. Не могу сказать, чтобы на концерте я замечал несовершенство каких-то мест и решал, что на следующем исполнении сделаю иначе. Нет, недостатки своей концепции я обнаруживал только после концерта, перелистывая партитуру. И прогресс от первого исполнения до четвертого оказался разительным. Первое исполнение было напряженным — причины довольно убедительные: мало репетиций, певцы из разных городов — недостаточно спелись, кроме того, все мы чрезмерно волновались, в результате — накладки технологического характера. Это как-то закрыло для меня философскую сущность, не дало выявить форму. Короче говоря, первое исполнение было несколько скомкано. К каждому следующему концерту у меня назревали изменения, становилось ясно, что нужно сделать, чтобы рассчитать правильно соотношение частей. Это, конечно, не значит, что я и после четвертого исполнения достиг совершенства. Через три месяца я прослушал запись последнего концерта и мне увиделось многое, что еще можно изменить. Это — бесконечный процесс.

В. Р. Думаете ли Вы о возможном результате концерта?

К. К. Если раньше произведение исполнялось удачно, то я стараюсь, чтобы следующее исполнение было не хуже. Об этом я думаю до концерта и анализирую результат после. Здесь мне помогает объективное ухо магнитофона. Правда, немедленно после концерта прослушивание записи меня раздражает — кажется, что все быстро, скомканно, и вообще ничего не получилось. Думаю, что здесь сказывается депрессия после нервного напряжения. Но на другой день, когда уже нормальный пульс и другая точка отсчета, можно трезво посмотреть, что получилось, а что нет. Если же говорить о внешней стороне выступления, то у меня никогда

нет боязни, что концерт не будет иметь успеха. Мне все равно, много народу в зале или мало. Если мало, нельзя демонстрировать пренебрежение к тем, кто уже пришел, и дирижировать спустя рукава. Есть дирижеры, у которых резко падает настроение, если они видят несколько пустых рядов в зале. Мне же более важно свое собственное самочувствие. Если я вижу, что все ладится в музыке — это и есть главное. У меня было много удачных концертов в плохо протопленных залах маленьких подмосковных клубов, куда люди забегают порой даже случайно, но мне удавалось наладить с ними контакт — они зажигались, и я чувствовал себя в таком же состоянии, как и в переполненном Большом зале Московской консерватории.

В. Р. Ощущаете ли Вы во время концерта момент власти над другими?

К. К. Конечно. Ощущение власти над коллективом исходит из уверенности, что вас поймут. Нельзя даже в мыслях допускать сомнений, и в этой уверенности дирижера — секрет реализации его требований. На концерте это особенно важно. Но есть и вторая сторона вопроса — это власть над публикой. Дирижер стоит спиной к залу и не видит лиц слушателей. Но есть какое-то чувство, говорящее вам, нашли вы контакт со слушателями или нет. И если вы чувствуете позади себя напряженную тишину, значит этот контакт есть, и вы счастливы, ощущая себя властелином не только исполнителей, но и публики.

В. Р. Ощущаете ли Вы на концерте, что несете радость слушателям?

К. К. Если исполнение удастся, то я считаю, что несу радость. Но по внешнему успеху у аудитории судить не всегда верно. В Америке, например, мода на симфонические концерты, особенно на наши коллективы. В шикарные залы приходит публика, которая платит сумасшедшие деньги и демонстрирует свои бриллианты и норковые шубы. Эта публика активно хлопает, но я убедился, что она также аплодирует и плохой музыке и плохому исполнению. Это и понятно — если ты заплатил дорого за искусство — в любом случае делай вид, что ты доволен, иначе появится ощущение, что тебя обжулили, а такого ни один бизнесмен не потерпит.

У нас действительный успех исполнения определить по аплодисментам порой трудно. Концерты так доступны, что массовая публика разучилась выражать свое восхищение. Шумный успех иногда носит сенсационный характер: иностранный гастролер с именем — будут кричать, даже если он не в форме и играет неудачно. А настоящие ценители музыки, приходя на концерт, если и получают удовольствие, то порою даже как будто бы стесняются выразить его.

В. Р. Гастрольные поездки, видимо, всегда связаны с новыми впечатлениями, встречами с новой аудиторией. Высвобождают ли эти выступления новые творческие силы?

К. К. Да. В той же Америке есть и другая аудитория — в университетских центрах. (Там почти все университеты с музыкальным отделением.) Менеджеры, которые нас приглашают, делают бизнес в основном на дорогих концертах в крупных залах «Карнеги-холл», «Линкольн-центр» и др. Но «по дороге» они организуют и дешевые концерты в университетских городках. На таких концертах места не нумерованы и молодежь приходит за час-полтора, чтобы занять место — даже на полу сидят, если зал переполнен. Ты видишь, что здесь не наряды демонстрируют, а чувствуешь интерес слушателей к советской музыкальной культуре.

Я помню один такой концерт. Мы переезжали из Канады в Соединенные Штаты и в маленьком городке Берлингтон у нас должно было состояться выступление. От границы всего миль 50, и мы, выехав за пять часов до концерта, рассчитывали, что на дорогу понадобится максимум часа два. Но на границе таможенник придрался к каким-то формальностям, и нас не выпускали из автобусов пять часов, пока выясняли что-то. Концерт должен был начаться в 9 часов вечера, но мы выехали с пограничного пункта лишь в половине десятого. Приехали только около одиннадцати. Но нас ждали — зал был полон. Публику все время информировали, где мы и когда приедем. Были приготовлены кофе и бутерброды для всех артистов. Когда мы могли начать концерт, был уже двенадцатый час. Я спросил директора зала: «Не сократить ли нам программу?» Он был очень удивлен. «Ну, если вам трудно, тогда только. Но мы бы хотели целиком все».

В программе была Девятая симфония Шостаковича, Давид Ойстрах играл концерт Брамса, была увертюра — в общем большой, полный концерт. И вот после восьмичасового сидения в автобусе мы вышли на сцену. Появление оркестра вызвало бурю аплодисментов. Ощущение контакта с аудиторией действительно высвобождает творческие силы. Это был прекрасный праздничный концерт, все шло с небывалым подъемом. Закончился он в половине второго ночи.

Но сильные впечатления рождают не только заграничные поездки. Должен сказать, что такую же радость мы испытываем, приезжая в Рязань, Тамбов, Ижевск — города, где нет своих оркестров. Там нет и высших музыкальных заведений, но музыку знают и тяга к ней колоссальная. У многих есть коллекции пластинок, все в курсе музыкальных событий, а когда приезжает «живой оркестр», начинается прямо паломничество. Большая радость играть для таких слушателей. В Риге в зрительный зал после третьего звонка не пускают. А опоздавшая публика сидит в фойе и слушает I отделение, транслируемое из зала по радио. Это воспитывает уважение к искусству. Поэтому там и выступать приятно, и приглашение — большая честь. Я помню много концертов, прошедших на «внутренних» гастролях с таким подъемом, какой редко достигим в привычной атмосфере московских залов.

Секреты аккомпанемента

В. Р. Есть ли разница в работе над партитурой аккомпанемента по сравнению с оркестровым произведением?

К. К. Разницы в процессе технологического изучения, то есть в усвоении материала, по существу нет. Но здесь вам не надо вырабатывать собственную концепцию. Это зависит целиком от солиста, и вы обязаны ему подчиниться. Если речь идет об исполнении экспозиций в традиционном концерте, то я, зная, как это потом сыграет солист, должен соответственно провести оркестровое вступление (в его фразировке, темпах и т. д.). Если у вас есть собственное отношение к этой музыке, но оно не совпадает с трактовкой солиста, вы все равно обязаны перестроиться «под него». Здесь дирижер должен спрятать свою индивидуальность и уподобиться оркестровому музыканту, выполняющему чужую волю. Если вы встречаетесь с солистом высокого класса, это приносит вам радость, если нет — страдание, но нельзя забывать, что на интерпретации стоит имя солиста, и вы должны всемерно помочь ему.

В. Р. При домашней работе над партитурой аккомпанемента ориентируетесь ли Вы на личность реального солиста?

К. К. Большей частью нет, потому что еще не знаю, как он будет играть. Вот недавно впервые дирижировал виолончельный концерт Хиндемита. Солировал концертмейстер Амстердамского оркестра. Я выучил партитуру, не будучи даже с ним знакомым. Перед первой оркестровой репетицией у меня было две встречи с солистом, и тогда то, что я выучил, обрело черты его интерпретации. Наверное, и я внес что-то свое, поскольку мы вместе обсуждали какие-то проблемы, но в основном приходилось ориентироваться на него: солист выраба-

тывал свое отношение к этому концерту в течение многих месяцев, а я лишь технологически освоил текст.

В. Р. В чем, собственно, высший секрет аккомпанемента? Почему Вы недавно после концерта молодого дирижера, имеющего удачные интерпретации, сказали, что он не умеет аккомпанировать?

К. К. Этот вопрос я начал анализировать не так давно, и здесь мне помогла педагогическая работа. Аккомпанемент требует специальной дирижерской мануальной техники. Я называю ее техникой опережения. В большинстве случаев в аккомпанементе оркестр отстает от солиста. Почему это происходит? Ведь вроде бы и оркестр, и солист играют по дирижеру. Причина в особенности оркестрового звукоизвлечения: она такова, что, несмотря на все требования играть точно с рукой, оркестр, как правило, играет чуть сзади. В исполнении оркестрового сочинения это почти незаметно. Солист же не может играть все время по руке. Он и не смотрит на дирижера, кроме некоторых опорных точек (ritenuto, начало вступления и т. д.). Звукоизвлечение солиста более активно, чем у артиста оркестра — он первичен в интерпретации. Задача звукового контроля совместности, всегда стоящая перед оркестрантом и рождающая некоторую боязнь оказаться впереди других, у солиста отсутствует. Другими словами, аккомпанемент, несущий в себе пассивное начало, психологически толкает ансамблистов на некоторое опоздание. А, кроме того, по чисто акустическим причинам, если артист оркестра думает, что он играет вместе с солистом, то для публики он уже позади него.

Дирижер обязан все это учитывать и обеспечить совместность, дав оркестру взмах на волосочек раньше, чем прозвучит данная доля у солиста. Принципиально в этом приеме нет ничего нового. Каждый мало-мальски опытный дирижер знает, что некоторым духовым инструментам (особенно меди) довольно часто приходится давать такой опережающий ауфтакт. Разница в том, что при исполнении оркестрового сочинения дирижер, гарантировав совместность вступления опережением, может быть уверен, что дальше ансамбль обеспечится автоматически. В аккомпанементе же вам надо дать чуть раньше и следующий удар, соотносясь с движением солиста. Вы должны как бы отдельно слушать солиста,

следуя за его движением, и параллельно слушать ведомый вами оркестр, опережая руками еще не сыгранное солистом (то есть, тот же «распластаный» слух).

Большинство молодых дирижеров не умеет аккомпанировать, потому что они считают, что солист будет играть по руке так же, как по руке играет оркестр. Нет, так не бывает никогда. Солист играет сам по себе, ваша задача — приспособить оркестр к его движению, и успех зависит от вашего предвосхищения темповых модификаций исполнителя.

В. Р. У вас два объекта — солист, которого вы должны слушать, и оркестр, которым вы должны руководить, соотносясь с солистом. . .

К. К. Да, в этом-то и сложность. Опережающая техника — гибкая система движений, когда дирижер дает быстрый аффтакт, затем почти останавливается, пока не подойдет время для следующего. Неопытный в аккомпанементе дирижер забывает, что он должен дирижировать не солистом, а оркестром, учитывая все вышеизложенные психологические и технологические особенности. Когда дирижер не умеет аккомпанировать, а солист достаточно опытен и видит это, то он идет по оркестру, то есть фактически сам аккомпанирует ему. Получается обратный процесс, но это часто вводит в заблуждение кое-каких дирижеров, не умеющих осознать свою вторичность. Правильному применению опережающего взмаха помогает хорошее знание фактуры солирующей партии, особенно в фортепианных концертах. Именно движение внутри удара, а не следование мелодии позволяет дирижеру контролировать изменения темпа и степень быстроты аффтакта. Поэтому, изучая аккомпанемент, надо особое внимание обращать на «мелкие ноты» (очень показательны в этом отношении фортепианные концерты Рахманинова). Таким образом для меня бесспорно, что для аккомпанемента необходима другая, особая дирижерская техника.

В. Р. Я помню, Вы репетировали с одним солистом виолончельный концерт Гайдна и просили его сыграть еще раз какую-то фразу специально для оркестра (без сопровождения). Какую цель Вы в этом случае преследовали?

К. К. Это скорее можно назвать консультацией по фразировке. Вместо того, чтобы самому напеть,

я попросил солиста сыграть аналогичную фразу. Часто солист диктует и штрихи в необходимом месте.

В. Р. Вы идете за солистом. Значит ли это, что у Вас нет яркой собственной концепции сочинения? Вырабатываете ли Вы ее?

К. К. Иду за солистом, но это не лучшее из самоощущений, если не согласен с его интерпретацией. В такой ситуации не так уж много творчества. Это меньше похоже на музицирование, но больше, как говорил Пазовский, на «игру в пятнашки» — на ловлю друг друга.

В. Р. У Бруно Вальтера был случай, когда он, не согласившись с солистом, в оркестровых эпизодах финала скрипичного концерта Бетховена брал свой темп, в сольных же местах — шел за солистом...

К. К. Вероятно, ему нужно было это сделать в порядке какой-то демонстрации. Вообще в принципе это недопустимо. Но если меня убеждает трактовка, то уж тут я не просто следую, а сопереживаю замысел солиста. Это и есть ответ на Ваш вопрос относительно вырабатывания собственной концепции. Может быть много концепций, которые вас убеждают. И каждый раз вы должны адаптироваться и так «делать» музыку с солистом, как будто это — ваша собственная трактовка.

Например, в первой интонации Es-dur'-ного концерта Листа мы с Гилельсом слышали что-то сатанинское, мэфистофельское — хроматический ход вниз; Рихтер же говорит: «А я здесь вижу роскошный портал и въезд римской квадриги в окружении ликующей толпы» — диаметрально противоположные ассоциации. Но ведь и его образ убедителен, а в аккорде, следующем за этой фразой, действительно можно услышать ликующие клики. И дирижер, согласившись, должен подчиниться другой воле — моментально перевоплощать свою психологию в соответствии с предложенной трактовкой.

В. Р. Влияете ли Вы на молодых солистов? Как это происходит на репетиции, как на концерте?

К. К. Вероятно, это происходит само собой. Иногда действительно необходимо в чем-то поправить солиста в его же интересах, но тут нужно быть осторожным. Молодой солист долго учил концерт со своим педагогом. Делая какие-то замечания, советуя что-то, мы можем затронуть и авторитет педагога, который для ученика

должен быть в данном случае незыблемым. После выступления вы можете порекомендовать ему к следующему концерту подумать над тем-то и тем-то. Но при этом вы не должны отделяться общими словами типа «было быстро», а раскрыть психологическую основу, то есть разъяснить, что, по вашему мнению, имел в виду композитор, почему темп был неверен с этих позиций.

Есть и другая сторона, почему опасно молодому солисту навязывать свою волю. Я бы сказал так: нельзя провоцировать его на беспринципность. Если он моментально принимает ваши замечания и резко пересматривает трактовку, то он перестает быть личностью. Мне, между прочим, больше нравится, когда солист отстаивает свою интерпретацию: «Может быть, вы и правы, но я сейчас не могу переделаться, я об этом подумаю потом». Меня это больше устраивает, чем молниеносное: «Пожалуйста, могу все сыграть совершенно иначе». Так что влияние на молодых солистов должно быть педагогически обдуманым. Иногда через какое-то время вновь встречаешься с этим концертантом и видишь, что он сделал выводы из твоих замечаний, но не подражательно, а пропустил их через свою индивидуальность. Стало быть, выиграла музыка — и это главное.

В. Р. Расскажите, с какими трудностями Вы сталкиваетесь при первом исполнении инструментальных концертов современных композиторов? Вспомните, как Вы готовили с Д. Ф. Ойстрахом премьеру Второго скрипичного концерта Шостаковича.

К. К. Когда изучаешь партитуру еще не исполнявшегося концерта, естественно, на первой встрече с солистом он знает концерт лучше, чем ты — он его освоил технологически, у него пальцы наработали автоматизм, а ты еще только изучаешь саму музыку. Первым делом поэтому принимаешь трактовку, предлагаемую солистом, то есть так же, как и в обычном аккомпанементе. Но ведь у исполнителя окончательной концепции пока тоже нет — он в стадии ее нахождения; и здесь мы вырабатываем ее вместе. В этом и есть принципиальное отличие подготовки премьеры. Я что-то подсказываю солисту, он — мне, советуемся, какие изменения в трактовке целесообразно сделать, а уже после этого выносим нашу работу на суд композитора и учитываем его пожелания.

Когда мы с Ойстрахом несколько лет назад готовили премьеру Второго скрипичного концерта Шостаковича, у нас было много предварительных встреч друг с другом, с композитором, оркестровые репетиции в его присутствии. Помню, мы никак не могли найти темп финала. Передавая Ойстраху ноты, Дмитрий Дмитриевич сказал, что представляет его себе не слишком быстрым. Давид Федорович обладал блестящим аппаратом и в скорых пассажах мог поспешить, а финал весь моторный, так что он у нас получался быстрее, чем хотелось. Ойстрах все время просил меня «держаться» его. Но что значит «держаться»? Исполнитель будет впереди, а ты будешь его все время сдерживать и демонстрировать это публике? Мы находили опорные точки, где кто за кем должен следовать: «Здесь я тебя буду сдерживать,— ты играй по мне, а в этом месте я пойду за тобой».

Так мы сыграли на репетиции концерт два-три раза, но финал у нас все-таки получался поспешнее, чем мы оба хотели. Параллельно мы сделали рабочую запись этого концерта.

Прослушав пленку, мы убедились, что получилось нежизненное исполнение. Мы все время специально тормозили друг друга. И когда мы репетировали снова, то решили отдаться нашему первому впечатлению — сыграли быстрее. Спросив у Шостаковича о темпе финала теперь, мы слышали: «А я не заметил никакой разницы». Но мы-то разницу знали! Оказалось, что мы зря специально «тормозились» только из желания угодить автору. После того, как отстоялось — получилось очень естественно и именно в соответствии с его намерениями. И вообще «поиски скорости» без внутренней убежденности всегда приводят к тому, что исполнитель сам не верит во взятый темп и начинает его ломать в первых же тактах. Мы часто ощущаем это, когда выступает артист без зрелой концепции.

В. Р. Влияют ли на Вас, в свою очередь, выдающиеся артисты, с которыми Вам приходится выступать?

К. К. Влияют, и не только в данном аккомпанементе. Их принципы, даже не изложенные устно, я переношу на все стороны своего опыта. Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах, Леонид Коган, Артур Рубинштейн, Бенедетти Микеланджели, Исаак Стерн и еще

много великих музыкантов, с которыми мне приходилось встречаться,— от них даже без особых обсуждений я почерпнул очень многое. От Стерна, например, удивительное умение трансформировать звук. Таково его чувство стиля. Вот он играет Мендельсона и играет Брамса. Мы слышим разницу и в вибрации, и в силе звука, и в особо острой интонации в диссонирующих интервалах (Брамс). Это удивительное перевоплощение. Артур Рубинштейн подкупает меня необыкновенной простотой и благородством фразировки. Взять хотя бы его исполнение Шопена. Немного отвлекусь. Вновь хочется затронуть вопрос традиций. У меня есть очень интересная пластинка — реставрация записей начала XX века на валике. Там выдающиеся исполнители играют на рояле сочинения великих классиков. Удивительно, но, с другой стороны, и закономерно — как сильно их интерпретация отличается от привычных нам. Как-то на концерте мы исполняли ричеркар Баха в инструментовке Веберна. Инструментовка сделана средствами пуантилизма где-то в 20-х годах. Что меня удивило прежде всего — это бесчисленное количество *ritenuto* и изменений темпа, — буквально через каждые два такта, что Баху совершенно не свойственно. Я проконсультировался с одним авторитетным музыкантом, и он мне сказал, что Веберн это сделал в той романтической манере интерпретации, которая была принята в те времена — он зафиксировал *rubato*. Играть в одном темпе считалось неправильным. Альбом «валиковых» пластинок подтверждает это положение. Такие крупнейшие фигуры, как Падеревский, Шарвенка и Бузони... Как они играют Шопена? Это множество вычурных изменений темпа, иногда даже руки не совпадают друг с другом. Вот и Веберн, инструментуя Баха, отразил интерпретаторский стиль своего времени, стиль, далекий от академической строгости.

А Артур Рубинштейн, несмотря на свой апостольский возраст, вполне современный пианист. Он играет Шопена почти не меняя темпа. В этом он как бы отходит от традиций, ведь принято считать, что Шопена можно играть как угодно, только не так, как написано. Говорят, Шопен сам применял *rubato*, и это и есть «традиция» его исполнения. Но, во-первых, это через сто двадцатые уста, можно ли этому верить? Во-вторых,

что значит рубато? Вероятно, естественная фразировка, которую мы сейчас принимаем, может тоже считаться рубато. Любая фраза не может быть сыграна под метроном, как, впрочем, и вообще всякое подлинное живое движение музыки. Значит здесь речь идет о степени рубато. Если Шопен делал, по воспоминанию современников, какое-то замедление, то следующее поколение увеличивало это замедление, чтобы показать, что оно знает традиции. Все это, в конце концов, принимает совершенно несуразные масштабы. Артур Рубинштейн играет Шопена так, как будто бы он впервые видит эти ноты. Это говорит о том, что он идет в ногу с веком. Недаром он не дряхлый. Он вечно юный — совершенно фантастическая персона.

Образное мышление Святослава Рихтера передается с удивительной силой. Хотя его внешняя манера довольно аскетична, но при этом... как он играет, например, Дебюсси! Какой трагизм в некоторых прелюдиях, например, «Что слышал западный ветер». Он играет это произведение так, что вы сопереживаете шторм и кораблекрушение.

Давид Федорович Ойстрах, кроме благородной музыкальности во фразировке, покорял своим интеллектом и повышенным чувством ответственности перед слушателем. Он отменял концерт только тогда, когда у него была температура выше сорока, до сорока он все равно играл. Он был обязателен как никто. Что греха таить, есть солисты, любящие покапризничать и в какой-то степени они этим подогревают интерес к себе: когда слушатель сидит на концерте некоторых знаменитостей, он испытывает двойную радость: во-первых, художественное впечатление, а, во-вторых, счастье оттого, что преодоление трудностей, связанных с добыванием билета, не пропало даром — концерт все-таки состоялся...

В тех случаях, когда заразительное влияние солиста превращает диктатора-дирижера в «ведомого» и он полностью принимает трактовку как свою собственную, — возникает подлинно совместное музицирование, которое, как и игра в оркестре, подразумевает одновременно и подчинение чужой воле, и обогащение ее своей индивидуальностью. И тогда забываешь, кто «первичен», а кто «вторичен», и просто упиваешься счастьем сопереживания. Это и есть идеал!

*Современный подход
к интерпретации
и интеллект дирижера*

В. Р. Соотношение в дирижере-художнике эмоционального и интеллектуального — чрезвычайно сложное явление. Сегодня, если еще не произошла, то происходит переоценка этого соотношения. Возьмем доромантическую или современную музыку, она эмоциональна, но чтобы интерпретировать ее достойно, требуется не только интуиция, но и вторжение интеллекта. Значит, человек, который играет с блеском только музыку плана, например, Рахманинова или Скрябина, может и не поднять такую интерпретацию.

К. К. Во-первых, у больших исполнителей эмоции всегда сочетались с анализом, то есть с интеллектуальным началом. Во-вторых, сегодня и для интерпретации романтиков требуется все большее и большее осмысливание музыки для соотнесения ее с нашей эпохой. Ну, а в-третьих, если темперамент и эмоциональность исполнителя непропорциональны с его способностью к анализу, но, тем не менее, в некоторых стилях достаточно результативны — что ж, у этого исполнителя будет лучше Чайковский, зато у другого Шостакович. . . Я убеждаюсь, что дирижеров всеядных нет и, вероятно, не было даже среди самых великих. Никиш, которого мы знаем только по рассказам, наверное, не мог все одинаково хорошо дирижировать. Тосканини гениально интерпретировал Вагнера, французов, итальянскую музыку, но Бетховен получался у него не так удачно.

Конечно, каждый дирижер хочет, да и обязан дирижировать все — и классику, и современную музыку. Но его интерпретация, вероятно, не будет одинаково результативна во всех стилях. Мне как будто бы меньше удается программная музыка — там моя фантазия сковывается чрезмерной конкретностью сюжета. Вместе с тем в «чистой» симфонии — Бетховен, Брамс, Малер, Чайковский, Шостакович — я вижу свой собственный

как бы «сюжет», и это помогает мне в работе с оркестром. Разница в том, что программная музыка излагает события звуками, а в «симфонической» — музыка сама рождает программные ассоциации и развивает их. Слушатель, следуя этому развитию, дополняет музыку своим индивидуальным видением. Поэтому такая музыка более трудна для восприятия, так как предполагает активное сотворчество.

В. Р. Как Вы относитесь к музыке в большей степени рациональной, например, к Стравинскому?

К. К. К позднему Стравинскому я не обращался, дальше Симфонии в трех частях ничего не дирижировал, если не считать аккомпанементов. А вот «Весну священную» и «Петрушку» люблю очень. Казалось бы, «Весна» — такое «шумное» сочинение, а я в нем вижу бездну лирики. Здесь я стараюсь умирить барабаны и отдаться поэзии. Я представляю себе аромат пробуждающейся от снега природы, «птичий базар». Как будто струится запах земли, которая потом выжигается солнцем. К «Весне» у меня подход такой же, как к любому другому классическому сочинению — ассоциативный. Другого подхода к музыке я для себя вообще не вижу.

В. Р. Где в деятельности дирижера необходим более технологический подход, где эмоциональность, а где интеллект?

К. К. Однозначно ответить трудно. Технология постигается в работе дома и реализуется на репетиции, эмоциональность проявляется больше всего на концерте. Интеллект проявляется, когда вы изучаете серьезное философское сочинение, где нужно распутать соотношение частей, нащупать авторские мысли. Это требует раздумий и времени, на концерте «придумывать» уже поздно. Здесь наработанные ранее ассоциации должны быть окрашены вашим темпераментом и поддержаны встречным током оркестра. Но ведь и сам процесс освоения произведения, даже в домашних условиях связан с эмоциональным возбуждением. Так что абсолютно точно расчленить эти три стороны воспроизведения дирижером сочинения невозможно.

В. Р. Стимулирует ли развитие дирижерского интеллекта музыка современных композиторов, даже пишущих с использованием традиционных средств? Ведь усложняется же и эта музыка?

К. К. Я считаю, что все надо рассматривать с точки зрения проникновения в содержание. А это трудно в любом стиле. Чем отличается такая музыка от классики? Более сложно прочесть партитуру, труднее разобрать гармонии, выявить все особенности фактуры. Но это всего лишь технологический разбор — он и требует соответствующей подготовки по преодолению текстовых трудностей. А интеллект дирижера проявляется не в этом, а в постижении философского замысла автора. Я вас уверяю, что Девятая симфония Бетховена, к которой я обратился только на 37-м году своей дирижерской деятельности (а до этого братья боялся), во много раз труднее большинства самых сложных сочинений многих авторов XX века. Интерпретационная сложность не возрастает от усложнения самого письма. Я даже думаю, что наоборот — «простые» симфонии Моцарта гораздо труднее интерпретировать философски, чем сочинения Равеля, Дебюсси или, тем более, романтиков.

В. Р. Не хотите ли Вы сказать, что за технологической сложностью прячется некоторая ущербность содержания?

К. К. Не всегда, но иногда бывает и так. С другой стороны, часто эмоциональная концепция заложена уже в инструментовке, и сам поток звуков, например, у Равеля, настолько блестящ, что дирижеру достаточно выполнить технологически грамотно его указания, и уже пьеса сама говорит за себя. А у Моцарта или Гайдна вроде как бы нечего играть. Но звучание формально воспроизведенного текста может оказаться далеким от понимания истинных намерений композитора.

В. Р. Многое в музыке Моцарта как бы спроецировано в будущее, и по мере роста нашей возможности находить новое, мы обнаруживаем это у Моцарта. . .

К. К. Действительно, эта музыка никогда не устареет и не надоедает исполнителю, как бы часто он к ней ни обращался. «Свадьбу Фигаро» я дирижировал раз семьдесят. И в каждом спектакле находил новые краски. Мне интересно было даже ставить перед собой такие цели: «Вот сегодня я послежу за партией альтов». Они в каждом номере шьют свой узор. Не просто гармоническое сопровождение, а особую линию со своим контрапунктом, со своей собственной жизнью — уди-

вительная мудрость! Так обеспечен каждый голос. Потрясающая ясность и кристальность.

Но вернемся к вопросу об интеллекте и поиске содержания. Во времена Моцарта запись нот, вернее некоторые ее стороны, обозначали несколько иное, чем мы понимаем сейчас. Например, нюансировка Моцарта. Во-первых, она не дифференцирована по вертикали, а во-вторых, динамические указания у него не фразировочные. Малеровские и брамсовские «вилочки» показывают строение фразы; у Моцарта этого нет. Он фиксирует больше неожиданные сдвиги, *subito piano* или *forte*, то есть смену психологии звучания. А вот как быть, когда написано *piano* и оно длится две страницы? Играть все время одинаковым звуком? Но ведь фраза должна как-то строиться, а это предполагает колебания динамики. В том, как построить фразу, и должен проявляться интеллект дирижера.

Обращаясь к музыке, относительно скупой нюансированной по фразировке, я выработал особый принцип — для меня важно решить, какого происхождения эта мелодия: вокального или инструментального.

Поясню подробнее. Вся музыка родилась из пения и танца. Танец — стихия ритма и был связан поначалу с ударными инструментами. А первые шаги инструментальной музыки, по-видимому, имели корни в напевности мелодики. Появились различные инструменты, развивающие возможности пения. Но, пожалуй, только с конца XVIII века в симфонической музыке можно зафиксировать появление мелодий, имеющих специфически-инструментальное происхождение. К примеру, многие финалы симфоний Гайдна и Моцарта или главную тему финала Седьмой симфонии Бетховена трудно даже пропеть. Конечно, деление тем на «инструментальные» и «вокальные» условно, иногда их трудно точно охарактеризовать, но есть и бесспорные — у того же Бетховена побочная партия скрипичного концерта, не говоря уже о «теме радости» из Девятой симфонии, так и просятся на пение.

Так вот, вырабатывая фразировку, мне важно решить, родилась мелодия из инструментального наигрыша или из вокального напева, и соответственно расставить агогику. Для инструмента характерно ровное ведение звука и фразирование с длительным нарастанием

и ниспадающим динамики. Для вокала же характерны «придыхания» — колебания силы звука в одной и той же ноте, рожденные усилением струи воздуха, обусловленной то ли манерой звуковедения, то ли словом. Поэтому, к примеру, первые два такта II части симфонии «Юпитер» я фразировку как пение «на выдохе», достигающее в длинной ноте почти до замирания (и тем «освобождающее» место для ясного вступления гармонии), а затем более внятную артикуляцию завершающих тридцатьвторых, когда взятый на 3-й четверти аккорд тоже «иссыкает». Приблизительно эту фразировку я бы зафиксировал так:

Andante cantabile

9

А вот побочная партия во II части Неоконченной симфонии Шуберта (построенная на синкопах струнных) явно инструментальна — трудно представить себе исполнение голосом с требуемой идеальной ровностью звука в столь длинном эпизоде медленного темпа. Здесь задача обратная — не дробить нюансировку, а добиться от гобоя или кларнета абсолютной одинаковости силы и вибрации, доведя *diminuendo* в конце переключки до невозможного в вокальном исполнении *pianissimo*.

Думаю, что данный принцип может помочь дирижеру при разработке строения мелодических фраз. Еще Шуман в своих «советах молодым музыкантам» писал: «Пойте все, что вы играете». Применительно к оркестровому исполнению я бы сказал: заставляйте инструменталистов фразировать, как поется, если же спеть невозможно — стройте фразу, исходя из природы инструмента, на котором эта фраза наиболее ярко может быть исполнена.

В. Р. Не является ли опора только на эмоциональность недостатком некоторых дирижеров? Не считаете ли Вы, что высокий интеллект, то есть не только глубокое понимание природы музыки, но и умение мыслить,

взятое более широко, сейчас как никогда необходимо дирижеру вместе с эмоциональностью?

К. К. Это безусловно. Иначе не было бы никакого прогресса исполнительства. Вот, казалось бы, старая доклассическая, классическая или романтическая музыка говорит сама за себя, но играть ее сегодня так, как играли хотя бы в первые годы звукозаписи (то есть лет 50 назад), уже нельзя. Более того, та интерпретация, которая была возможна 30 лет назад, сейчас уже нас не устраивает. Даже если не говорить об ином философском взгляде на содержание, пульс времени и его ощущение заставят нас делать все как-то иначе. Я уверен, что такое трудное произведение, как скерцо из Третьей сюиты Чайковского (которое хорошо сыграет не всякий оркестр и теперь), тогда играли гораздо медленнее, и не только потому что невозможно было сыграть в указанном автором метроне. Это скерцо — зловещая суматоха, отсутствие опоры на сильных долях и акценты на синкопах создают впечатление «прихрамывающей спешки». Но сравните ритм жизни тогда и сейчас, и вы поймете, что «спешка» сто лет назад сейчас нам бы показалась темпом разве что *cop moto*.

Мы часто вспоминаем Бруно Вальтера. Он жил уже в эпоху звукозаписи (умер в 1962 г.). Но для меня он хотя и великий дирижер, но дирижер начала XX века. Почему? Потому что его исполнительское мышление — мышление человека досамолетного периода, когда понятие скорости было другое. В его интерпретациях все закруглено, острая конфликтность, по-моему, сглажена. Конечно, мы его искренне почитаем: у него большая элегичность, благородство, ощущение величия и спокойствия, как раз то, что было присуще эпохе Брамса, Брукнера. Но, как мне кажется, сейчас его записи уже старомодны. А еще через 50 лет они будут восприниматься, как архаичные: конечно, и наши сегодняшние записи когда-нибудь тоже будут восприниматься так же. Исполнительская жизнь, увы, коротка. Время идет вперед, и искусство прочтения, то есть интерпретация, меняется, и часто в корне.

Мне прислали в подарок пластинку «Дойче граммофон гезельшафт» — g-moll'ная симфония Моцарта в исполнении двух великих дирижеров — Рихарда Штрауса и Карла Бёма. Запись со Штраусом была сделана еще

ни валике, где-то в начале 30-х годов, и реставрирована, вторая запись сделана в конце 60-х годов. Это — небо и земля. Штрауса нельзя слушать без раздражения. Это тот музейный Моцарт, который нам абсолютно чужд. Страшно медленно, никакого контраста в нюансах нет — причем не только из-за техники звукозаписи, а по причине неконфликтного мышления исполнителя. Мы ведь живем в эпоху обостренных противоречий, наша динамическая шкала более рельефна. Я считаю, что резкие контрасты динамики — это отражение сущности сегодняшнего мира, когда доброе находится со злым в каждом дне, постоянном столкновении. Активная борьба и жизни должна быть выражена и в музыке тоже — обывательское благодушие невозможно. Время другое, и требования наши к музыке другие. . . Сейчас расширился круг подтекстов, которые мы можем «подложить» под музыку. Неужели можно представить, что атомный взрыв не наложил на психику людей другого представления о катастрофе? Во времена Верди ждали пришествия Христа — наступит страшный суд, когда протрубит архангел. Думаю, что самой страшной ассоциацией, которую мог себе представить его современник, было землетрясение и ощущения человека, пережившего это. Теперь же мы знаем, что оплавленные тени остались на асфальте в Хиросиме и погребло все живое — не было шанса спастись ни у кого — другое ощущение бренности, основанное на реальных событиях. И поэтому, когда мы сегодня исполняем Реквием Верди с грандиозными трубами в *Dies irae* — он рождает у нас более страшные образы. Таким образом, и эмоциональный, и интеллектуальный багаж человечества продиктованы накопленным опытом — и старая музыка не может исполняться так, как это было раньше.

В. Р. Конечно, каждый музыкант — сын своего времени. Но каждый ли исполнитель может считаться современным в высокохудожественном значении этого слова? Что, по-Вашему, определяет «современность» исполнителя?

К. К. Соответствие дыханию своей эпохи. В переводе на исполнительскую специфику — это темпы, соотношения частей (форма) и подчеркнутая конфликтность. Обо всем этом уже говорилось. Но нельзя забывать также о недопустимости нарушения стиля автора.

Поясню примером: в коде I части Девятой симфонии Бетховена необходимо довести *crescendo* до максимальной мощности звучания (перед последним проведением главной партии). Сегодня мы имеем возможность достигнуть этого в гораздо большей степени, чем в прошлом веке: струнных в каждом оркестре гораздо больше, и тон у них крупнее. Кроме того, мы применяем дублировку деревянных духовых. Но я знаю дирижера, который вписывает здесь тромбоны. А это уже против стиля — Бетховен использовал тромбоны в следующих частях этой симфонии и мог бы использовать и здесь, если бы считал это нужным.

Говоря о более быстрых темпах, я хотел бы тоже не быть понятым слишком прямолинейно: совсем не обязательно сегодня все быстрые темпы исполнять как можно скорее. Мне кажется, там, где налицо явная аналогия с проявлениями скорости в жизнедеятельности (стремительность, полет, моторность и т. д.), мы вправе предполагать, что современники автора ощущали все это медленнее нас. Сравним ощущения времени и пространства при путешествии в карете, в реактивном самолете или в ракете. Но эмоции человека за многие тысячелетия его разумного существования кардинально не изменились. Поэтому «осовременивание» этой музыки убыстрением будет явным отходом от замысла автора, а, стало быть, и «выходом» из стиля.

Вот еще пример прогресса исполнительства: говоря о записях начала века, я упомянул об одной особенности, чуждой нам ныне, — это частые колебания темпа. Этот стиль исполнения характерен для эпохи романтизма. Сегодня мы стремимся к большему охвату музыкального произведения в целом. Мелкие частные отклонения разбивают ощущение формы. Мне кажется, что обилие информации и весь темп нашей жизни дикуют нам необходимость больше пользоваться «широкоформатным «Спективом» вместо любования красивыми деталями. Разумеется, эстетическое наслаждение от прекрасного в мелочах тоже нам присуще, но в направлении от общего к частностям, а не наоборот.

Об исполнительском

замысле

(О прочтении трех шедевров)

В. Р. Мы достаточно подробно говорили о механизмах формирования Вашего замысла, о его передаче оркестру, о концертном показе публике. Но не находите ли Вы, что само понятие «замысел» в наших беседах было несколько абстрактным? Видимо, необходимо обрисовать более конкретно видение дирижера, то есть показать непосредственно Вашу исполнительскую панораму какого-то произведения. Безусловно, музыка подчиняется своим специфическим законам, не приложимым к другим видам искусства. Но существует много разнообразных форм восприятия музыки слушателями. Причем как наименее конкретное искусство она вызывает наиболее дифференцированные ответные эмоции. Одни чувствуют ее в виде цветовой гаммы, у других она вызывает ассоциации, связанные с личными переживаниями, у третьих — смутно поддающееся объяснению эмоциональное состояние и т. д. Судя по Вашим неоднократным высказываниям, Вы принадлежите к числу людей, умеющих словесно оформить свои ассоциации, причем связываете музыкальные образы с жизненными явлениями. Я понимаю, что такой «сюжет» для одних произведений может быть отчетливым, другие не дают столь ясных «картин». Поэтому хорошо бы выбрать сочинения, программа которых видна Вам ярко.

К. К. Прежде всего, мне хотелось бы оговорить несколько положений, для того чтобы отвести упреки в примитивизме и вульгаризации, которые при первом впечатлении вполне возможны. Существует, как известно, два типа симфонической музыки. Музыка программная (Берлиоз, Лист, Римский-Корсаков, Р. Штраус и т. д.) — то есть сюжетная. Тут вы имеете возможность следовать обусловленному автором развитию событий, форма сочинения, как правило, продиктована литературным или иным первоисточником, музыкальная

звуконпись поддается очень легко словесному объяснению. Здесь задача дирижера — найти моменты совпадения сюжетных событий с музыкальным их изложением и включиться вместе с оркестром и публикой в единственно возможное для данного произведения психологическое состояние.

Другое дело — музыка, сочиненная по законам «чистого» симфонизма, то есть следующая развитию самой музыкальной мысли, ее метаморфозам и столкновениям контрастных настроений. Эта музыка, на первый взгляд, не поддается словесной расшифровке, связное изложение последовательности «событий» здесь невозможно, ибо музыка рождает образы индивидуальные для каждого, и навязывание всем одинаковых ассоциаций, казалось бы, может восприниматься как насилие над художественной фантазией слушателя. Однако характерно, что чем ярче исполнитель, чем сильнее его гипнотический посыл, тем более схожи будут образы, возникающие у тысяч слушателей, тем конкретнее большинство из них смогло бы охарактеризовать свое состояние, настроение, ощущения. Вспомним приведенный выше пример с расшифровкой первой фразы Es-dur'ного концерта Листа Гилельсом и Рихтером (см. с. 100). Безусловно, столь различный эмоциональный посыл у таких мощных художников должен рождать и соответствующие ответные ассоциации в зрительном зале. Стало быть, и в «бессюжетной» музыке можно найти опорные точки для определения своего отношения к психологии музыки и охарактеризовать их словами. Это, конечно, еще не программа, но уже элементы ее. Симфонии Моцарта, Бетховена, Брамса, Чайковского, Малера, Прокофьева в каждом их фрагменте рождают какие-то образы, сравнения. Иногда они далеки от жизненных ситуаций — музыка может вызвать, например, ощущение цвета или запаха, порой это и обобщенные представления о состояниях человека — любовь, ненависть, злоба, нежность, страх и т. д. И, как правило, эти ассоциации у множества слушателей, сидящих в зале, близки друг другу, хотя сформулированы могут быть совершенно различно. Ведь в разработке Шестой симфонии Чайковского даже в самом плохом исполнении вряд ли кто-нибудь услышит ликующее веселье. И поскольку дирижер заражает своей волей других артистов, он должен на-

тренировать свою фантазию так, чтобы иметь возможность привести множество вариантов ассоциаций, если один недостаточно эффективен. В произведениях, подобных вышеуказанным, когда не чувствуется объединяющая все сочинение программная линия, обязательно найдутся «островки», где возможно подсказать художественный образ, привести сравнение, обосновать психологическое состояние примерами из других музыкальных произведений или сравнениями с литературой и живописью. Еще в процессе домашней работы дирижер должен найти наиболее точные и яркие определения своих ощущений, развивая и обогащая их по мере освоения материала, вживания в него. И тогда постепенно эти «островки» начнут сближаться, все меньше будет оставаться «просветов» — музыки, к которой вы еще не нашли словесного ключа.

Далеко не каждое симфоническое произведение возможно детально «расшифровать». Но чем глубже вы продумали психологию отдельных фрагментов, тем яснее для вас логика их смены. И вот в некоторых произведениях, когда архипелаг ваших «островков» станет достаточно тесным, вы уже имеете возможность объединить их мостами: начинает обрисовываться какая-то программная логика, близкая к сюжету. И тогда у вас появляется ощущение разгадки какой-то тайны, расшифровки, помогающей вам истолковать произведение как единое целое и определяющей вашу исполнительскую концепцию.

Для чего же пытаться переводить высокий язык звуков в прозаические жизненные аналогии? Я никому не навязываю свое сугубо индивидуальное ощущение, но мне лично это помогает во время исполнения находить нужный психологический тонус в протяженном произведении, лепить форму как логическую последовательность. Приобщение исполнителей, реализующих намерения дирижера, к такой концепции исключит неожиданности во время исполнения — импровизация, неизбежная на концерте, всегда будет в границах «заранее оговоренного плана»: артисты оркестра будут осознанно включаться в эмоциональное состояние дирижера и помогать ему своей инициативой. Я подчеркиваю, что пытаюсь найти в произведении последовательную программу (хотел бы, чтобы слово «программа»,

а тем более «сюжет» не понимались бы слишком лобово и не смешивались с понятием иллюстративности), я отнюдь не отождествляю это с разгадыванием композиторского замысла. Для меня нет сомнения, что большинством авторов владела лишь логика развития музыки, как таковой, и они отнюдь не ставили себе программных задач. Поэтому я всегда оговариваю, что мое видение сугубо индивидуально и что я комментирую музыку отнюдь не от имени автора.

Когда вы делитесь с оркестром своей концепцией, совсем не обязательно делать это столь же подробно, как будет приведено ниже. Говоря о некоторых, с моей точки зрения, поддающихся «расшифровке» произведениях, достаточно будет обрисовать вашу программу в нескольких словах. Остальные подробности могут приводиться в тех случаях, когда вам не удастся непосредственно самим музицированием заразить оркестр нужным состоянием.

В. Р. Здесь возникает важный вопрос: надо ли включать и публику в разработанную Вами программу произведения?

К. К. Мне думается, однозначного ответа быть не может. Это зависит от аудитории. Искушенные слушатели, возможно, отвергнут такой анализ, ибо он подразумевает как бы предварительное навязывание эмоций и может вызвать ответное сопротивление. Здесь убежденность вашего исполнения, плюс несколько намеков в аннотациях, прилагаемых к программкам, сами направят фантазию зрительного зала в нужном направлении и сблизят ассоциации слушателей. Другое дело — если вы выступаете перед неподготовленным слушателем. Вступительное слово с изложением вашей программы (хорошо бы даже с приведением музыкальных примеров) очень помогает такой аудитории включиться в активное слушание. Сидящий в зале ждет подтверждения рассказанному, может мысленно оспорить какие-то положения, но главное — он следит за развитием музыки, а не пассивно следует ей, временами отключаясь по принципу «нравится — не нравится», «красиво — некрасиво». Такое вступительное слово похоже на поддержку ребенка, который учится ходить. Постепенно он перестанет нуждаться в помощи, но с нею первые шаги будут сделаны быстрее. Эмоциональ-

ный толчок в нужном направлении помогает неопытным слушателям осознаннее включиться в сложный мир звуков.

В. Р. Но могут возразить, что это слишком субъективно, что автор при наличии программы сам мог бы предпослать ее, что изложение музыки словами лишает ее специфики, приземляет ее и т. д.

К. К. Еще раз хочу повторить, что это — программа исполнителя-комментатора, а не композитора. Каждый крупный исполнитель, осознанно или бессознательно, такую программу имеет и включает в нее аудиторию самим исполнением. Мне думается, сегодняшний прогресс исполнительского искусства зависит во многом от анализа интерпретаций великих артистов. А такой анализ немислим без «образных» аналогий. И, кроме того, противников подобного «приземления» симфонической музыки я отсылаю к известному письму П. И. Чайковского Н. Ф. фон Мекк с подробной расшифровкой Четвертой симфонии. Сегодня мы, слушая эту симфонию, уже не можем отрешиться от изложенной автором программы, и никому не придет в голову обвинять Чайковского в вульгаризации.¹ Этим письмом, как мне кажется, полностью подтверждено право интерпретатора на привлечение слова с целью доведения своей концепции до слушателя, а тем более — до музыканта-оркестранта!

Теперь мы можем перейти к конкретным примерам моего индивидуального видения сочинений, к которым я постарался как бы «подобрать» программу, исходя из рожденных музыкой ассоциаций. Возьмем Концерт для оркестра Бартока, «Симфонические танцы» Рахманинова и Пятнадцатую симфонию Шостаковича. По-моему, три этих сочинения объединены между собой чем-то общим: для меня они все автобиографичны. Кроме того, первые два совершенно определенно ностальгические.

¹ А вот Пятая симфония, тоже «фатумная», зафиксированной автором программы не имеет, хотя бесспорно тоже поддается подобной расшифровке, правда неоднозначной (вспомним споры о финале).

Барток
Концерт для оркестра

В. Р. Думали ли Вы о связи концерта с личной судьбой автора? Субъективен или объективен концерт?

К. К. Это последнее его сочинение — самое трагичное и наиболее значимое социально. Вся музыкальная жизнь Бартока была посвящена утверждению музыкального фольклора как основы мышления. «Музыка для струнных, ударных и челесты», «Танцевальная сюита», «Мадьярские картинки» и т. д. — это ярко национальные, самобытные произведения. Но их характер локальный. Мысли автора как бы замкнуты в национальном и рожают меньше аналогий с какой-нибудь другой страной. В Концерте же отражены события более глобальные — судьба попоранной Родины, судьба народа. И здесь размышления композитора и отражение событий затрагивают чувства всех людей вообще — Концерт, конечно, объективен.

Это сочинение пятичастно. Концерт не следует традиционной схеме симфонии, хотя первая часть и написана в форме сонатного аллегро. Сочинение лейтмотивно. Вступление, как мне кажется, — это «прислушивание» человека к зову далекой Родины.¹ В начале квартетовые ходы басов (для Бартока вообще характерно квартетовое построение мелодии) рисуют какую-то напряженную тишину. Как бы вторым планом появляется шуршащее тремоло скрипок и альтов. Нет отчетливой гармонии, от одной ноты все расширяется по полутонам и сужается обратно. «Неоформленное» staccato флейты — что-то вроде «морзянки». Наконец, появляется главная мелодия сочинения (флейта в высоком регистре). По-моему, это лейтмотив утраченной Родины. Мелодия одинокая и жалобная, как бы недосказанная (сползание вниз после 4-х тактов — см. пример 10).

Снова появляются квартетовые ходы, но уже более оstinатно, устойчиво. Ту же тему теперь излагают три трубы уже в гармоническом оформлении, характер ее

¹ Оставляя за автором (как известным и авторитетным исполнителем) право «расшифровывать» отдельные фрагменты музыки и отыскивать в них конкретные сюжетные ситуации, издательство считает необходимым еще раз подчеркнуть, что эти пояснения носят неизбежный в таких случаях субъективный характер. — Ред.

10

11

спокойный и величественный. А вслед за этим наступает как бы взрыв отчаяния. Это чувства человека, который оторван от Родины. Спазматические крики, вопли; струнные иногда передают кусочки темы дереву. И в такте 58 чувствуется уже полное отчаяние:

8

58

(Этот материал потом разовьется в Элегии.)

Нагнетание как подготовка к прыжку, маленькая пауза — и начинается *Allegro vivace*. Эта музыка никакого отношения к образу Родины не имеет. Нервный ритм, чередование $\frac{3}{8}$ с $\frac{2}{8}$ — некратность. Все время то остановки, то прыжки:

Allegro vivace
V-ni I
V-ni II

12

V-la
Cor.
Fag.
V-c.
C-b.

Иногда это перемежается какими-то более теплыми интонациями (душа жалуется):

95

13

Здесь музыка более лирична, хотя в то же время неотступно звучат фигуры деревянных духовых (они, к сожалению, плохо прослушиваются — и я советую убирать струнные в длинных нотах для ясной артикуляции этих фраз) — это блики окружающего мира, суматошного, все время теребящего. Затем возникает тема у тромбона, носящая героический характер. Она проходит один только раз, как возглас, призыв к чему-то новому:

135

14

И, действительно, новое появляется: сельский венгеро-румынский напев с характерными для этой музыки чередованиями двух- и трехдольных размеров.

15

Ob. 153

p dolce

Arpa disintato

Vn

Vc

Это как бы пастуший наигрыш. Здесь очень большой динамический контраст с предшествующим — все не выше *piano* (как бы погружение в воспоминания).

И вот в 231 такте неожиданно врзается начало разработки. Вы открыли окно — и ворвался шум чуждого мира. Вновь появляются спазматические интонации, все очень напористо (правда, кроме одного эпизода — «отрешения», где опять ненадолго сплошная лирика — кларнет в такте 272: человек забылся, снова отключился от действительности). Затем вторгается героический мотив тромбона, который однажды уже звучал. Теперь он проходит в обращении, потом опять в прямом виде, затем проводится в форме сплошного канона очень долго и назойливо.

Все звучит очень волево и действует угнетающе, прямо какая-то адская мясорубка. Что-то вроде громкоговорителя, который включен на полную мощность и через который ничего другого услышать нельзя. Медь «долбит» сильнее и сильнее. Смысловая направленность фрагмента становится ясной, когда у остальных инструментов появляется тема хаотичного мира. Срыв — и возвращается сельская тема. Здесь вторая арфа даже имитирует венгерские цимбалы (у автора помечено, что надо играть деревянной или металлической палочкой). Но вот наступает кода, возвращающая нас снова к сегодняшнему дню. Последнее проведение первой темы

сначала дано без ритмических сбоев, но затем оя́ть появляется несимметричное строение, создающее ощущение все большего смятения человека в окружающем механическом мире. И волевая тема, завершающая часть, как бы окончательно придавливает его.

II часть называется «Игра пар» и переносит нас в Венгрию. Если понимать название «Игра пар» лобово, то это — демонстрация технологического мастерства автора. Речь идет о парах музыкальных инструментов: поочередно играют два фагота, два гобоя, два кларнета и т. д. Но тут мы видим яркий пример, как строго выдержанная формальная структура наполнена глубоким идейным смыслом. Для меня II часть Концерта рисует конкретную картину — это воскресное деревенское утро. Вот отстукивает синкопирующий, «небрежный» рисунок барабанчик. Мне кажется, что это — сельская тишина, перебиваемая какими-то голосами. Лейтмотив барабанчика проходит все время. Он прихотлив по рисунку, но монотонен. Вступают два фагота — это какая-то мирная живность, может быть, два гуся, прогуливающиеся по улице.



Гобои — квохтанье кур; кларнеты — тоже что-то в этом роде, то есть все это изображения живого, которое постоянно в движении: оно не знает воскресных дней... Вступает хорал меди — это поселяне в праздничном, умиротворенном настроении идут в церковь.

123

Tr-be

17

Tr-ni

Tuba

T-ro

Все сопровождается тем же перестуком барабанчика. Затем реприза — звуки сельской жизни (пары) возвращаются снова. Вся часть одного настроения — она совершенно неконфликтна. Когда вспоминается далекое прошлое, то воспоминания обычно хорошие, добрые. Поэтому картина идилличная, но с оттенком некоторой грусти и добродушного юмора. Пожалуй, это похоже на горькую улыбку, вызванную невозвратимостью того прекрасного времени. Здесь спокойствие, редкое у Бартока. Эта же часть — единственная во всем Концерте до конца пронизана пасторальным настроением. Выше forte нюанса нет, причем forte не угрожающее, а мягкое.

III часть — Элегия. Это — страшная, напряженная тишина, перемежаемая взрывами отчаяния. Здесь тоже воспоминания, но несколько другого плана. Тоже сельская природа, но атмосфера уже предгрозовая. После первых квартовых ходов контрабасов с литаврами (начальная тема Концерта в обращении) сразу начинается сумрачное движение. Мы ждем, что вот-вот должно появиться что-то страшное.

18

V-ni II

pp

V-le

V-c

C-b.

Каждый голос вступает на полтона выше другого и создает ощущение большой напряженности. Всплески арфы с кларнетами и флейтами, обрамляющие гобойную тему, говорят о нарастающей тревожности. У вас ощущение: вот-вот разразится буря. . .

Гобойная тема начинается с трехразового повторения ноты *си*, которая затем переходит к пикколо. Это как бы лейтмотив всей элегии. Нота *си* повторяется все время — какая-то недобрая птица, издающая звук-предвестие. Это *си* как бы вне ритма (двухдольно). «Ползущая» тема гобоя создает ощущение безысходной тоски. Мелодия вьется между *си-бемолем* и *соль-диезом*. На ее фоне эта нота *си* (пикколо), совсем атональная, упорно продолжает свое назойливое верещание.

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for woodwinds, featuring staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Flute (Fl.). The Clarinet and Flute parts include melodic lines with slurs and accents, and a section marked 'pp' (pianissimo). The lower system shows string parts with sustained chords and melodic fragments. A 'Piccolo' (Picc.) part is also indicated with a specific rhythmic pattern. The score is marked with a box containing the number '10' in the top left corner.

Затем все прерывается каким-то возгласом (*ре-бемоль* кларнета и гобоя). Движение останавливается. Вновь возникает как бы образ «стекла» воды в пруду (канон дерева и струнных, теперь уже тональный). А птица все продолжает долбить свое. И затем

неожиданно — взрыв смятения (такт 34). Вопли истерзанной души здесь еще более экспрессионистичны, чем в I части (тема дана в обращении). Они сопровождаются конвульсивными спазмами трубы — горло перехватывает от рыданий. Вдруг срыв — и зловещая тишина. И снова эта птица, и какие-то грозные, приглушенные удары там-тама. Появляется мелодия альтов — мучительная, скорбная:

62

Poco agitato mosso

p

Arpa

20

molto rubato

f molto espr. legato

mp

V-ni I

cresc. molto

V-ni II

Она родилась из темы гобоя. Но эта мелодия более лиричная. Последняя нота задерживается и определяет неподготовленную модуляцию (душа не может успокоиться, найти места). Снова образы «омута», но в 3-м такте — опять взрыв душевной боли. После двух всплес-

ков флейты и кларнета вопли неожиданно прекращаются. Мы снова на природе.

Опять предгрозовое затишье, и, наконец, последнее проведение квартовой темы у скрипок. Оно звучит как будто бы умиротворенно, но засурдиненная валторна предвещает что-то страшное. Все кончается той же самой «птицей», которая так и замерла на своей ноте *си*. Неизвестно, в какой тональности мы находимся. Литавры отстучали *до-диез*, а нетональная нота пикколо так и повисла. Разрешения нет — самое страшное еще впереди. Неудовлетворенность и пустота — таков конец части.

— Следующая часть — Прерванное интермеццо — самая короткая, но, с моей точки зрения, самая важная. Она дает объяснение и тому, что было, и тому, что будет. Это — картина вторжения злых сил. Начинается с идиллии, как и II часть. Ярко выраженный народный венгерский характер в пятидольной теме гобоя (как бы имитация пастушьей дудочки) снова переносит нас в сельскую местность.



Затем вступает мелодия альтов (чередование $\frac{3}{4}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}$), которая символизирует любовь к родной земле. Тема необыкновенной красоты. Некратность ее столь органична, что на слух создается впечатление абсолютно кратного чередования долей... При повторении — интересен канон скрипок с английским рожком (кстати, здесь рожок прослушивается плохо; необходимо снижать звучание басов и средних голосов у струнных).

V-ni I *f*
C. ingl. *f*
22 Arpa *mf* V-le *mf*

Вот снова возникают «дудочные» голоса, которые переходят в народный танцевальный аккомпанемент: раз-два-три, раз-два, раз-два-три. И на фоне этого аккомпанемента — мелодия, о которой было так много споров.

75 Cl. *p* *accel.*
23 *mf*



В. Р. Не думаете ли Вы, что ее сходство с темой из Седьмой симфонии Шостаковича не было замечено автором? Ведь она очень напоминает тему из «Веселой вдовы», и ее происхождение оттуда логичнее объяснило бы намерения обоих композиторов. Разве нельзя допустить, что оба они использовали ее для показа того, как мирный бюргер — любитель оперетки превратился в варвара?

К. К. Мне Геннадий Николаевич Рождественский говорил, что он спрашивал у сына Бартока, знал ли композитор в момент сочинения Концерта Седьмую симфонию Шостаковича. Оказывается, Барток был на премьере этой симфонии, которой дирижировал Тосканини. Не думаю, что Шостакович использовал эту тему в Вашем понимании. (Это ведь только заключительный фрагмент длинной «темы нашествия», и здесь, по-моему, сходство случайное.) Но для меня несомненно, что Барток рисовал фашизм, имея в виду, что это тема Шостаковича, а не взял ее из Легара. Уж очень точно совпадает драматургический посыл. Я уверен, что здесь не случайная, а совершенно сознательная цитата. Ведь эта тема очень популярна, так как симфония Шостаковича сразу же обошла весь мир. Кроме того, и повтор последней ноты в мелодии характерен именно для Шостаковича. У Легара этого нет. Возникновение этой мелодии из румбообразного аккомпанемента носит сначала добродушный характер. Вы ничего не подозреваете, думаете, что эта мелодия рисует сельский праздник. Но

вот движение все убыстрятся, переходит от некротности аккомпанемента к пошлomu *alla breve* и прерывается вдруг адским хохотом, диким скрежетом, лязгом. Добродушное начало оборачивается вдруг звериной ухмылкой. И дальше весь кусок носит грубый солдафонский характер: в вашем доме грохочут чужие сапоги. Тема звучит все более и более нахально (расходящийся канон у тубы и скрипок), перемежаясь с каким-то злорадным хохотом — торжество победителей (фрулато у труб, удары тарелок, там-тама). Вдруг все моментально останавливается и мы слышим снова величавую тему родной земли. Это — поруганная, но прекрасная Родина: несмотря ни на что, земля стояла, стоит и будет стоять!

Мне думается, что в такте 119 необходимо внести два корректива в партитуру: во-первых, изменить нюанс *piano* на *pianissimo* (мысли о поруганной Родине выражены более скорбно, чем при первом проведении), а, во-вторых, сделать остановку (фермату на паузе) перед ее появлением. Драматургия выявляется тогда яснее. Весь конец части (зеркальная реприза) показывает нам, что уже нельзя отрешиться от того, что произошло. Все пассивно — расчлененная, застывшая музыка: «робкая» теперь дудочка — с остановками, каденция флейты (птица какая-то пропорхала). И все кончается каким-то полувопросом, полуутверждением. Что-то страшное рядом, хотя жизнь все равно продолжается.

Это — значительнейшая по смыслу часть, ее программность необыкновенно ярка. Она и есть ключ ко всему сочинению — вторжение. Сегодня на Родине хозяйничают чужие — и это объясняет нам и ностальгическое настроение, и страстные излияния души, и предгрозовое затишье.

В. Р. Барток говорил о большой драме в этой части, о силе, «которая оставляет за собой ужасные следы власти и насилия, в то время, когда другие люди охвачены идеальными стремлениями». То, что Вы рассказали, очень близко авторским словам.

К. К. Я не знал этого высказывания автора и очень рад совпадению. Теперь о финале. Он, с моей точки зрения, рисует какой-то сельский праздник. Сначала фанфарный возглас валторн, который как бы созывает народ.



Начинается суматоха, сбегаются со всех сторон люди, все в добром, хорошем настроении. Эта моторность длится довольно долго. Главное веселье еще не началось — ждут, пока все соберутся. Следуют канонобразные проведения приплясывающей начальной мелодии у деревянных духовых. Они переводят нас в иной мир (161 такт, *tranquillo*). По-моему, это изображение спокойной природы (без людей). В 175 такте на квартсекстаккордные ходы мелодии накладываются неоднократные октавные построения сверху вниз у деревянных духовых:

Здесь они звучат как гармонические голоса, но в дальнейшем приобретут важное психологическое значение. Наконец, начинается само празднество. Заводят его гобой, будто волыночка заиграла. И вот появляется великолепная тема трубы:

будто удаляются — опять остается природа. Повторяются квартсекстаккордные ходы, октавные интонации. Но все это приводит к другому результату. Вместо успокоения появляется ощущение неуверенности, неожиданная модуляция и триольное движение в такте 4/8 как бы предупреждают: «... что-то готовится...»

И начинается самое существенное, объясняющее, что же произошло в начале этой части. Для меня эта часть — что-то вроде сходки под видом сельского праздника. Готовится народное восстание. И вот время пришло, начинает дрожать земля, готовая поглотить пришельцев: тремоло большого барабана и невнятный свист струнных *roncicello*. Музыканты всегда пытаются это выучить, а я им говорю: «Ради бога, не учите, ноты не важны, это нужно только играть как можно тише и невнятно, флажолетным звуком».

На этом фоне возникают осколки танцевальных интонаций, но они носят уже зловещий характер. Зреет недовольство. Собираются воедино силы. Бывшие октавы превращаются в септимы: вместо идиллии — настороженность (даже природа ошетибилась!); зловещая засурдиненная медь (второй план, а не первый, как иногда исполняется!) сопровождает разорванные проведения темы танца, все это на фоне расширяющегося по диапазону «свиста» струнных. Появляются интонации «кудахтанья», но здесь они уже не добродушные, а грозные, наслыивающиеся друг на друга, растущие, пухнущие. И, наконец, эта же тема в *alla breve*, изложенная в полной гармонии, — это уже открытое народное возмущение. Появилась сила, которая встала на пути оккупантов и скоро сметет их. Мелодия трансформировалась в грозный мотив Родины, восставшей против угнетения. Короткая остановка, и дальше — суматоха, беготня, все стремится на площадь, потрясая оружием (573). Восстание уже начинается. Концерт завершается гордо и волево.

В. Р. Считаете ли Вы, что средства, которые использовал Барток, достаточны, чтобы вызвать у нас ассоциации с таким народным бедствием, как война? Не допускает ли произведение другого толкования?

К. К. Тут нет баталий, но есть вещи бесспорные и есть субъективно воспринимаемые, развивающие эти авторские положения. Бесспорно, что мы чувствуем пору-

главную Родину и отношение автора к этому. А «сюжет» финала, то есть невинное на вид веселье, переходящее во всеобщее возмущение, придумал я сам. Конечно, возможно другое толкование, но оно все равно будет близко к тому, что я нафантазировал.¹

Рахманинов **Симфонические танцы**

В. Р. К. Голейзовский говорит, что большая часть музыки «танцев» была написана Рахманиновым в России. Подтверждает ли это сама музыка?

К. К. Уверен, что это совершенно невозможно. Такая направленность чужда доамериканскому периоду творчества Рахманинова. К тому же его фактура никогда не носила такого ярко выраженного румбообразного характера. Может быть, какие-то темы возникли еще в России, но замысел сочинения мог быть рожден только в тех условиях, которые испытал автор, то есть за океаном. Впрочем, давайте попробуем рассмотреть все подробно. Известно, что Рахманинов собирался назвать три части произведения — «Утро», «Полдень», «Вечер». Это никакого отношения к сюжету танцев, к развитию их образного строя не имеет, потому что ко всем трем танцам можно применить одно название — «Ночь». Это — размышления человека в моменты бессонницы. Когда не спится, все беды гипертрофированы — человек подвергает беспощадному анализу все, что у него накопилось... Характерно, что все ностальгические сочинения очень похожи и программа Симфонических танцев в этом смысле близка Концерту для оркестра Бартока.² Это также противопоставление далекой утраченной Родины «механической» Америке. Моторности и суматохе противопоставлена русская напевность, широта родной земли.

¹ Кстати, укороченный вариант конца финала, где опущено грозное повторение «куриной» темы, ничего не меняет. Впрочем, я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь исполнял именно этот «усеченный» вариант.

² Много общего я нахожу здесь и с симфонией Дворжака «Из Нового Света».

Начало возникает из монотонно повторяющихся капель: рождается мысль, точащая мозг. Осколками появляются интонации первой темы. Потом настороженная тишина вдруг взрывается резкими аккордами:



Как будто включили рубильник, адской мощности моторы заработали и бьют по голове. Все время непрерывные акценты на 1-й и 4-й долях. Иногда проскальзывают жалобные человеческие интонации (кларнет и гобой между цифрами 5 и 7), но они тонут в бесперывном, стучащем *forte*.

После остановки возникает средняя часть, которая нас переносит в Россию. Еще до появления самой темы возникает ее остигатное сопровождение, рождающееся с остановками, как бы «с раскачкой». Будто воспоминания приходят не сразу, а рождаются постепенно. И когда все подготовлено к появлению главного (темы саксофона) — мысленно вы уже на Родине. Мы слышим русские интонации, очень близкие к фольклору, с характерными для русской песни придыханиями. И поэтому, наверное, Рахманинов, как ни один другой композитор, не может быть повторен в интерпретации. Каждый исполнитель внесет что-то свое и в темповое разнообразие (играть его ровно совершенно невозможно), и во фразировку. Эти придыхания, которые иногда выписаны у автора, иногда нет, замирания звука в длинных нотах типичны для русского народного пения:

28

Lento

Cl.

pp

mf

Sax.

molto espressivo

(в скобках — рекомендуемые исполнительские нюансы)

Вся середина — одного настроения. Это — тема России, русской природы, всего того, что окружало Рахманинова с детства. Постепенно тема замирает. Три последних такта — как уходящее грустное воспоминание...

После цифры 17 начинает «стучать» бас-кларнет, возвращая моторность. Звонящие кларнеты, повторяющие интонации первых резких аккордов, низкая труба с контрафаготом плюс стуки литавр и звяканье тарелок — жуткое пробуждение от воспоминаний.

29

Cl. b.

pp *misterioso*

Timp.

Cl. *mf* *pesante*

hach di pugna

Piatti

Tr-ne

C-fag.

Снова торжество механического начала, доходящее до истерики. А после троекратного «рвяканья» меди *sforzando*, подкрепленного ударами там-тама, вдруг наступает просветление — «стуки» из низкого регистра переходят вверх, превращаясь как бы в капельный перезвон (арфа и колокольчики). И снова русская напевная тема:

30

Fl.
Arpe
Camp

V-ni I V.c.

mf *cantabile*

p

Музыковед Светлана Виноградова однажды во вступительном слове сказала, что хотя эта тема и не повторяет мелодии средней части, но образ тот же и ее можно психологически сравнить с песней «Прощай, ра-

дость, жизнь моя» (в великолепной записи Шаляпина). Мне кажется, что это очень верно. Ведь это главная тема Первой симфонии Рахманинова, самого болезненного для него сочинения, неуспех которого вызвал длительный кризис. И вот здесь, вдали от Родины, даже самые тяжелые воспоминания прошлого звучат светло, потому что они связаны с утраченной юностью и родным домом. Любопытно отметить, что Рахманинов и не предполагал, что эта мелодия станет известной как самогита. Ведь партитура Первой симфонии была им уничтожена в 1895 году, и только через два года после смерти автора восстановлена по сохранившимся оркестровым голосам.

В цифре 28 вновь возвращается «капающий» пульс. Многие дирижеры, исполняя предыдущий кусок *tempo mosso*, здесь возвращаются в старый темп. С этим я не согласен. У Рахманинова вообще не написано изменения темпа, но естественно, что появление этой напевной темы просит более спокойного движения. В таком спокойном темпе, мне кажется, и должна заканчиваться часть, потому что возвращение начального пульса и интонации главной темы здесь не носят угнетающего характера. Они, пожалуй, как боль, к которой привык человек. Это внутри него, но настроение все то же — «Прощай, радость, жизнь моя!»

Если в I части мы оказались в чужом мире и в середине переносились в воспоминаниях в родную землю, то во II части обе ипостаси — реальность и грусть об утраченном — сосуществуют рядом все время. Даже лирическая музыка здесь окрашена ощущением непрерывной боли — щемит сердце. Хоть там и написано: «в темпе вальса», но само слово «вальс» мелковато и неприемлемо для этой музыки. Ритм вальса все время «борется» с некротностью. Таковы начальные возгласы меди, несколько раз и потом врывающиеся в элегичность.

31

Tr-be con sord.

Tr-ni con sord.

Фраза скрипки, которая будет повторена в репризе альтами,



вообще не укладывается в трехдольность, все время возникают как бы иные метрические проекции. Это дергающая нервы действительность, постоянно напоминающая о себе.

Но вот вступает рожок — попытка забыться и перенестись в прошлое. В I части тоже воспоминание, но нет боли. Просто автор перенес себя в детство. А теперь все окрашено очень болезненными ассоциациями — это воспоминания старика.

Clarinet in G and Oboe score, measures 33-35. The music is in 3/4 time and features a melodic line with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and a *poco cresc.* (poco crescendo) marking. The dynamic marking *p* (piano) is present, and *espr.* (espressivo) appears towards the end of the phrase.

Здесь нет разработки мелодии. Изложение темы достаточно протяженное, но в дальнейшем она не развивается. Сразу же появляется новый материал, изложенный приемом, очень типичным для позднего Рахманинова: разбег — остановка, разбег — остановка:

34

Cl.

Об.

p cresc.

f

p

Если это сравнить с широкой кларнетовой темой из III части его Второй симфонии, которая тянется до бесконечности, то здесь мы чувствуем короткое дыхание, что-то вроде астмы. Снова дословное повторение главной темы, но уже более взволнованное, сопровождаемое свистом деревянных духовых. Колорит более зловещ, элегичность исчезла. И когда в результате этого раската мрачно засветилась медь, то стало ясно: вот он — сумрачный, безжалостный сегодняшний день.

Середина части очень неровная, все время остановки, сплошное рубато. Все фразы — короткого дыхания, какие-то возгласы, жалобы. Снова скрежетание меди — действительность неумолима.

Наступает реприза. Тема у скрипок и виолончелей. Поначалу в том же элегически-спокойном характере, что и у рожка, но ненадолго. Рыдания подступают к горлу (секвенции нагнетают напряжение). Темп становится все быстрее и быстрее. Появляется синкопированный ритм, не характерный для русского мелоса и танца.

Всюду какое-то смятение, истеричная скороговорка — мятущиеся кларнеты, флейты, все «раскручивается» больше и больше. И вдруг неожиданно — стоп! Усилим воли в последний момент человек как бы взял себя в руки (цифра 54):

35

54 a tempo poco me.

Fl. II

Cl. II

Fag

no mosso

C. ingl.

V-ni I

Cl.

III часть для меня самая сюжетная. Некоторый тематический материал я трактую иначе, чем это обычно принято. Дело в том, что тема *Dies irae* сопровождала Рахманинова всю его творческую жизнь, разрабатывалась почти во всех сочинениях. Эта тема всегда носила у него зловещий, негативный характер, как, впрочем, и у других авторов, которые ее применяли. Для того чтобы понять дальнейшее изложение моей концепции, очень важно подчеркнуть, что эту тему он неоднократно использовал в произведениях, написанных в России. Так что она для Рахманинова ассоциируется с прежним творчеством, но здесь дается сразу в двух аспектах — негативном и позитивном.

Начало части — резкий аккорд и затем стонущие интонации. Вы просыпаетесь утром и вдруг вспоминаете что-то неприятное. Это сопровождается как бы вздрагиванием. Еще несколько секунд, пока вы окончательно придете в себя, и вот человек полностью во власти действительности. Она издевается, колется, дергает: адский хохот фаготов, спазмы коротких фраз виолончелей, всплески всего оркестра, доносится какой-то звон, как погребальный призыв издалека. И начинается торжество окружающих механизмов — пляшущие, синкопированные ритмы, некротный, меняющийся все время метр. Интонации *Dies irae* даны в искаженном виде:

58

36 *ff marcato*

et c.

Cor. *f*

V-ni I *sempre f*

59 Cor. *marcato*

et c.

Иногда появляются страдающие интонации (перед цифрой 61 у кларнетов и фаготов). Это какая-то попытка сопротивления. Но все безжалостно подавляется. Новый вариант темы проходит у флейты с ксилофоном:

37

Fl. picc. *mf*

V-ni I II *p*

Xylo.

Все это достигает кульминации перед цифрой 70, и, казалось бы, уже ничто не может этому противостоять. Но вот шум прекращается. Стонущие интонации начала вводят нас в среднюю часть, опять-таки построенную на модифицированной теме *Dies irae*. Так вот, мне кажется, что здесь *Dies irae* уже не носит негативного характера. В этом сочинении она символизирует утраченную Родину. Я подчеркиваю, что хотя Рахманинов неоднократно использовал ранее эту тему негативно, здесь это — «дым отечества», воспоминания о земле далекой, но родной. Проекция временной отдаленности изменила отношение к явлениям. *Dies irae* появляется в искаженных, болезненных интонациях. Вся середина по характеру близка I части. Это отрешение от окружающей американской действительности, воспоминание о прошлом. Но воспоминание как бы сквозь душевную боль (поэтому и тема искажена).

Listesso tempo

38

V.c.

mf marcato

Fl.

После нескольких проведений *Dies irae* появляется новая тема у бас-кларнета. Это нависшая туча, которая, однако, рассеивается — вот вышло солнышко (когда заиграл кларнет в цифре 74). Порой успокоение

чередуется с такими-то взрывами тоски, болезненными вздохами, но постепенно атмосфера светлеет, утверждается *Des-der*, воцаряется душевное умиротворение. Характерно, что певучий вариант темы *Dies irae*, заявив себя, пока дальше не разрабатывается. Она утвердилась темой Родины, через нее человек полностью перенесся в прошлое. А последние четыре минуты звучания произведения — это битва. Начинают снова «скакать» гобои: это вызов на бой, возвращение в реальность.



Звучность нарастает, моторность тоже; все меньше остановок в движении. Слышится ответная интонация *Dies irae* (труба в цифре 85), вызов принят. Труба отвечает смело (тема без искажения).



В цифре 87 — эта тема у валторн опять болезненно искажена, как вначале у виолончелей (последнее «прости» воспоминаниям). И вот начинается наступление главных мрачных сил.



Голова заполняется пляшущим ритмом все больше и больше. В цифре 91 — прямо какой-то шабаш мертве-

цов: *pizzicato*, ксилофон, дребезжащие валторны. В бой вступает тяжелая артиллерия — в цифре 92 медь «рывает» тему, которую в экспозиции насмешливо щелкали флейты с ксилофоном. И вот снова грозный ответ — *Dies irae* режут валторны с ударами тарелок — это вопль рассерженного гиганта. Здесь я прошу валторнистов, подняв инструмент, играть без руки в раструбе. Несмотря на то, что в этом случае валторна звучит выше, я иду на нарочитую фальшь ради определенного художественного эффекта (как бы рев поверженного монумента).

Битва проиграна. В цифре 95 осколки темы *Dies irae* изложены у труб и валторн в «скомканном» синкопированном ритме и в *mezzo forte*; звучат какие-то осколки темы, будто бы добываемые остатки войска. Враг торжествует: малый барабан выстукивает военизированный ритм, медь поддерживает его румбообразными аккордами, струнные «втаптывают» тему.

Мне кажется, все это надо исполнять подчеркнуто сдержанно по темпу, назойливо вдальбивать стучи малого барабана.

В двух местах в американском издании партитуры здесь есть ремарка: «Аллилуйя» (2-й такт цифры 99 и 2 такта до цифры 100). Я понимаю это как оплакивание погибшей надежды, которое перебивается победными возгласами оркестра. Конец — это исступленное торжество (спазматические аккорды, сопровождаемые ударами там-тама). Кстати, в партитуре у там-тама в последнем аккорде написана четверть с точкой, тогда как у всех в аккорде — восьмая. Это не случайность — должен остаться отзвук погребального колокола. Я уверен, таков был замысел Рахманинова, потому что в коротких ударах там-там не характерен, и если бы автору были нужны одинаковые сухие аккорды у всех, он просто не

употребил бы этот инструмент. Последний удар этого колокола очень существен: здесь человек понял, что хоронить его будут на чужбине.



В. Р. Едино ли это сочинение? Если да, то в чем Вы видите единство частей? Может быть, в особой системе противопоставления интонаций, которые предстают в разных обличьях?

К. К. Конечно, сочинение едино. Здесь везде — противопоставление действительности и утраченного. В I части — лейтритм: непрерывный стук, который действует моторно-угнетающе. Этому противостоит тема саксофона. Во II части — острые сигналы меди и страдающий рожок. А в III — два аспекта одной темы. Драматургия всех частей идентична.

В. Р. Являются ли Танцы подведением итогов в музыкальном отношении? Вершина ли это рахманиновского творчества?

К. К. Симфонические танцы написаны незадолго до смерти. После этого он больше ничего не сочинил. Все американские сочинения Рахманинова ностальгические: Русские хоры, Рапсодия на тему Паганини, Третья симфония. А Симфонические танцы — это еще и прощание.

В. Р. Не считаете ли Вы, что из всех сочинений Рахманинова Симфонические танцы наиболее лаконичны?

К. К. Пожалуй, да. Потому что симфонические сочинения раннего Рахманинова страдают некоторым многословием. Например, его Вторую симфонию я дирижировал много раз, люблю это сочинение, но чем чаще я к нему возвращался, тем больше делал купюр. Относительно этой симфонии есть какой-то модус, поскольку последние купюры были сделаны дирижером Орманди с разрешения автора, который и сам чувствовал собственные длинноты. Доказательством этому является и его запись Третьего фортепианного концерта с купюрами. Однако, если некоторая излишняя повторяемость

и злоупотребление секвенциями действительно были свойственны раннему Рахманинову, то в Рапсодии на тему Паганини или в Симфонических танцах невозможно выбросить ни одной ноты. Чувство формы идеально.

В. Р. Можно ли считать, исходя из того, что Вы говорили о Симфонических танцах, что это сочинение субъективно?

К. К. Несомненно. Не только художник, любой смертный, оторванный от родной почвы, чаще всего переживает это как трагедию. А Рахманинов принадлежал к тем людям, которые органически не могут прижиться ни на какой другой почве.

Симфонические танцы — это взгляд на мир русского интеллигента, утратившего питающие его соки. В эмиграции ему не хватало русской широты и в характерах, и в природе. Все это ярчайше отражено в музыке и посему несет в себе элемент безысходного трагизма. Поэтому про Танцы можно сказать, что это сочинение более субъективно, чем разобранный нами выше Концерт для оркестра Бартока.

В. Р. Не являются ли Танцы произведением наиболее психологичным, то есть в большей степени относящимся к миру человеческих размышлений и чувств, нежели все другие сочинения Рахманинова, где он больше живописец, певец природы?

Мы знаем, что Рахманинову была чужда успокоенность. Он был человеком требовательным к себе. Кризис в начале творческого пути (провал Первой симфонии) говорит о том, что он мог страдать и без влияния внешних обстоятельств, то есть конфликтность, неудовлетворенность собой могли вызвать в нем такой же взрыв творческих сил, как те, которые вылились под гнетом оторванности от Родины.

К. К. Возможно, но трагическая обреченность последних произведений рождена его роковой ошибкой.

Я согласен с Вами, что Танцы психологичны, но считаю, что в данном случае это обусловлено именно трагичностью судьбы автора. Его трагедия усугубилась тем, что его как композитора в Америке не принимали. Там он писал мало. Зарабатывал тем, что играл чужие сочинения и был чуть ли не единственным пропагандистом собственных (так же, как в свое время Малер).

Когда человеку плохо, он способен на великие свершения: страдания вызывают у творца необходимость излиться в искусстве. В итоге — не обязательно только глубокая трагедия, как в данном случае. Несчастья рождают и подлинный оптимизм, так как счастье, добытое ценою мучений, ценится дороже (вспомним Бетховена!).

В. Р. Как Вы думаете, почему произведение названо Танцами? Ведь собственно танцевальной может считаться лишь II часть. В крайних частях — напряженность, моторность, токкатность — стихия, далекая от танцевальности!

К. К. Да и II часть не танцевальная. Понимать ее как танцевальный вальс нельзя и вообще название этого сочинения условно. Как он мог назвать такое произведение? Симфония? Нет, далеко от нее по форме. А скитой тоже нельзя, потому что все части единого настроя. Возможно, в заглавии какой-то код, замаскированность: «Вот вы ждете одно, а получите другое...» Нечто вроде ироничности: «Танцы смерти»...

Шостакович *Пятнадцатая симфония*

К. К. Говоря о том, что Пятнадцатая симфония родственна Концерту для оркестра Бартока и Симфоническим танцам Рахманинова, я имел в виду, конечно, не ностальгическую сторону. Симфония близка этим сочинениям тем, что в ней тоже в какой-то степени подводится итог прожитому. И она, как мне кажется, тоже автобиографична. Это — рассказ человека о минувших жизненных бурях, его мысли о будущем. Но если мы видим полное, беспросветное отчаяние у Рахманинова и надежду на какой-то взрыв у Бартока, то у Шостаковича совершенно иное отношение к пережитому. Это мудрый, немного усталый взгляд человека, который прошел долгий жизненный путь, многое испытал, утвердился в своей позиции как художник и спокойно смотрит в будущее. Если взять симфонию конкретно по частям, то каждая из них, как мне кажется, очень точно отражает определенный период созревания художника,

различные этапы становления человеческой личности, мысли и чувства, рождаемые жизненными конфликтами.

В. Р. Вы однажды говорили уже по телевидению, что I часть — воспоминание о юных годах. Не рассматриваете ли Вы здесь некоторые эпизоды как воспоминания человека, жизнь которого была трудна. Его воспоминания не могут быть «чистыми», незатемненными. Есть ли элементы драматизма как отголоски «взрослых» событий в I части симфонии?

К. К. Нет, я с Вами совершенно не согласен. I часть — это именно перенесение в юность, потому что в этой части я не вижу никаких «мудрых осмыслений» — это задор, озорство... По жизнерадостности это близко к Шостаковичу периода «Болта», периода его юных сочинений, вызывающе озорных. Конечно, здесь, в Пятнадцатой симфонии, это написано языком более зрелым, обогащенным. Ранний Шостакович часто пользовался попевками, носящими характер нарочитой банальности для изображения гротесковых образов (например, в «Болте», в «Золотом веке»). Обличая мещанство, он специально «оглуплял» интонации и гармонический язык. В I части Пятнадцатой симфонии ничего подобного нет. Здесь мы не видим борьбы с воинствующим мещанством и вообще окружающая автора атмосфера тех лет не обрисовывается. Это — приплясывающее, радостное вхождение в жизнь. Флейтовая тема носит порхающий характер,



а фагот, вступающий в цифре 4, звучит иронически-назидательно:

45

Общий характер звучания — задорный, как бы излучается избыточная энергия. Некоторые интонации близки интонациям еврейского фольклора.

I часть симфонии пронизана типичным для Шостаковича лейтритмом:



II цитата из «Вильгельма Телля» подготовлена уже в материале самого Шостаковича. Несколько примитивные военные ритмы приобретают здесь психологическую нагрузку. Как мне кажется, эта цитата рисует первое яркое воспоминание детства. Когда мы впервые попадаем в оперу или концерт, это оставляет неизгладимый след, запоминается на всю жизнь. А эта тема — образец доходчивости, один раз услышишь и никогда не забудешь. Шостаковичу же эта фраза из «Вильгельма Телля» родственна своим ритмическим строением, поэтому она очень органично вплетается в его музыку.

В. Р. Не рассматриваете ли Вы жизнерадостную «инъекцию» из Россини как деталь, которую композитор мог бы легко сочинить сам? Ведь материал, который окружает эту тему, это уже интонации развитого мудрого мышления? Так ли это?

К. К. Мелодическая изобретательность Шостаковича поистине изумительна, и если бы ему была необходима собственная светлая тема, он сочинил бы ее. Но тема из Россини не носит характера обычного коллажа. Вот, например, у Бориса Чайковского во Второй симфонии внесены темы классиков, совершенно оторванные от контекста всей симфонии. Они даны в чуждом для самого Б. Чайковского изложении, в другой инструмен-

товке, в другом ритмическом строении и никак не подготовлены — таков замысел. А у Щедрина в «Анне Карениной» совершенно по другому принципу разработаны коллажные темы, то есть тема П. И. Чайковского разработана так Щедриным, как Чайковский сам не мог бы разработать (и в развитии мелодии, и гармонически). У Шостаковича же наоборот: он подготовил россиниевскую тему лейтритмом, и ее появление психологически ничего не меняет. Вся часть — единого настроения. Есть какие-то элементы шутки, озорства, скажем, солирующий контрабас, стрекочущая скрипка, которая по характеру перекликается с «Тилем Уленшпигелем». А в цифре 43, где тромбоны разбушевались, — похоже на компанию, идущую по улице и горлающую, но не злобно, а добродушно...



В. Р. Вы ничего не сказали о месте, на мой взгляд, очень интересном. Это цифра 27 и повторение того же фрагмента в цифре 47:



затем



Там наслаивающаяся полиритмия. Какие ассоциации вызывает у Вас этот материал? Мне лично это напоминает обсуждение какого-то вопроса на молодежном

собрании: один выступил, а на фоне его голоса появляется другой нетерпеливый голос. Он спровоцировал еще кого-то. И вот все заговорили, загалдели одновременно.

К. К. Удачный образ. Какой-то шум в студенческой аудитории? Мне кажется, это вполне приемлемо. И вся часть завершается вспышкой. Два удара — и эта глава закончилась.

II часть — грандиозный контраст. Здесь зрелость размышляет о смерти. Чуть ли не каждый человек в какой-то период своей жизни (не обязательно в старости) думает об этом. У него появляются мысли, что жизнь может неожиданно прерваться и нужно уйти с каким-то итогом. Это, по-моему, и есть содержание данной части. Здесь мы видим интересный пример психологически оправданного применения Шостаковичем серийной техники. Начинается с тонально-ясного f-moll'ного хорала меди. Это как бы надгробное пение, оплакивание умершего. После этого вступает одинокая виолончель-соло. Ее монолог, сосредоточенный и скорбный, начинается с ноты *ре-бемоль* (хорал же закончился в до мажоре). Затем следует блуждание по 12 нотам. Додекафония характеризуется отсутствием тонального тяготения, и мы не знаем, какая нота будет следующей. Здесь я представляю себе человека, попавшего в темную комнату и ищущего выхода из нее. Он не знает, что его окружает (может быть, есть какие-то ступеньки?). И он ощупывает руками и ногами темноту, как будто предполагая о какой-то неожиданности. И только в самом конце высказывания виолончели, когда она приходит к ноте *ля* и это *ля* повто-

53

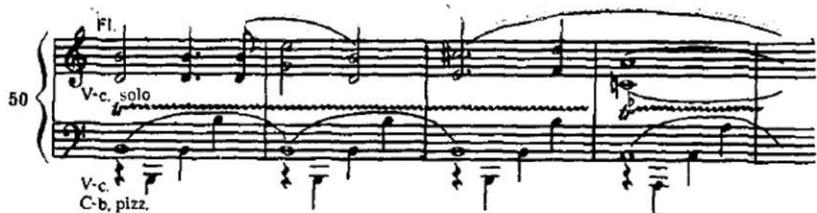
49 V-c. solo *f espr.*

54 *p* *f* V-ni I, II *p* *mp*

ряется, серия кончается — мы попадаем в фа-диез минор (в этот момент вступают остальные струнные) — исчезает ваша неуверенность (см. пример 49 на с. 151). Будто бы вы в этой крошечной тьме увидели какую-то светлую точку. Для вас это уже ориентир. Вы, осмелев, идете по направлению к нему и оказываетесь в новом мире, на свету. Человека впервые посетила мысль о смерти, и он начинает обдумывать, правильной ли дорогой шел в жизни. Но вот вы пришли в тональность, намечился какой-то выход, пришло решение, забрезжил рассвет. И когда дальше виолончель продолжает свои рыдания, вокруг вас уже реальность и ночной неуверенности пришел конец. Все это почти дословно повторяется. Слышатся возгласы тромбона, рождающиеся из хорала, как зов неизбежного грядущего. Дальше скрипка тоже играет 12 серийных нот, но уже с другим психологическим подтекстом. Это приводит не к тональному разрешению, но к двум аккордам «оцепенения», как назвал их довольно удачно Ю. Корев. Кстати, он считает, что и раньше у Шостаковича были элементы, близкие к додекафонии. И он прав.

Во Втором скрипичном концерте были серийные темы, но когда мы с Д. Ф. Ойстрахом сказали об этом автору, то он возмутился: «Вы что же думаете, я подбирал на рояле, чтобы не повторить дважды одной ноты, что ли?» У него это родилось органично, его мелодическое мышление последнее время было близко к серийному. Но здесь, в Пятнадцатой симфонии, я считаю, додекафония употреблена сознательно, а не случайно. А эти аккорды «оцепенения» я себе представляю как пятна, появляющиеся на стене, какие-то роковые предостережения — «mene, tekel, peres».¹ Если виолончель через додекафонию пришла к «тональному берегу», то есть к какой-то надежде, то скрипичное высказывание привело к зловещей неопределенности. Но следующие затем несколько фраз виолончели вновь возвращают нас к тональности, вводя в печальные интонации флейт.

¹ «Мене, текед, перес» — по библейскому сказанию слова, таинственно возникшие на стене дворца во время пира вавилонского царя Валтасара и содержавшие предсказание о его близкой смерти и гибели царства (*прим. ред.*).



До сих пор все было построено на коротких фразах, паузах, недоговоренности. А здесь впервые появляется «шаг»: пиццикирующие басы — это что-то вроде траурного шествия. Флейты скорбно ведут свою линию, и движение долго не останавливается. Звучит тромбон со своей надгробной речью:



Интересно отметить, что и у флейт, и у тромбона в интонациях есть что-то от «Варшавянки». Здесь тянется какая-то ниточка от революционных хоров и от Одиннадцатой симфонии («1905 год»). Развитие этого материала приводит к кульминации. Второй из аккордов «оцепенения» раздувается и выливается в колоссальную вспышку. Спокойная прежде фактура переходит в шестнадцатые, перекидывается от меди к литаврам, а надгробная речь тромбонов продолжается на фоне этого стука взволнованных сердец. Это — кульминация протеста перед грядущей смертью, но человек понял неизбежность конца и смирился с этой мыслью. Снова появляются «пятна оцепенения», а после них — начальный хорал, но уже у струнных. Это — последнее оплакивание, а челеста с вибратоном — как бы расставание с земным и бранным. Как воспоминание о похоронах — выстукивание ритма надгробной речи у литавр. И вдруг неожиданные, резкие квинты (они должны быть очень грубыми) фаготов — переход к III части.

III часть — скерцо. Это, с моей точки зрения, злое паясничество, гримасы жизни: издевательский

пританцовывающий ритм и очень органичная додекафоническая тема:



По психологическому настрою это близко к «врагам» из «Жизни героя» Рихарда Штрауса. Но там они даны нарочито оглушительно, как насмешка, а здесь — гротеск, и гротеск страшноватый. Вся III часть вообще носит характер агрессивной активности. Ритм все время неустойчив, частая смена размеров — кратных на некратные; резкие чередования динамики с fortissimo на pianissimo (во второй теме); соло скрипки в третьей теме тоже носит характер издевательской ухмылки (акценты!), и назойливые стучи высокого том-тома перебивают мысль.

Все время беспокойство. Трубные фанфары в цифре 89 — торжество злых сил. И вслед за ними впервые появляются лейттемы ударной группы. Когда с цифры 96 излагается новая тема, она сопровождается чередованием двух наборов ударных инструментов — стучащих и звякающих. Стучащие — коробочка, малый барабан по обручу и кастаньеты; звякающие — гlockenspiel, треугольник и челеста.

Здесь это чередование двух наборов ударных носит пока характер фона и мы еще не можем осознать психологическое назначение этой краски. Но в самом конце симфонии, когда наступит умиротворение, эти тембры напомнят нам о себе, и мы поймем их функцию. Интересно, что реприза скерцо дана уже в другом качестве, в иной психологической направленности, хотя материал тот же. Скрипка соло играет первую тему с сурдинкой, как бы сквозь дымку: уколы жизни вас трогают меньше, в третьей теме уже нет акцентов и вместо острого том-тома — глухие литавры. И остальные темы звучат устало (в репризе ни разу не встречается нюанс *f*). Еще раз проходят лейттембры ударных, и все кончается двумя какими-то повисшими в воздухе нотами пикколо. Злые силы своего не достигли, человек не побежден. Он стал выше того, чтобы на это реагировать. Это интересный образец диалектического симфонизма Шостаковича — вроде бы то же самое, но уже другой психологический посыл. И достигается это другой инструментовкой и нюансировкой. Здесь необходим резкий контраст динамики между экспозицией и репризой. Иначе совершенно непонятно будет, что же произошло в скерцо, и нельзя будет логично перейти к финалу.

Последняя часть начинается совершенно неподготовленной на сей раз цитатой из Вагнера. Тема рока и ритм выстукивающих литавр взяты из траурного шествия «Гибели богов». Мы ждем, что будет примерное повторение психологического состояния II части — жизнь пришла к концу и наступают размышления о бренности земной. Но нет! После того, как тема судьбы прозвучала третий раз (у валторн), рождается новая интонация у скрипок. Первые три ноты взяты из «Тристана». Из них возникает главная тема, абсолютно оригинальная, русская по характеру и напевности. И, что самое главное — тема добрая.





Авторское указание *Allegretto* может толкнуть исполнителя к слишком быстрому темпу — «прогулочному», легковесному. Я думаю, что это неверно. Это спокойная и усталая музыка. Я тут вижу добрые глаза пожилого человека, который ласково смотрит на окружающее сквозь дымку, сквозь прожитые бури. Это мудрая и провидческая старость. Интересно, что в середину темы очень органично вплетена тема рока, причем автор сознательно останавливает движение в аккомпанементе (мне думается, здесь уместно сделать, кроме того, *diminuendo* и *ritenuto*, чтобы подчеркнуть значимость, а затем вернуться к темпу после окончания цитаты). Этой «вставке» грозной вагнеровской интонации придается иное значение: тема рока переосмыслена, неумолимость судьбы преодолена и воспринимается уже не пугающе. А дальше — долгое, ровное и спокойное изложение напевной мелодии на фоне постоянного аккомпанемента восьмыми. В цифре 119 это движение останавливается и появляются какие-то зловещие «капли»:



Это воспоминание о недобром (короткие аккорды меди всегда звучат зловеще). Но гобой продолжает развивать главную партию: грозные воспоминания проходят стороной.

Мне трудно было распутать цифру 122, где гобой играет на $\frac{6}{8}$.



Почему вдруг появляется такой, на первый взгляд, танцевальный, «приплясывающий» эпизод? Я никак не мог найти логику в смене настроения на такое короткое время (всего 6 тактов)? И, в конце концов, решил, что это никак не должно быть приплясыванием. Это тоже взгляд на прошлое глазами старости. Психология, примерно, такова: помните, в «Пиковой даме», когда графиня вспоминает свою молодость, звучит цитата из Гретри? У Гретри тема в мажоре и темп Allegro, а у Чайковского в миноре и в медленном темпе. Гениальная трансформация... Здесь, я думаю, то же самое: это воспоминание о «приплясывающей» молодости, соединенное с чувством сожаления о нынешних недугах. Поэтому очень важно, чтобы здесь деревянные духовые не играли острым staccato и ни в коем случае нельзя ускорять темп, чтобы не придать эпизоду веселого характера. Наоборот, лучше эти $\frac{6}{8}$ провести с тенденцией как бы замедлить (то, что у Малера обозначается nicht eilen). Очень трудно эти $\frac{6}{8}$ «вплести» в $\frac{4}{4}$ так, чтобы не нарушить характера перманентного спокойного движения восьмыми. И вот это движение переходит в литавры и они, продолжая отстукивать пульс, рождают воспоминание темы рока, которая здесь звучит достаточно грозно. И начинается новый фрагмент — излюбленная Шостаковичем пассакалия с темой, изложенной в басах пиццикато. Атмосфера настороженная, тревожная;

Эта пассакалия, как я понимаю, отсылает нас к воспоминанию о самых грозных событиях минувшей жизни. Несомненно, здесь имеются в виду военные годы, потому что цитируется тема, знакомая всем. Это трансформированное изложение темы нашествия из Седьмой симфонии. Постепенно она обрастает контрапунктами, мало-помалу включается весь оркестр. Автор как бы возвращает нас в свое прошлое. Это те испытания, которые решили судьбу нашего народа и которые определили его окончательное становление как художника и гражданина. Спокойные размышления окрашиваются грозными воспоминаниями (мягкий аккомпанемент *rit-zicato* переходит в навязчивую стукотню литавр). В цифре 130 у скрипок тема дана одновременно и в обращении, и в прямом виде,

а в цифре 131 она проходит у басов в расширении:

131

V-ni I

V-c

59

Появляются вспышки шестьдесятчетвертыми. Они приводят к кульминации. Медь в последний раз «включивает» тему в темпе *adagio*, и все обрывается диссонирующим аккордом с ударом там-тама. Это конец воспоминаний, они оборвались на самом страшном месте.

А дальнейшее — это возвращение к доброте. Еще звучат отголоски военного ритма — стуки малого барабана, сопровождающего остатки цитатной темы у басов, а аккордовые ходы в цифре 138, носившие раньше зловещий характер (играла медь), здесь, в изложении пиццикато у струнных, звучат более спокойно. Дальше — зеркальная реприза. Изложение побочной партии у фюгата, а потом у кларнета с теми же *quasi*-танцевальными моментами. Тема рока вроде бы повторяет то, что было в цифре 142, перед пассакалией, но здесь мы воспринимаем ее иначе, потому что литавры перестают стучать после ее вступления. Значит, отсчет времени как бы приостанавливается. Этим подчеркивается ощущение уже преодоленной беды.

Последнее изложение темы из Вагнера умиротворенными валторнами *con sordina* приводит к главной партии. Здесь — пример блестящего мастерства композитора. Во-первых, интонации «Тристана» изложены в мажоре, а не в миноре. Это уже нас настраивает на более спокойное ощущение, потому что после ноты *ля*, вместо *фа-бекара*, мы слышим *фа-диез*. А дальше — главная («добрая») тема начинается на тех же нотах, что и в начале, но неожиданно мы оказываемся в другой тональности — соль мажоре вместо ре минора. И только во втором проведении появляется ре мажор (а не минор!)



И если в экспозиции психологический настрой этой мелодии выявляется не сразу (тема рока, «Тристан» настраивают поначалу на трагический лад), то здесь измененные интонации «Тристана» и мажорное проведение главной партии уже настроили вас на спокойствие. И когда в цифре 146 возникают эти «пятна на стене» («аккорды оцепенения», правда, в несколько других гармониях) — они тоже воспринимаются нами как преодоленное беспокойство. Там мысли о смерти пугали, а здесь к ним человек уже привык. Далее, как отзвук, проводится несколько тактов из пассакалии и, наконец, вступает челеста и начинаются диалоги между ударными звякающими и стучащими. Только теперь мы переосмысливаем психологическую функцию этих диалогов в III части — это восприятие художником жизни, его реакция на «внешние раздражители». Но если там это было дано вторым планом, как бы затаенная «про себя» боль от насмешек, то здесь это уже главное: переплетающиеся контрапункты ударных тембров — это как бы творчество, подводящее итог прошлому, постоянно пульсирующая мысль творца. Все это на фоне пустой квинты ля—ми у струнных — ладовая неопределенность.

Вот и воспоминания о детстве (пикколо и челеста). Они немножко меланхоличны и проходят в ровном ритмическом изложении, без пританцовывания. Это как бы смутные воспоминания старости о юности. А рядом с этим — пульс военных событий, литавры продол-

жают выстукивать этот ритм. Это то главное, что было в жизни человека,— оно с ним всегда. Последняя вспышка — в конце. Малый барабан неожиданно довольно резко вступил со своим тремоло по обручу и коробочка застучала *forte* — это все еще не успокоившаяся творческая активность. А дальше просветленность: кончается движение, «висит» эта квинта *ля — ми* — мы не знаем, в мажоре мы или в миноре, потому что ксилофон свою тему играет то с *до-диезом*, то с *до-бекаром*.

И, наконец, последняя капля: *до-диез* челесты и гlockеншпиля с треугольником. Все-таки это мажор! Это чистота, просветление, родственное концу Четвертой и Восьмой симфоний.

Вот так я понимаю эту симфонию и для меня это — великое сочинение, одна из вершин в творчестве композитора.

В. Р. Не кажется ли Вам, что I часть симфонии самая демократичная (по языку, по средствам, по форме)?

К. К. Она, конечно, жизнерадостна и моторна, мелодика короткого строения и поэтому доходчива. Но все далеко не так просто... Когда флейта играет свою тему, гармонии в пиццикато очень сложны. Потом эта полиритмия и политональность одновременно в цифрах 28 и 48. Да и сама тема, начинающаяся на полтона ниже основной тональности. И, тем не менее, музыка воспринимается как доходчивая... В этом и есть великое новаторство: сложное кажется простым — «ересь неслыханной простоты», по выражению Бориса Пастернака.

В. Р. Нет ли во II части измененных по смыслу образов юности (то есть того, что в молодости было пафосом борьбы, а теперь окрашено другими, мрачными интонациями)?

К. К. Надо заметить, что революционные мелодии давно волновали Шостаковича. Это проявлено во многих его сочинениях. Такие ритмы и попевки, видимо, очень крепко связаны с его молодостью. Я припоминаю юность, шествия на демонстрациях и песни, которые постоянно звучали в нашем быту. Они приходятся на жадный к впечатлениям период жизни и имеют поэтому для каждого непреходящую ценность. А для композитора их значение еще больше.

Печально, что к Одиннадцатой симфонии некоторые музыканты относятся скептически, говоря, что она слишком плакатна. Но ведь это художественный плакат. А расстрел? Невозможно оставаться спокойным, наворачиваются слезы...

В. Р. Есть ли что-либо общее между образами I части Пятнадцатой симфонии и скерцо?

К. К. III часть — это «колючки», через которые человеку приходится пробираться. Никакой связи с I частью нет. Наоборот — резкий контраст. Там светлая танцевальность, а здесь кривляние, едкая злость.

Таково мое видение этих трех произведений. После разбора могу только повторить, что для меня как интерпретатора нафантазированный мною «сюжет» имеет большое значение. А в аудитории, неискушенной в таком сложном специфическом мире, каким является развитая симфония, важную роль может сыграть вступительное слово самого дирижера.

Приведу пример как раз с разобранный выше симфонией — с Пятнадцатой. В сентябре 1972 года мы с оркестром были в Азербайджане на декаде музыки РСФСР. В программе, среди прочих сочинений, была и Пятнадцатая симфония Шостаковича. В Баку приезжал сам автор и симфония имела громадный успех. Кроме того, был назначен еще выездной концерт в молодом городе нефтяников — Сумгаите, которому всего 10 лет. Музыкальная жизнь там, можно сказать, только в зародыше. Было намечено повторить бакинскую программу (сюита из оперы «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова, Вариации на тему Рококо для виолончели с оркестром П. Чайковского и Пятнадцатая симфония Шостаковича). Но когда мы приехали, администрация обратилась ко мне с просьбой:

— Нельзя ли упростить программу? Шостакович — это очень сложно. Публика у нас не подготовлена.

— Афиши у вас расклеены?

— Да.

— Так зачем же обижать тех, кто придет на концерт? Меняю программу на более популярную. Вы покажете, что не доверяете слушателям. Оставим все без изменений, но я возьму на себя вступительное слово.

В I отделении я сказал несколько слов о «Китеже», о Рококо, а во II довольно подробно рассказал о Пят-

надцатой симфонии в вышеизложенном плане. Указал на какие-то узловые моменты («обратите внимание, последняя часть начинается цитатой из Вагнера»), попросил музыкантов продемонстрировать темы и т. д. Объяснил, что образы, о которых я рассказываю, индивидуальны, возникают лично у меня, когда я дирижирую; слушая эту музыку, вы можете соглашаться со мной или отвергать то, что я говорил. В общем постарался подготовить аудиторию к активному слушанию. Потом мы сыграли симфонию. Я не ожидал такого напряженного внимания. И реакция была сильнейшей. Я понял — мое слово дошло до цели. Все эти 45 минут сложной музыки я чувствовал, что публика следила за развитием мысли. И слушатели были благодарны за то, что их приобщили к настоящему искусству. С ними разговаривали, как с людьми, могущими понять большое, сложное. Такой и должна быть популяризация — от сердца к сердцу. Я считаю, дирижеры обязаны так общаться со слушателем. Светланов и Рождественский делают это очень хорошо. Никакой музыковед не добьется подобного эффекта.

Не подумайте, что я зачеркиваю роль филармонических лекторов, выступающих перед концертом. Отнюдь. Но меня часто не удовлетворяет их вступительное слово. Оно, за редким исключением, адресовано разуму слушателей и носит справочно-биографический характер, а не обращено к его эмоциям, то есть не учитывается ассоциативная специфика музыкального искусства. Лучше всего это умел делать Иван Иванович Соллертинский. Это — классика. У него надо учиться способности находить ассоциации в окружающей нас современности. Этим он умел самую древнюю классику спроецировать в наше время.

Таким образом, мы видим, что сегодня перед дирижером стоят задачи, далеко выходящие за рамки узкомузыкального руководства. Расширение и демократизация нашей аудитории делают каждого музыканта, а дирижера в особенности, общественным трибуном. К этому должны быть готовы все, кто хочет посвятить себя этой профессии.

*О стиле
и теории дирижирования.
Миссия дирижера*

В. Р. Исполнительская свобода ограничена замыслом композитора. Дирижер так же, как и другие исполнители, может творить только в определенной зоне, которая допускает следование авторскому тексту и относительно небольшое внесение новых черт в композиторский замысел. Что, на Ваш взгляд, представляет собою исполнительская свобода и будет ли дирижер принят всерьез, если он перейдет границы, отмеченные для него композитором?

К. К. Если дирижер талантлив, то будет принят всерьез. Пример — Голованов, который переходил границы очень далеко, но достигал ярких результатов, особенно в исполнении кучкистов, Скрябина и Рахманинова.

В. Р. Некоторые критики обвиняют его в том, что он находил драматизм там, где его не было...

К. К. А я считаю, что именно это и положительно. К сожалению, реализация у него всегда была преувеличенной, но посыл был очень интересный. И наследие свое он оставил. Не столько в форме записей, сколько в переданном другим дирижерам подходе к драматургии музыки. Себя я тоже причисляю в некотором смысле к последователям Голованова, хотя и критикую некоторые черты его оркестрового стиля. При его жизни мы были с ним не очень близки: в молодости я, как и многие, страдал максимализмом, отрицал многое из его творчества, а ему это, конечно, было известно. Помню, незадолго до его смерти мы как-то встретились для беседы по «Иоланте», которую я готовился дирижировать. Я взял карандаш и решил записать все, что он будет говорить, заранее похихикивая внутри. Он мне подсказал очень многое, большую долю из чего я тогда не воспринял всерьез. Но потом на холодную голову, когда я просмотрел эти записи, я понял, что

процентов восемьдесят из того, что он говорил, можно принять, но не в его степени реализации. То есть так, как он говорил, но с другим чувством меры. Это чувство индивидуально для каждого, и когда я последовал его советам, пропустив их через свое личное ощущение, спектакль заиграл новыми красками.

Николай Семенович Голованов великолепно чувствовал музыкальную драматургию. Он умел чрезвычайно интересно и во многом по-новому расставить смысловые акценты, обострить конфликтность резкой сменой темпов, найти смысловые цезуры внутри сочинения. Особенность его исполнения заключалась в том, с моей точки зрения, что он это делал порой чересчур активно, преувеличенно, и форма распадалась, вместо того чтобы «собраться». Отсутствие чувства меры приводило к искаженному осуществлению хороших намерений. Когда он делал *ritenuto*, то останавливал движение вообще. Но само место для замедления он чувствовал верно.

В. Р. Воздействие зрелых исполнителей на молодых осуществляется незаметно. Но случаются и непосредственные заимствования из интерпретаций мастеров. Вы как-то говорили, что в «Трех русских песнях» Рахманинова взяли какой-то прием от Голованова. Типичны ли такие заимствования для дирижера вообще и для Вас в частности?

К. К. Я думаю, что личность волевого дирижера всегда подсознательно накладывает отпечаток на менее опытных коллег. Но само влияние проявляется по-разному. Например, то, что я взял у Голованова, было в какой-то степени подражанием. Просто я запомнил штрих, еще не зная сочинения. Это в песне «Белилицы, румяницы вы мои», когда в самом конце вступают басы с последним проведением этой темы. У Голованова это звучало зловеще-угрожающе, он сразу осаживал темп и заставлял петь *forte*. Когда я стал этим сочинением интересоваться, то не нашел подтверждения этому в обозначениях автора. Но сделал все равно так, как отложилось у меня в памяти. Это — пример заимствования, навязанного сильной волей художника. Повторяю, тогда я сочинения еще не знал и у меня не было своего собственного отношения к этой музыке.

Бывает иначе. У вас выработалось свое отношение к произведению, но другой художник обогащает вас

своим видением и под влиянием его трактовки вы пересматриваете что-то из своего замысла. Это уже может быть только осознанно, причем заимствование будет обязательно пропущено через ваше собственное отношение, и все равно точного копирования не будет.

Можно привести и третий тип влияния, вернее контрвлияния. Случается, что какой-то дирижер исполняет сочинение, концепция которого у вас выработана. Он вас убеждает (то есть вы считаете, что и подобный подход возможен), но его трактовку для себя вы не примете, потому что ваше видение другое. Здесь может произойти любопытная метаморфоза вашего исполнения, так сказать «от обратного». То есть, подсознательно утверждая свою концепцию, вы будете акцентировать моменты несогласия с другой талантливой трактовкой, и сочинение и у вас обретет какие-то новые, более резко очерченные грани. Все это — взаимопроникновение, рождение и передача традиций. В песне «Белилицы, румяницы», где я заимствовал у Голованова упомянутый прием, это произошло потому, что он «подошел» к моему видению. Но некоторые другие головановские находки я отвергаю, значит, они чужды моему исполнительскому стилю.

В. Р. Стиль дирижера. Не внесете ли Вы ясность в это понятие?

К. К. Стиль дирижера — это принцип работы с исполнителями и манера воссоздания результатов этой работы на концерте. В понятие стиля входит множество компонентов — манера репетирования, отношение к авторскому тексту, внешнее поведение на концерте, степень импровизационности при исполнении и т. д. Охарактеризовать точно различия между ними, мне думается, невозможно. Сколько ярких дирижеров — столько и стилей. Возьмем, например, одного из значительнейших дирижеров современности — Герберта Караяна. Его дирижерская техника и вообще поведение на концерте такое, какое мы видим, скажем, в телевизионных фильмах по симфониям Бетховена, возможны только как результат огромной репетиционной работы. Он очень дотошно и кропотливо отделяет произведение на репетиции, доводит всю технологию до совершенства, поэтому на концерте он может как бы «отпустить» оркестр, зная, что тот «не уйдет» и все будет

исполнено как надо. Это — стиль Караяна. Или, скажем, старейшина советских дирижеров, наш современник, Евгений Александрович Мравинский. Его также отличает умение репетировать, особенно нахождение великолепного тембрового колорита оркестра.

Но внешней манерой эти два дирижера резко отличаются. Караян весь уходит в себя, дирижирует с закрытыми глазами. Вся музыка у него звучит внутри, и он контролирует, соответствует ли исполнение этому внутреннему звучанию. Мравинский же, с его минимумом движений и простотой их оказывает огромное влияние на оркестр лицом и глазами. Это — стиль Мравинского. Общность этих двух мастеров в том, что вся работа сделана заранее, потрачены десятки часов на подготовку произведения. Ни тот, ни другой не хлопочут за пультом, не напоминают каждому музыканту, где и как ему играть.

Геннадий Николаевич Рождественский, встречаясь с хорошими коллективами, предпочитает не заниматься чрезмерно деталями на репетициях, знакомя оркестр лишь со своим общим планом, но на концерте осуществляет все подробности, используя свою блестящую технику, и это тоже дает великолепные результаты.

Есть дирижеры, ограничивающие свои требования уровнем данного оркестра, не старающиеся добиться чего-то нового для него. Есть, наоборот, дирижеры-педагоги, требующие большого числа репетиций для достижения более высоких результатов (впрочем, как мне кажется, профессиональный дирижер должен добиться реализации в общих чертах своего плана и с минимумом репетиций, и суметь рационально использовать много вызовов, развивая и дополняя свои требования). В конечном итоге стиль выражается в особенностях звучания оркестра, то есть в индивидуальной для каждого данного дирижера манере выполнения написанных нюансов. Например, говорят, что мой оркестр звучит суше по сравнению с оркестром Светланова. Стало быть, у каждого из нас есть свой дирижерский стиль. Я культивирую более сухое звучание для больших контрастов динамики и ясности выявления контрапунктических линий. Светланов предпочитает более насыщенное звучание, воздействующее мощностью, сочностью и тем ярче передающее его темперамент. Я думаю, хорошо что

есть и то и другое. Нивелировка этих важных сторон звучания оркестра характерна для дирижеров средней руки. Короче говоря, каждый вырабатывает свой собственный стиль в процессе становления, и считать что-либо единственно правильным было бы глубоко неверно.

В. Р. А теория дирижирования? Что Вы понимаете под этим? Из каких компонентов она должна состоять? Насколько разработана она сегодня?

К. К. Именно теория дирижирования и должна помочь каждому способному дирижеру в выработке своего собственного стиля. Эта теория, как наука еще не разработана. Думаю, что мы только на подходе к оформлению ее. Многие отдельные стороны дирижерской профессии уже достаточно освещены в мемуарной литературе, в описаниях репетиций и концертов великих маэстро. В создание теории свою лепту внесли и уже ушедшие наши великие предшественники, и ныне живущие дирижеры старшего поколения. И, конечно, одному человеку оформить и научно сформулировать все, что по частям разбросано в подобных материалах, просто не под силу. Теория должна научно охарактеризовать и систематизировать все стороны дирижерского искусства и позволить молодому дирижеру быстрее созреть, выявить себя, найти индивидуальные исполнительские приемы. Для всех дирижеров единых принципов дирижирования, вероятно, быть не может. Даже мануальная техника у всех разная. В этом отношении у нас есть различные школы. Вот, предположим, школа И. А. Мусина. Я считаю, что он лучше всех ставит аппарат дирижера. Все его ученики великолепно владеют мануальной техникой. В этом его ученика вы отличите от других. Но каждый из них дирижирует по-своему, так как их внутренние задачи различны. Это школа, но не теория. А вот разработать дирижерский подход к партитуре — это, вероятно, одна из прерогатив теории.

В. Р. В таком случае, это перекликается с общей исполнительской теорией — разработать подход к произведению в соотношении со спецификой инструмента.

К. К. Да, но лишь с той разницей, что там вы свой исполнительский подход реализуете сами, а здесь воля дирижера реализуется другими индивидуальностями. Он должен не просто разобраться в музыкальной стороне партитуры, но разобраться с ориентацией на этот

своеобразный «инструмент». Теория дирижирования, как мне кажется, — это систематизация и точное соотношение всех средств, употребляемых дирижером для достижения желаемого результата. Начиная с выработки исполнительской концепции в процессе изучения партитуры, через все стадии репетиционного процесса и кончая концертным исполнением, специфика именно дирижерского подхода должна быть проанализирована с научно-психологической точки зрения. В теорию войдут также определение понятия стиля дирижера, характеристика различных дирижерских школ, роль теоретических обобщений дирижера в связи с его исполнительской практикой (развитие науки о дирижировании), общественно-просветительская сторона в деятельности дирижера, его педагогическая функция как в воспитании кадров музыкантов-исполнителей, так и в подготовке дирижерской смены, развитие исполнительского творчества применительно к современности... этот перечень можно продолжать очень долго. Но ведь теория еще не оформлена!

Вероятно, так же, как и любая другая исполнительская теория (пианизма или скрипичной игры), она не может быть сформулирована раз и навсегда. Любая научная теория дополняется, а иногда, как мы видим в физике, переходит в свою зеркальную противоположность. Вероятно, такое есть и в исполнительстве. Вполне возможно, что те приемы, которые раньше считались аксиомами, в будущем станут отрицаться. У нас с покойным Николаем Семеновичем Рабиновичем, внесшим громадный вклад в воспитание новой дирижерской смены, возникали порою споры такого рода: он утверждал, что у Бетховена и у Моцарта *subito piano* в начале такта не всегда подразумевает неожиданное снижение динамики. Он считал, что композиторы иногда ленились писать *diminuendo* или нечетко ставили нюансы, скажем, если в «Кориолане» написано (см. пример 61 на с. 170), то и затакт нужно играть *piano*. Наша школа до сих пор утверждала, что для Бетховена, как и вообще для всей венской классической школы, типично именно затактовое *forte*, а *subito piano* — провал в первой четверти. Я придерживаюсь такой же точки зрения, считая подобный прием стилевой особенностью композиторов того времени. Но ведь есть многие (в том числе



и на Западе), утверждающие то же, что говорил Рабинович, — может быть когда-нибудь их точка зрения восторжествует. А раз так — то это полный переворот в прочтении классики, как бы своеобразный антимир. Это только один пример того, как могут противостоять друг другу различные точки зрения, проанализировать подобные проблемы — тоже задача теории.

В. Р. Так в чем же назначение дирижера сегодня? Или однозначно определить функцию дирижера теперь невозможно?

К. К. Я думаю, что кроме концертирования, деятельность современного дирижера включает в себя три важнейшие задачи, переплетающиеся с самим дирижированием.

Первое: дирижер — педагог-воспитатель. Так было всегда, но сегодня условия иные. Теперь класс оркестров вырос настолько, что в хорошем коллективе дирижеру не надо учить, как играть по руке, прививать внимание к нюансам — музыканты это делают автоматически. Но этого уже недостаточно. Мы хотим, чтобы выполнение каждого нюанса имело осознанно психологическую подоплеку. То же *subito piano* бывает разное: иногда необходимо исполнить *subito piano* как испуг, вздрагивание; порою оно — внезапное погружение в иной мир слышимости; закрылось окно, на улице звучит громко, а вы слышите тихо; бывает необходим характер *subito piano*, как бы напоминающий ситуацию, когда все вдруг стали говорить шепотом, узнав, что рядом спит больной, — три примера и три совершенно разных психологических оттенка нюанса. Или, скажем,

степень вибрации, необходимой для окраски данного нюанса, место смычка на грифе. Это то, на что раньше обычно мало обращалось внимания, играют *piano* — и хорошо. Осмысление таких вещей и требование их выполнения входят в задачи сегодняшнего дирижера.

Это один из примеров функции дирижера как воспитателя и художника. Это касается не только воздействия на оркестр, но и на певцов-солистов, и на артистов хора. В меньшей степени это касается концертантов-инструменталистов, потому что они играют с разными оркестрами — тут уж дирижер сам обязан приспособиться к их стилю. Но если дирижер авторитетен, то, бесспорно, влияние он оказывает и на них. По-настоящему еще в консерватории воспитанию оркестровых музыкантов должно придаваться не меньшее значение, чем обучению сольному исполнительству. Ведь работа в оркестре резко отличается от сольной игры (смычковедение, атака звука, подчинение своего тембра группе и т. д.). Но дефект всех консерваторий мира состоит в том, что там в основном учат играть соло и мало внимания уделяют обучению принципам игры в оркестре. В результате расплодилось такое количество лауреатов всевозможных конкурсов, что их невозможно обеспечить сольными концертами. А когда они садятся в оркестр, то, увы, немногие из них оказываются достойными скромного места оркестрового музыканта. Их приходится учить тому, чему они должны были бы научиться в процессе занятий на так называемом «оркестровом факультете». А фактически этот факультет стал факультетом сольной игры на оркестровых инструментах, и сегодня руководитель оркестра, принимая в коллектив молодого артиста, должен расплачиваться за эти недостатки консерваторий.

Вторая задача современного дирижера — развивать теорию исполнительства. Чем сегодняшний дирижер отличается от дирижера прошлого? Проблему нужно охватить широко. Дирижер как важная фигура в музыкальном мире во многом формирует лицо своей страны. Он обязан думать не только о своем дирижировании, но и о воспитании в музыкантах активного мышления и вообще о развитии исполнительства применительно к сегодняшнему дню. Если мы говорим о новом подходе к классике, это должен сформулировать прежде

всего дирижер. Почему? Опять-таки исходя из того, что дирижер делает это осознанно, в то время как инструменталист или вокалист могут делать это интуитивно. Руководитель должен уметь развивать инициативу исполнителей и тем самым двигать вперед современный взгляд на интерпретацию.

Вот, к примеру, культовая музыка Баха, которая написана глубоко верующим человеком. Сегодня она вызывает у нас другие эмоции, и нужно уметь их осознать, сформулировать, тем самым приблизить Баха к сегодняшнему времени и, стало быть, обогатить исполнительское искусство. Или Моцарт, которого до последнего времени считали композитором, как правило, элегическим, имея в виду, что у него нет такой явно конфликтной драматургии, как у Бетховена. Если *g-moll*-ная симфония раньше воспринималась как нечто печально интимное, подернутое легкой дымкой грусти, то сегодня на нее многие исполнители смотрят как на сочинение трагическое. Через элегичность выражен крик больной души. Расшифровывать и обострять драматургию диктует нам сегодняшний день.

В. Р. Можно ли это понимать так, что раньше довольствовались в некотором смысле поверхностным прочтением? Теперь же стало необходимо углубленно взглянуть на произведение, то есть вывести то, что не лежит на поверхности?

К. К. Каждая эпоха ищет в искусстве то, что нужно именно ей. Раньше ставились другие задачи. Скажем, понятие конфликтности, вероятно, ограничивалось личными эмоциями и редко обобщалось до масштабов социальных конфликтов. Сегодня же мы стремимся и в жизни, и в искусстве вскрыть не только то, что сразу бросается в глаза, а то, что надо расшифровать. Вот, например, Стравинский и Хиндемит. Считается, что эти композиторы рациональны, у них чисто схематический рисунок преобладает над эмоциями. Мне это кажется неверным. У них есть лиризм, только он иного плана и как бы скрыт. Его нужно находить, вскрывать. У Хиндемита, при его кажущейся сухости, бездна запрятанной лирики, так же как, например, у Прокофьева. Прокофьевскую лирику мы уже научились выявлять. А я помню время, когда Прокофьева считали только моторным композитором. И когда он сам играл,

он как бы стеснялся своей лирики, что подтверждало его сухое, колючее туше. Оно не выявляло певучести, которая свойственна многим фрагментам его музыки. Сегодня же это аксиома. И дирижер первым из всех должен развивать в этих направлениях исполнительскую мысль.

И, наконец, третья задача современного дирижера — быть популяризатором музыки, находить формы ее пропаганды, ориентируя слушателя на сотворческое восприятие исполнения. Вступительное слово, беседы по телевидению или радио, статьи в газетах — все это средства, которые помогают множить слушательскую аудиторию и дирижер обязан активно их использовать. Об этом уже говорилось, поэтому сейчас я хочу только подчеркнуть важность такой деятельности для сегодняшнего дирижера. И еще я хотел бы напомнить о значении дирижера как деятеля, формирующего во многом музыкальное лицо города через репертуарную политику своего оркестра, а стало быть, во многом и всей филармонии. Ведь слушатель воспитывается не только в зале, но и всей окружающей его музыкальной атмосферой. Даже афиши — тоже воспитание! (Чего никак не могут понять директора концертных залов, связывающие тираж афиш с кассой и не рекламирующие уже распроданные по абонементам концерты).

В. Р. Авторитет дирижера у общественности. Соответствует ли он настоящему значению дирижеров в музыкальной жизни страны?

К. К. Большой частью музыкальная общественность для того, чтобы решить хорош дирижер или плох, берет готовый результат — его интерпретацию, не интересуясь, из чего этот итог складывается. Например, какое количество труда на это положено до репетиций и во время их; насколько оркестр своей квалификацией помог дирижеру или насколько дирижер сам сумел преодолеть недостатки оркестра и т. д. Таким образом, фактически сделанное дирижером известно немногим. Несмотря на то, что жизнь заставляет дирижеров во многом определять положение музыкальной культуры в стране, их авторитет в глазах общественности стоит примерно на том же уровне, как и авторитет других исполнителей (а иногда даже ниже).

Я не могу забыть информации в центральной прессе о премьере оперы «Руслан и Людмила» в Большом театре. Она заключала в себе пять или шесть строчек. Там дословно было написано следующее: «В Большом театре СССР состоялась премьера оперы Глинки «Руслан и Людмила». Режиссер спектакля народный артист Б. Покровский, художник И. Сумбаташвили. В главных ролях: лауреат Международных конкурсов Евгений Нестеренко, народная артистка СССР Белла Руденко и др. Оркестром дирижировал Юрий Симонов». Вот типичное непонимание функции дирижера. Для представителя ТАСС, который давал эту информацию, роль дирижера заключалась только в том, чтобы сопроводить звуком все то, что делали вышеперечисленные. Пресса нередко сводит роль дирижера к роли диспетчера. Музыкальная жизнь вообще слабо освещается прессой.

По большому счету мы не можем жаловаться. Внимание музыке в нашей стране придается огромное, есть много специальных организаций, но, увы, информация!.. И, конечно же, многие просто не понимают значения профессии дирижера. Они не понимают, что дирижер — это ведущая фигура, что он воспитывает остальных слушателей искусства и во многом поддерживает уровень музыкальной культуры. Мы же прекрасно помним, что в Петербурге задавал тон Направник, в Москве — Рахманинов, Сафонов, после революции — Сук. Потом долгое время задавали тон Пазовский, Голованов, Самосуд. Все это — гиганты, которые воспитали целую плеяду исполнителей и создали традиции. И до сих пор мы питаемся головановскими традициями и традициями Пазовского и Самосуда.

Надо отметить, что в конце 30-х годов пресса гораздо шире отражала музыкальную жизнь. Мой отец собирал все, что писалось о Первом конкурсе дирижеров 1938 года, в котором я принимал участие. Это подборка вырезок из газет страниц на 400. Вся пресса, начиная с первого тура, освещала ход конкурса, корреспонденты беседовали с членами жюри, высказывали свои прогнозы, то есть к этому событию было приковано общественное внимание. Прошло еще два конкурса, на которых я уже был председателем жюри... О Втором было две—три заметки и то после его окончания. О Третьем же было только одно сообщение

в газете «Советская культура», да еще с неточностями. Нормально ли это? Пресса должна была бы приковать внимание к этому конкурсу. Ведь нам есть, кем похвастаться из молодых дирижеров, а главное — у нас есть своя дирижерская школа, и это уже признано всем миром.

В. Р. Многие дирижеры (в частности, Пазовский, Аносов, Малько) произносили фразу, ставшую афоризмом; «Дирижер должен быть первым среди равных». Так ли высока сегодня личность дирижера по сравнению с музыкантами современных оркестров экстра-класса; нет ли в оркестрах категории музыкантов, до которых дирижер как личность и как музыкант еще недорос, а подчиняются они ему «по номенклатуре» — «поставлен, значит начальник»?

К. К. Я много думал над этим вопросом, и у меня сформулировалась теория, которую можно было бы назвать «теорией весов». На основании той мемуарной литературы, которая дошла до нас (начиная с Берлиоза и Вагнера, когда начали разрабатываться вопросы дирижирования), я убеждаюсь, что во всем мире перманентно происходит какой-то процесс балансирования между квалификацией дирижеров и оркестров. Эти веса в равном положении тогда, когда достаточно высок авторитет дирижера и этому соответствует экстра-класс оркестра. Но так продолжается относительно недолго. Дирижер, как правило, становится настоящим мастером в зрелом возрасте. Это — художник, уже выработавший свои принципы, свой стиль. И вот он получает оркестр, состоящий из хороших музыкантов, но еще не имеющих единого почерка. Дирижер начинает их учить. Идут годы. Коллектив все время меняется, происходит «утечка» — уходят ветераны, музыканты заменяются. Но если даже через десять лет не останется ни одного человека из прежнего состава, заданный стиль оркестра все равно будет для него характерен. Таким образом, через многие годы дирижер дотягивает оркестр до своего уровня (конечно, и сам растет вместе с ним). И появляются оркестры экстра-класса, какими были, скажем, Кливлендский оркестр Сэлла, Чикагский Фрица Райнера, Эн-Би-Си Тосканини, оркестр Берлинской филармонии Фуртвенглера. Эти коллективы — идеал, к которому мы должны стремиться.

Как правило, дирижер доводит оркестр до такого уровня лишь к концу своей жизни. Оркестр остается на вершине. Если мы будем брать самых значительных дирижеров, живущих сегодня, то они, бесспорно, выше лучших музыкантов ведущих оркестров. Но таких дирижеров единицы во всем мире. Значит, отыскивая замену, надо ориентироваться на человека, имеющего перспективу роста. И вот к оркестру приходит молодой, пусть даже очень талантливый дирижер, — но исполнитель, а не педагог. Он может быть блестящим интерпретатором, но все равно будет многому учиться у этого оркестра — коллектив намного выше его. Я могу назвать такие имена как Зубин Мета и Сейжи Озава — очень яркие и интересные молодые дирижеры, стоящие сейчас во главе выдающихся оркестров. Хотя как интерпретаторы они безукоризненны и некоторые вещи интерпретируют даже интересней своих великих предшественников — все равно они действуют в том стиле, который оркестр уже приобрел до них. Между тем постепенно в коллективе происходят существенные изменения. Я бы назвал это процессом усыхания. Старые музыканты дисквалифицируются, покидают оркестр, кто-то переходит в другой коллектив. На их место приходят новые, которых дирижер еще не может научить. Вот тут при изменении состава уже не сохраняется стиль, лицо коллектива! Наоборот, происходит постепенная нивелировка облика оркестра. Он на этом этапе — лишь пассивный хранитель традиций. А новый дирижер еще только учится у оркестра стилю своего предшественника и лишь спустя много лет придет к созданию своего собственного.

В то время как этот дирижер растет, оркестр постепенно идет книзу. Это будет до той поры, пока дирижер, осознав свои принципы, не начнет снова подтягивать оркестр. Колебания весов непрерывны. А идеальный ровный баланс продолжается сравнительно недолго — столько, сколько лет живет маститый дирижер, создавший оркестр на основе своих принципов. Сейчас эти весы находятся в положении, когда оркестры экстра-класса выше многих дирижеров, пришедших на смену великим старикам. Само по себе это закономерно, но порождает опасную тенденцию во всем мире. Администраторы-менеджеры видят, что молодому дирижеру,

достаточно талантливому, но не являющемуся крупным педагогом, не нужно много репетиций. В оркестре высокой квалификации он руками сделает все очень быстро. А это приучает оркестры к легкой жизни. Надо сказать честно, во многих западных оркестрах уже ощущается опасность верхоглядства и игры по накату. Квалифицированные оркестры не хотят репетировать много, потому что молодые дирижеры делают в основном только технологические замечания, которые никак не обогащают музыкантов. А процесс «усыхания» уже начался, и качество многих первоклассных оркестров снизилось.

В. Р. Исходя из того, что Вы сказали, возникает вопрос — а нельзя ли ускорить созревание педагогических черт дирижера еще в процессе его обучения? Правильно ли начинать воспитание с мануальной техники? Нет ли средств, стимулирующих созревание таких сторон в дирижере, которые позволят ему целеустремленно вести доверенный ему коллектив ранее достижения почтенного возраста?

К. К. Дело в том, что зрелость у дирижера формируется медленно. Готовым дирижером никто не рождается. Даже если человек от природы ловко движет руками, следует научить его обогащать эту технику творческими задачами, активизируя специфически дирижерское мышление, а это дается не сразу. Исходя из моих многолетних наблюдений, я замечаю, что молодые дирижеры большей частью пытаются утвердиться не тем, что ищут психологический подход к музыке, а тем, что выискивают в партитурах технологические неточности, какие-то разночтения. Ну, предположим, в стаккатной музыке где-то пропущены точки. Они начинают добиваться у оркестра, чтобы играли полетную музыку *tenuto*. Но опытному музыканту совершенно ясно, что так напечатано либо по забывчивости композитора, либо по небрежности редактора. Педагог должен научить студента различать, где возможны новые прочтения, подсказанные этими деталями, а где — просто ошибки издания, противоречащие смыслу музыки, то есть приучить его правильно дирижерски осмысливать партитуру. Но все это можно постичь только через мануальную технику. Занятия в классе не могут быть иными, иначе они превратятся в лекции по разбору

партитур. Мануальной техникой обеспечивается не только ансамбль и показ нюансов. В ней должен отражаться баланс звучности, выявляться отношение дирижера ко всем деталям партитуры (в вышеприведенном примере с пропущенными точками студент должен показать, как надо играть оркестру; это и будет поводом для обсуждения с педагогом). Надо развивать через мимику актерское начало у студентов, когда они дирижируют в классе. «Хорошо или плохо то, что вы дирижируете? Хорошая это или злая музыка? Хорошая? Так почему же у вас такое насупленное лицо? Нужно, чтобы вы сами становились добрым от этой музыки!».

Таким образом развитие дирижера в классе проявляется в специфически мануальных движениях, которые должны быть наполнены не только технологическим, но и эмоциональным содержанием. По моему убеждению, художественное созревание студента стимулируется развитием образного мышления. Один мой студент дирижировал в оркестре II частью Второй симфонии Бетховена. Я трактую ее как ласково-лирическую, но с элементами шутки. Мы оговорили это с ним на уроке в классе. И поэтому, репетируя, он требовал, чтобы играли в *forte* не тяжело, а короче и суше для подчеркивания юмористического начала в этом фрагменте:

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for the woodwinds and strings, with dynamics marked as *f*, *p*, and *ff*. The lower system is for the piano, with dynamics marked as *tutti*, *p*, and a 'V-le' marking.

Оркестр все равно играл очень грубо. Я ему говорю: «Объясните, почему вы это требуете». Он никак не мог понять меня. «Образ, давайте образ!». И он моментально сообразил: «Нужно сделать вид, как будто вы понарошку рассердились». Вот пример образного мыш-

ления и правильного его формулирования. Оркестру стало сразу понятно, почему требуется сухое звучание, несмотря на *forte* — должно быть ощущение бетховенского юмора, а не солдафонское втаптывание.

Однако все описанные выше педагогические приемы могут помочь молодому дирижеру лишь быстрее пройти этапы освоения азов интерпретаторского начала. Что же касается ускоренного созревания дирижера-педагога, то здесь никакие заклинания не помогут. Прежде всего, не у всех ярких исполнителей есть эти задатки. Но если и есть, выявление их возможно только после приобретения достаточного исполнительского опыта. И только тогда, через анализ его, он подойдет к стилевому воспитанию оркестра. Вот почему на это требуется время. Кроме того, мне думается, ни одна музыкальная профессия не подвержена столь разительным изменениям творческого почерка исполнителя, как дирижирование. Мы были свидетелями многих примеров блестящего старта и быстрого деградирования. И, наоборот, — ничем себя особенно не проявлявшие дирижеры вдруг вырывались вперед и как исполнители, и как воспитатели оркестров. Поэтому не надо делать поспешных, а главное, окончательных выводов о талантливом дирижере, не проследив его развития в течение нескольких лет. Снова повторяю — подлинные дирижеры сразу не рождаются! В этой профессии, как нигде, проявляется диалектический закон скачкообразного перехода количества в качество.

В. Р. Если просмотреть внимательно книги, написанные дирижерами, то там можно встретить сетование на то, что дирижер для многих непонятная фигура. Не уточните ли Вы такой вопрос: чего не понимает в дирижере публика, посетители концертов; чего не понимают в нем музыканты? Чего, наконец, не понимают в своей профессии сами дирижеры?

К. К. Как правило, публика действительно не понимает всех сложностей функции дирижера. Рядовые слушатели часто не отделяют произведение от его интерпретации. И поэтому порой бывает, что сочинение, не имеющее громкого эффектного конца, не приносит так называемого «успеха». А если публике произведение понравилось, то считается, что и дирижер его хорошо исполнил. Также, когда выступает хороший оркестр, пуб-

лика не может отделить его достоинств от достоинств дирижера — она не заметит, кто кем дирижирует. Оркестр то как раз это понимает. Но даже музыканты, сидящие в зале, очень часто заблуждаются. Вот я вижу: дирижер берет темп, а оркестр ему не подчинился, и он сразу пошел за оркестром. Рядом со мной сидит музыкант — он этого не замечает. Если же он сам сядет в оркестр и начнет играть — он будет тогда находиться в системе прямых отношений с дирижером и сразу почувствует, кто первичен. Но даже и среди оркестровых музыкантов часть не понимает глубины намерений дирижера. В оркестре ведь сидят разные люди, и философские обобщения истинного мастера могут понять до конца тоже только подлинные художники в любой области, в том числе и в оркестровом коллективе. Есть еще одна сторона в понимании оркестром дирижера. Бывает, что даже опытные и авторитетные музыканты обманываются в новом маэстро. Относительно хороших профессиональных данных, темперамента, слуха, реакции дирижера — первое впечатление всегда верно. Но более глубокое ознакомление иногда разочаровывает — оказывается, этот дирижер силен только в определенном стиле музыки, не умеет аккомпанировать и т. д. Все это узнается не сразу, поэтому и здесь возможны ошибки.

И, наконец, сами дирижеры, увы, многого не понимают в своей профессии. Во всяком случае, до зрелости не понимают главного — всей трудности и ответственности выбранного пути. Вы им можете твердить об этом сколько угодно и на уроках, и в личных беседах, они вас будут слушать и кивать головой, но думать при этом: «Бросьте, маэстро, я встану за пульт и продирижирую лучше вас...» И только делаясь взрослее и вспоминая свою юность, они начинают понимать, если они пытливые люди, чего им не хватало. Как невозможно, чтобы пятилетний ребенок (даже вундеркинд) играл с такой же зрелостью, мощью и техническим совершенством, как уже сложившийся исполнитель, так и начинающий дирижер, даже обладающий отличной дирижерской техникой, памятью, темпераментом и умом — всем необходимым комплексом — до конца не сможет понять глубины своей профессии. Он должен пройти через какие-то неудачи, столкнувшись с жизнью, обогатиться

общением с интересными людьми, чувствовать порою полную неудовлетворенность и находить выход из каких-то кризисов, то ли мануальных, то ли интерпретаторских (у дирижера их больше чем у кого бы то ни было — ведь репертуар его намного обширнее, чем у других исполнителей). Когда начинаешь оглядываться на то, что было раньше, и понимать, что сейчас ты бы многое сделал иначе — это и есть начало понимания сложности своей профессии. Но, к сожалению, таким даром углубленного самоанализа обладают немногие. Внешний успех, начальническое положение, подобострастное отношение некоторых оркестрантов — все это усыпляет чувство неудовлетворенности и беспокойства. К тому же большинство главных дирижеров не имеют рядом с собой конкурентов, поставленных в такие же условия (ведь симфонический оркестр или оперный театр обычно в каждом городе один, а вторые дирижеры всегда в неравном положении и в отношении репертуара и количества репетиций). Этим они тоже отличаются от солистов-инструменталистов, где любой концерт — это соревнование «на равных». Поэтому, резюмируя вышесказанное, я бы сформулировал ответ, может быть в несколько парадоксальной форме: всей глубины и трудности дирижерской профессии широкая публика, как правило, не понимает; музыканты-оркестранты понимают, но не все и не сразу; а сами дирижеры — лишь немногие, и то к концу своей карьеры.

В. Р. Бруно Вальтер говорит, что только крупная исполнительская личность может понять и раскрыть великое в творчестве другого. Значит ли это, что дирижер средней руки, прикасаясь к шедеврам, производит суррогат? Есть ли произведения, которых не должны касаться посредственности?

К. К. Очень точно сформулировано. Но, увы, этого невозможно избежать. Все-таки музыкантов посредственных больше, чем великих, а музыкальная жизнь должна идти вперед. Музыка накапливается, она живет века, великие же исполнители появляются сравнительно редко. А слушательская аудитория обновляется. Большинство посетителей концертных залов слушает многое в первый раз. И было бы бессмысленно лишать их этой радости познания, — стало быть, мы все равно обречены питаться и суррогатами тоже. Кроме того,

дирижер непрерывно развивается, и воспоминание о том, что он делал 10 лет назад, сейчас им самим воспринимается, как посредственность. За 10 лет он шагнул далеко вперед и пересмотрел многое (а иной, может быть, вообще никогда не дорастет до подлинных вершин. Ведь предсказать, кто будет мастером из тех, кто пока еще только подает надежды, наверняка нельзя).

В. Р. Будущее дирижирования. В чем Вы его видите?

К. К. Совершенствование мануальной техники мне кажется вовсе не обязательным. Исполнителям других специальностей необходимо совершенствовать технику, дирижерам — нет. Я думаю, со времени Вагнера (а именно он стал пользоваться маленькой палочкой, повернулся спиной к слушателям и стал употреблять мануальную технику в том значении, какое мы придаем ей сейчас) ничего не изменилось. Абсолютной техники в дирижировании нет. Один дирижер владеет виртуозной техникой, но порой оказывается как педагог и интерпретатор хуже того, который технически менее совершенен. Выработанной за последнее столетие техники хватит для того, чтобы выявить содержание. Дирижерам нужно развивать «интеллектуальную технику».

Развитие дирижирования должно сказываться в совершенствовании оркестров. Мы должны культивировать различные индивидуальные стили коллективов. К сожалению, большинство оркестров в нашей стране — на одно лицо, недопустимо часто меняются руководители оркестров (особенно на периферии). Дирижер — такая должность, которая не дает возможности быть в ладу со всеми, порой он становится жертвой конфликтов, рожденных его требовательностью. У нас есть дирижеры, которые могут привить индивидуальный стиль оркестру, и им должны быть созданы соответствующие условия.

Далее развитие дирижирования должно идти и по линии повышения уровня воспитания музыкантов-инструменталистов и певцов — борьбы с небрежностью. Необходимо решительно искоренять ремесленнические привычки — играть крупным помолом, кое-как, «вечером будет...» — все то, что рождает профессиональную нечистоплотность. В музыке нет мелочей, и дирижер должен повседневно подчеркивать это, быть всегда требо-

вательным, не проходить мимо ансамблевых или интонационных погрешностей. Развитие дирижирования — в поддержке прогрессивного композиторского творчества. Для репертуара своих концертов вы должны отбирать только лучшее, отвергая то, что не близко вам творчески, а лишь соответствует моменту. Тут нужно иметь силы, чтобы противостоять нажимам.

В. Р. А какова роль дирижера в оперных постановках? Равен ли его вклад в постановку вкладу режиссера, больше он или меньше? Известно, что Малер сам ставил некоторые оперы, то есть был и режиссером. Необходим ли такой универсализм современному дирижеру?

К. К. Роль дирижера в опере огромна. Он определяет лицо театра, но делает это не один, в отличие от работы в симфоническом оркестре.

В отношении главенства той или иной музыкальной фигуры оперное искусство пережило три этапа. В начале прошлого столетия был культ певца — «премьер» сам определял темпы и мизансцены. Затем начался культ дирижера. Это эпоха Малера, Направника, Tosканини. Здесь певец должен был уже подчиняться единой художественной воле. Исключение — Шаляпин; он жил в эту эпоху, и его роль в оперном искусстве громадна, но и несколько противоречива. У нас культ Шаляпина привел к совершенно некритичному восхищению и подражанию ему во всем, даже в спорном. Возьмем такое произведение, как «Персидская песня» Рубинштейна. Если сравнить пластинку Шаляпина и авторский текст — ничего похожего вы не найдете. Он меняет интонации, поет совершенно свободным ритмом — из двух тактов делает один, из восьмых — шестнадцатые, в мелодии — вместо секунды — терция, то есть как бы импровизирует на предложенную мелодию. Но попробуйте сейчас хоть у какого-нибудь певца услышать авторскую версию, то есть так, как написал Рубинштейн. Не услышите! Считается кощунством изменять традиции Шаляпина. Но не будем забывать: что дозволено Юпитеру, то недозволено быку. Шаляпин обогащал произведение своей эмоциональностью, но, не побоюсь сказать, пел порой неакадемично, особенно в отношении ритма, и это повлияло на рождение дурных традиций. Характерно, что Шаляпин никогда не пел

с великими дирижерами в России. С ним выступали Похитонов, Федоров — дирижеры, которые его «ловили». А ведь в то время были Направник, Рахманинов, Сук. Мастера такого ранга и обусловили положение, при котором дирижер стал к концу XIX века полновластным хозяином в опере.

Однако тогда на сценическую сторону смотрели сквозь пальцы, в те времена сценической организации спектакля почти не существовало. И, кстати, почти весь Запад сейчас живет все еще этой эпохой. Мизансцены стандартные, опера идет на оригинальном языке и, таким образом, обеспечена система «звезд». «Чио-Чио-сан», например, во всем мире поставлена одинаково. Рената Тебальди может приехать куда угодно и без репетиции спеть спектакль: находясь в контакте с дирижером, она будет всегда в контакте и с партнером, потому что мизансцены установлены в начале века и не меняются.

Я убежден, что на сегодняшний день решающей фигурой в опере является режиссер. Творчество Фельзенштейна в ГДР, а у нас Покровского обогатило оперу, выводит ее на новый этап развития. Но это подразумевает не подавление уже достигнутых успехов в музыкальном прочтении, а обогащение их. Публика теперь не только не хочет видеть на сцене пятипудовую Дездемону, но и не примирится с плохим музыкальным прочтением. Поэтому, несмотря на то, что сегодня решающим звеном является режиссер, роль дирижера только увеличивается. Контакт с режиссером — это то новое, дополнительное, что требуется сегодня от дирижера, иными словами, совместная выработка единой концепции сценического решения. И, увы, этой способностью обладают немногие. Ярким примером дирижера, умевшего мыслить сценически, был Самосуд, который мог видеть спектакль сквозь музыку и подсказывать режиссеру множество интересных вещей.

Мог бы дирижер ставить сам оперу? Как правило, нет. Режиссура — это особая профессия со своей спецификой. Это обратный процесс — умение показать музыку через сценическое действие. Для реализации музыкальной драматургии режиссер разрабатывает целый арсенал сценических средств, рожденных музыкой, но использующих законы театра. Не каждый режиссер может, естественно, музыкально поставить оперу, но и не

каждый дирижер способен найти специфические постановочные средства. Особенности оперы таковы: оперному дирижеру нужно мыслить сценическими категориями, но ставить спектакль должен режиссер. Роль дирижера — «начинить» режиссера музыкальными образами, совместно с ним выработать решение спектакля. В процессе репетиции ему нужно уметь направлять режиссера, нужно уметь и уступать ему, если это приносит пользу делу. Я припоминаю совместную работу с Покровским еще в дни нашей молодости. Я бывал на всех мизансценных репетициях. И когда Покровский предлагал какую-нибудь мизансцену, которая с моей точки зрения противоречила музыкальной драматургии, я говорил:

— Борис, по-моему, герою здесь лучше появиться на несколько тактов позже, пусть этот акцент подчеркнет его появление.

И он со мной соглашался. А бывало он мне говорил:

— Кирилл, мне здесь необходима пауза. Нельзя ли ее сделать?

— Но в музыке нет паузы. Одно вливается в другое...

— Ну, сделай хотя бы *ritenuto*.

И я чувствовал, что он прав, — по драматургическому действию надо отбить один кусок от другого.

Таким образом, опера ставится дирижером совместно с режиссером. Уже на спевках дирижер закладывает образы и характеры, заранее оговоренные между постановщиками. Интонации даются дирижером, но потом разрабатываются и обогащаются режиссером сценическими средствами. Я помню, когда мы ставили «Проданную невесту», Покровский заставлял Леокадию Масленникову сказать своему любимому: «Сватают меня за сына Миши» не то, чтобы стесняясь, а робко, как бы боясь причинить неприятность этим известием. У нее не получалось. Тогда он сказал ей: «Скажите это его галстуку», то есть не глядя в глаза. И сразу все стало на свое место. Так подсказать может только режиссер, используя метод физических действий. Вот почему я против, когда дирижер принимает на себя функцию режиссера. Это, как правило, приводит к дилетантизму в постановках.

В. Р. Влияют ли значительные общественные события на Ваше творчество? В чем это проявляется?

К. К. Великая Отечественная война, последующие перемены в общественной жизни и бурный научно-технический прогресс привели меня к новому пониманию роли искусства в нашем обществе. Время, в которое мы живем, очень интересно, импульсивно, но и очень сложно, особенно для молодежи. Что я имею в виду? А то, что поток информации, получаемый людьми, каждый день расширяется в основном не за счет эстетических понятий, а, я сказал бы, технических, научных. Налицо опасность того, что машина сможет во многом подменить человека, даже в сферах интеллектуальных (программирование руководства). Если же машина будет в состоянии многое делать за человека, то ему будет все труднее выявить собственную индивидуальность. А человек стремится выделиться, это естественно, но из-за ограниченности приложения собственной инициативы иногда это принимает уродливые формы. Помните, например, нашествие оголтелых болельщиков на поле во время футбольного матча в Барселоне? Это тоже стремление выделиться, но в этом я вижу ограниченность, я бы даже сказал, вандализм. Бессмысленный бандитизм, взрывание самолетов, наркотики, культ грубой силы, захват заложников — это ли не примеры уродливого выявления «Я»? Волна насилия во всем мире нарастает. В фильме Кубрика «Заводной апельсин» дано изображение грядущего века как века тотального насилия. Но что можно противопоставить насилию, чем искоренить зло? Религией? Весь мир, в сущности, уже давно атеистичен. Я убежден, что спасти мир от насилия может только культура наиболее передового общества, и в этом отношении роль нашей страны, роль людей, которые строят это новое общество, — огромна. Дмитрий Дмитриевич Шостакович говорил, что музыка очищает душу человека и подготавливает его к той великой миссии, которая выпала на долю нашей Родины. Это очень правильно. И вот задача музыканта нынешнего дня — воспитывать в людях активное отношение к искусству, учить их воспринимать искусство как неотъемлемую часть духовной жизни. Один человек, с которым я поделился этими словами Шостаковича, привел мне, в свою очередь, высказывание Дарвина, которое я считаю уместным процитировать: «Утрата этих вкусов (речь идет о стихах и музыке. — К. К.) равносильна

утрате счастья и, может быть, вредно отражается на умственных способностях, а еще вероятнее — на нравственных качествах, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы». Музыка, как мне кажется, принадлежит особая роль в силу того, что она задевает самые глубинные чувства человека. Она, как никакие другие виды искусства, активизирует в нем творческое начало в силу большей амплитуды индивидуальных эмоций и тем самым дает ему возможность «усиления эмоциональной стороны нашей природы» путем большего самовыявления. Миссия исполнителя — увлечь искусством так, чтобы однажды, придя в концертный зал, человек потом ощущал бы острую необходимость постоянного общения с миром музыки.

Визиты Вэна Клайберна в нашу страну заставили меня задуматься о многом. Я уже после первого его приезда в 1958 году говорил, что через него наша слушательская аудитория, особенно молодежная, неизмеримо выросла. Своеобразная «мода на Клайберна» привела в музыку людей, до того весьма далеких от нее. Музыка начала становиться для них жизненно необходимой. Но нельзя отдавать публику на самотек моды, надо научить людей слушать активно, чтобы их восприятие отличалось от потребительского понимания искусства как звукового фона для разговора или чтения. Вот почему мы обязаны помнить, что один скучно прошедший концерт может принести гораздо больше вреда, чем мы думаем — он может разочаровать в музыке тех, кто делает первые шаги в этом новом для них мире.

В. Р. Но все-таки есть основания считать, что музыкальное искусство (в его академическом аспекте) в известном смысле элитарно. В концертные залы ходят одни и те же люди.

К. К. Центральные концертные залы — не единственное место, где звучит серьезная музыка. У нас много концертов в рабочих клубах, они предваряются вступительным словом, и это дает свои результаты. На таких концертах очень много молодежи. Какой-то процент из них потом начинает посещать концерты в консерватории.

В. Р. Тем не менее этот процент мал. И причина в недостаточной обученности людей пониманию музыки.

Если ребенок, находясь на определенном уровне развития и обучения, охотно воспринимает короткий рассказ или сказку с незамысловатым сюжетом, то читать ему большой роман нет никакого смысла. Он не поймет драматизма, развития событий, пересечения различных линий, и язык для него слишком труден. Люди, приходящие без подготовки в концертные залы, также не могут воспринять предлагаемую им музыку. Они воспитаны на киношлягерах, их мышление приспособилось разбирать и впитывать коротенькую примитивную музыкальную мысль, где эмоции поверхностны. И вот если после такого воспитания окунуть человека в мир сложнейших коллизий, особого способа развития звукового материала, с привлечением таких мощных средств, как огромный диапазон оркестровых тембров и динамики — у него просто сработает охранительное торможение и он заснет (что часто и бывает) или будет скучать, считать время до перерыва, чтобы уйти домой.

К. К. Я не согласен с Вами. Конечно, не все, но какая-то часть новой аудитории, даже не поняв всего, уйдет с концерта потрясенной, ошеломленной волной эмоций, обрушившихся на нее. Пусть даже человек не смог проанализировать свои ощущения, пусть интерес возникал и исчезал у него «волнами». Но если он сумел преодолеть «охранительное торможение», то обязательно захочет прослушать это произведение еще раз, чтобы понять, что же его потрясло. И тут выступает на сцену роль исполнителя не только как интерпретатора, но и как комментатора и популяризатора, причем популяризатора словом. Когда-то это делал А. Г. Рубинштейн в своей серии исторических концертов. Дирижеру это делать легче в силу того, что, как я уже говорил, ему необходимо уметь конкретно осознать и оформить свои эмоции. В наше время первым начал такие лекции Леонард Бернстайн. Я лично охотно выступаю по радио и телевидению, считаю, что это популяризация музыки, способ заинтересовать, своеобразный «рекламный ролик». Также поступают многие мои коллеги. Это не может заменить восприятия живого исполнительства, но если человек, просмотрев и прослушав телепередачу, пойдет слушать произведение в «живом» концерте, а потом купит пластинку, чтобы вновь прослушать эту музыку, я считаю задачу радио и телевидения выполнен-

ной. Форм таких передач может быть много, и их поиск, по-видимому, продолжается, но надо постоянно помнить, что главная цель их — множить количество посетителей концертных залов. Мы должны осознать, что конечная цель художника-дирижера, исполнителя — просветительная, воспитательная, и только замыкаться в партитуре мы не имеем права.

В. Р. Что Вы испытываете, когда дирижируете нашу музыку за рубежом? Есть ли у Вас чувство, что Вы демонстрируете эталон музыкального прочтения?

К. К. А что Вы называете нашей музыкой?

В. Р. Я имею в виду русскую и советскую музыку.

К. К. Только? Я против такого понимания нашего. Подлинно русское, как говорил Белинский, не представляет собой любования кокошником и сарафаном; это прежде всего русский дух, которым может быть проникнута любая музыка.

В. Р. Вы имеете в виду интонационный строй, звуковые особенности музыки или интерпретацию?

К. К. Интерпретацию. Я считаю, что наша исполнительская культура так высока, что может, используя традиции русской музыкальной школы в соединении с советским исполнительским стилем, открывать новое в интерпретации любой музыки. Национальная ограниченность может здесь только помешать прогрессу исполнительства. Есть много примеров, когда нашу музыку открывали нам иностранцы. Никищ реабилитировал Пятую симфонию Чайковского; Кусевицкий, несмотря на то, что он русский, дал жизнь Музыке для струнных, ударных и челесты Бартока и Питсбургской симфонии Хиндемита, которые были написаны специально для руководимого им Бостонского симфонического оркестра. Это не космополитизм, но взаимопроникновение культур, без чего вообще никакое искусство существовать не может. Славянский темперамент и размах могут раскрыть немцам в их музыке то, чего они не замечали, в то же время немецкая тщательность может открыть нам в Чайковском и Шостаковиче что-то такое, мимо чего мы сами проходим.

В. Р. Видимо, на этот счет у Вас есть свои «глобальные» убеждения. Расскажите, пожалуйста, о них.

К. К. Я считаю, что в исполнительстве ограничение только своим национальным репертуаром обязательно

приведет к измельчению артиста. В искусстве необходим обмен опытом. Отправляясь за рубеж, я никогда не ограничиваю программу русскими и советскими сочинениями. Часто там слышишь: «Русские лучше знают, как играть Чайковского». Конечно, мы должны показывать, как надо играть Чайковского, но, вместе с тем, когда я отправляюсь в Австрию, я вставляю в программу вместе с отечественными сочинениями также произведения Брамса и Малера. И когда я получаю положительные рецензии на Девятую симфонию Малера в Австрии или на «Жизнь героя» Штрауса в Нюрнберге — я горжусь этим. Когда Рихтер играет во Франции Дебюсси так, что французы сходят с ума — это и есть доказательство ведущей роли советской исполнительской музыкальной культуры. Он и Чайковского и Скрябина сыграет великолепно, но это их не удивит, а вот Дебюсси — удивит и откроет глаза на новые стороны музыки этого композитора. Исполнение Гилельсом Бетховена — это тоже доказательство нашего приоритета.

Кроме того, есть опасность, что за границей будут считать наше исполнение отечественной музыки единственно правильной трактовкой. Это уже вырабатывает ложную позицию в искусстве, давит авторитетом национальности, а не убедительностью исполнения. Ведь не секрет, что даже в национальном репертуаре не все всем одинаково удается. Тут есть опасность привить дурные вкусы или дать ложный эталон. Поэтому, исполняя любую, в том числе и русскую и советскую музыку, артист должен быть стопроцентно уверен, что это его удачная работа. У нашего художника должно быть чувство повышенной ответственности, так как он не имеет права компрометировать признанный всем миром авторитет советской исполнительской школы.

И не случайно этот авторитет так велик во всем мире, не случайно русская струнная, фортепианная, а теперь, не побоюсь сказать, и дирижерская школы одерживают победы на международных состязаниях. Знание жизни и умение обобщить индивидуальное восприятие этой жизни, отразить в музыкальных образах — качество, уже давно определяющее русское искусство. Теперь оно многократно обогащено, так как направлено на великую историческую миссию создания самого передового общества, и это не может не убеждать.

Заключение

Эту книгу, вероятно, будут читать как дирижеры (только начинающие свой творческий путь или уже сложившиеся), так и другие музыканты, а возможно, и просто любители музыки, интересующиеся «кухней» рождения концертного исполнения. Конечно, книга субъективна, в ней часто повторяется местоимение «я», потому что в ней много личных выводов, возможно, неприемлемых для другой индивидуальности. Но все поставленные здесь вопросы так или иначе возникают перед каждым, посвятившим себя сложной профессии дирижера. И если даже сама постановка этих проблем хоть в какой-то мере подтолкнет молодых руководителей оркестров к поискам своего ответа на них, автор будет считать цель, которую он перед собой поставил, выполненной. Что же касается непрофессионалов, но людей, преданных музыке, черпающих в ней радость и вдохновение, то и им возможно будет интересно узнать, как многогранны, сложны и порой мучительны творческие проблемы, возникающие у художника, стоящего за пультом.

И последнее. Еще раз хочется воздать должное подлинно героическому труду артистов оркестра, обязанных непрерывно совершенствовать свою квалификацию, подчиняться строжайшей, буквально «военной» дисциплине, порой терпеть раздраженные замечания со стороны шефа с плохим характером, подавлять иногда в себе творческое несогласие с дирижером. И все это — во имя Музыки, которой они посвятили всю свою жизнь и которая несет им радость творческого созидания, компенсирующего все издержки каждодневного многочасового труда.

Содержание

От автора	2
Специфика профессии	3
Зарождение замысла	18
Дирижерский замысел и реальное звучание	37
Подводные камни профессии	60
Концерт — воспроизведение замысла	81
Секреты аккомпанемента	97
Современный подход к интерпретации и интеллект дирижера	105
Об исполнительском замысле. (О прочтении трех шедевров)	113
Б а р т о к. Концерт для оркестра	118
Р а х м а н и н о в. Симфонические танцы	133
Ш о с т а к о в и ч. Пятнадцатая симфония	147
О стиле и теории дирижирования. Миссия дирижера	164
З а к л ю ч е н и е	191

Кондрашин Кирилл Петрович

**МИР
ДИРИЖЕРА**

(Технология вдохновения)

Сдано в набор 6/X 1975 г. Подписано к печати 11/XII 1975 г. Формат 84×108^{1/32}. Бумага типографская № 2. Печ. л. 6 (10,08). Уч.-изд. л. 10,08. Тираж 15 000 экз. Изд. № 1668. Заказ № 2024. Цена 78 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.

Редактор *В. С. Фомин*

Художник *Ю. Г. Колотвин*

Худож. редактор *Т. С. Пугачева*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*

Корректор *Н. К. Яковлева*