

Был ли альт у Казановы?

Беседу с Юрием БАШМЕТОМ о самом главном мы решили начать с "локального" вопроса. Как известно, в свое время он предпочел альт скрипке, чтобы, играя на инструменте менее популярном и совсем не сольном, уделять больше времени любимой рок-музыке. В новейшей истории зафиксированы случаи сознательного перехода скрипачей на альт, но уже с другой целью — сделать карьеру солирующего альтиста. Не феномен ли? А как объяснит его первый альтист мира?

— Раньше я шутил, а теперь серьезно могу сказать начинающему скрипачу: будешь хорошо играть, сможешь перейти на альт. Времена, конечно, изменились. Когда-то я не мог добиться, чтобы мне дали Большой зал консерватории для сольного концерта. Долгие годы после того, как это случилось, никто из альтистов даже не помышлял о том, чтобы рискнуть и повторить мой шаг. Однажды случился такой прецедент: работник Министерства культуры спросил меня, как я отношусь к концерту другого альтиста в БЗК? Должен сказать, что я не сразу ему ответил, но до сих пор ответом этим горжусь. Я сказал, что буду очень рад, потому что наконец-то появится возможность меня с кем-то сравнивать.

Сегодня альт становится все более популярным инструментом, и я уверен, что у него колоссальное будущее. Может быть, я покажусь вам нескромным, но есть на то и такая причина: сегодня многие молодые люди хотят стать Башметами. И среди них довольно много способных музыкантов. И не только в России, но и на Западе. Технический уровень альтистов стал гораздо выше. Да изменения произошли даже на уровне имиджа! Раньше альтист был таким замученным интеллектуралом, а в плане владения инструментом — калеккой. Девочка-альтистка разительно отличалась от скрипачки: она непременно была толстенной и непривлекательной.

— А сегодня дурнушкам путь в альтистики заказан, конечно. А если серьезно: не идеализируете ли вы молодое поколение?

— Тот факт, что в этом интересе к инструменту есть моя заслуга, меня очень радует. И в этом я, кстати, тоже вижу свою миссию. Поэтому, когда выхожу на сцену, всегда помню о том, что в зале может оказаться потенциальный Моцарт.

В молодом поколении меня тревожит определенная вещь: их по-прежнему хорошо учат в нашей Московской консерватории, но вот души в них мало. Я не говорю о высоком духе — это даровано избранным. Но они в абсолютном большинстве случаев не способны на искреннее эмоциональное выражение. Очень холодные, довольно циничные. Вот это — опасно.

— И это вы считаете синдромом нашего времени и нашей страны?

— Когда разрушилась советская империя, с приобретением свободы в музыке стал исчезать критерий вкуса. Началась перестройка, стало все можно, и наряду с расцветом творческой фантазии появились всяческие извращения.

— Что вы имеете в виду?

— Дурновкусие. Нарушение традиций Московской консерватории. Расцвет анархии.

— Но вы же только что сказали, что в консерватории по-прежнему хорошо учат. Откуда же в таком случае взялась анархия?

— Вы не поверите, но это было всегда.

— В таком случае это не связано с новым временем.

— Связано, в том-то и дело. Раньше таких музыкантов просто все-все воспринимали и не давали им сцену. Вкус — это порода. Музыкантская порода Московской консерватории в исполнительстве шла от Нейгауза, от Ойстраха. Старое поколение, к которому принадлежал мой первый консерваторский учитель Борисовский, было голубых кровей. Они были настоящими аристократами, наверняка искренними, эмоциональными, романтическими натурами. Следующая плеяда музыкантов противопоставила романтическому началу мысль, логику, форму. Это были люди в основном менее эмоционально одаренные, чем их профессор. Но и в том и в другом случае доминировало что-то одно: либо эмоция, либо логика. Гармония же — в сочетании того и другого, в комплексе данных. Этого достичь сумело уже то поколение, к которому я причисляю себя.

Вот что, что Московская консерва-

тория жестко пресекала, сегодня не находит должного противодействия. Отсюда и расцвет анархии в исполнительском искусстве.

— А в мире иная ситуация?

— Я считаю, что Московская консерватория — это основной законодатель вкуса в мире музыки. Есть еще только одна, сравнимая с нашей по мощи школа — американская Джульярдская. Причем влияние этих школ обусловлена не их местоположением на географической карте, а конкретными исполнительскими именами. Мы ходили слушать Рихтера, Гилельса, Ойстраха и Когана. Они слушали Горовица, Мильштейна, Стерна. У них потом появились Цуккерман и Перельман, у нас — Кремер, Третьяков, Гутман, Каган, Спиваков. По менталитету музыкальному мы очень сильно отличаемся друг от друга. Рихтера, например, Америка не приняла.

— Чем вы это можете объяснить?

— Иным мышлением, иными критериями вкуса.

— Нельзя ли поконкретнее сформулировать, в чем это самое различие таится?

— Один исполнитель себя чувствует служителем, и перед ним есть как минимум два Бога — собственно Бог и Бог — композитор, музыку которого он играет. И где-то внутри него одно тождественно другому. Другой использует музыкальный текст в качестве материала для самовыражения. Вот в этом, втором, — Америка. Исключение, наверное, — только Стерн. Горовиц по сравнению с Рихтером — это салон, гениальный, но салон.

— Но мировые звезды музыки не только в России рождались, ведь так?

— Всерьез говорить о наличии большого количества выдающихся исполнителей в каких-то других странах — бессмысленно. Ну что, в Японии? Что — Европа? Франция? Италия? Германия? Ну да, там Караян был, а сейчас — Анна Софи Мутер, чудно играет. Нет, мне кажется, это неоспоримые вещи. Да и по студентам, по молодежи это очень заметно. Я преподаю в Сиене уже очень много лет. Ко мне на урок может прийти ученица — молоденькая девочка, одетая по последней моде, с открытым пупком...

— Вас это шокирует?

— Ну жарко ведь! Нет, не шокирует. Мне это нравится как раз. Но вы представьте, кто кто-нибудь так пришел бы на урок к Давиду Федоровичу Ойстраху. Я учился на одном курсе с Мишей Вайманом и Сашей Винницким — его студентами. Когда Ойстрах был на гастролях, мы, конечно, занимались, спорили о музыке, играли квартет, боролись, чтобы нас не выгоняли из репетитивов до глубокой ночи, но позволяли себе и погулять, и покурить. Когда приезжал Давид Федорович, приятели мои надевали белые рубашечки и галстуки и отправлялись на урок к Скрипке — Давиду Федоровичу Ойстраху. А когда эта девочка в Сиене приходит с голым пупком, она приходит на урок не к Альту, не ко мне...

— А к кому же?

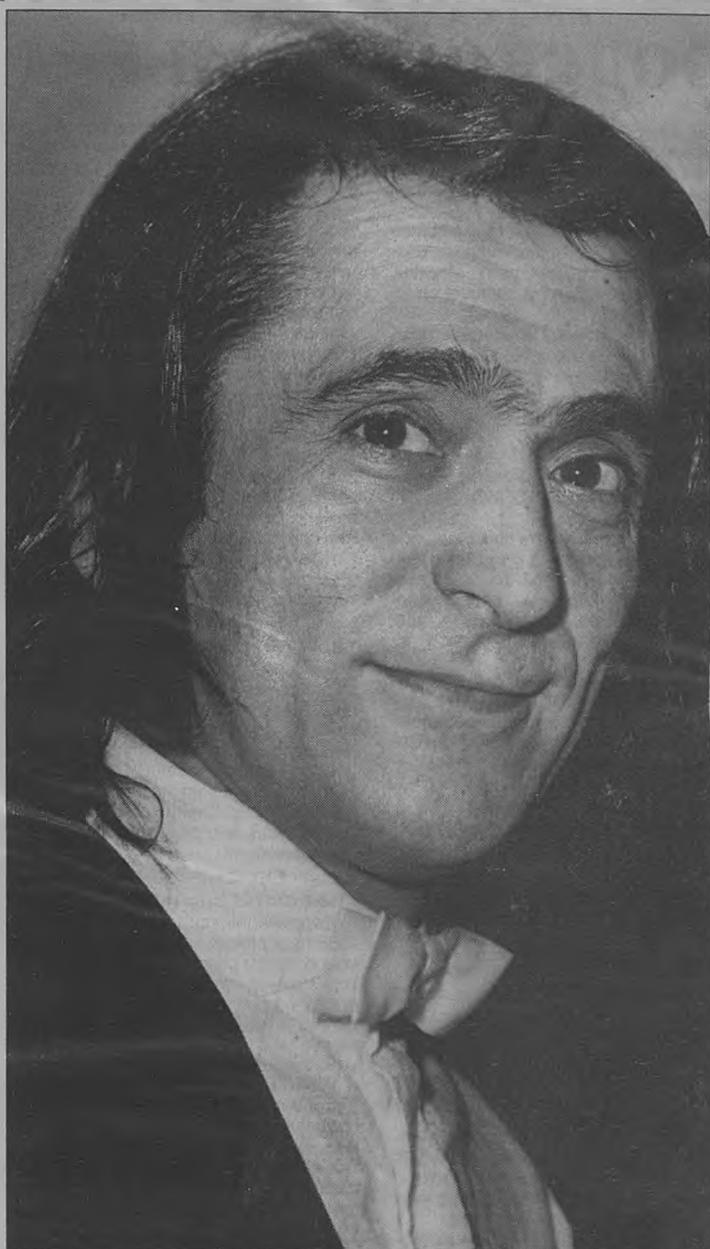
— К Казанове, судя по всему.

— Хороший образ. А московские студентки, конечно, этого себе не позволяют?

— Нет.

— Сейчас существует целая палитра стилей, в которых молодому музыканту можно себя пробовать начиная от старинной музыки, в которой все еще есть что открывать, и заканчивая музыкой современной. Не кажется ли вам, что молодые исполнители все целенаправленнее предпочитают романтике барокко и современную музыку?

— Это правда. Но опять-таки так было всегда. Я вам могу сказать словами Рихтера, что труднее всего играть романтическую музыку. А барокко и современная музыка — они более компьютерные, что ли, это можно запомнить, это можно вычислить.



Ю. Башмет

— Сегодня есть шоу, которые организуются с целью популяризации классики. Нужно ли все-таки ее популяризовать?

— Я думаю, стоит, но для этого пригодны только шедевры. Потому что шедевры классики не напрасно стали шлягерами. Композиторы, которые их сочинили, сумели так сформулировать набранную информацию, духовную энергию — кратко и ясно, совершенно не опускаясь, что это превратилось в простоту, которую понимает каждый слушатель. Здесь мы приходим к очень интересному моменту, к мостику между разными жанрами музыки, который ни в коем случае не является фактором их объединения, но как бы собирает лучшие достижения этих жанров. Если говорить о том, что может дать классика, то вот пример. Внутри тяготений в музыке Баха есть и джаз, и все остальное. Можно взять какое-то одно тяготение Баха и всю жизнь сочинять песни, которые полюбят народ. Так вот надор ли, чтобы эти же миллионы любили классику? Это вопрос очень сложный.

— Так или иначе классика пытается выйти на более широкую аудиторию. На мой взгляд, это имеет совершенно определенные последствия. Люди, которые увидели классических музыкантов в нетипичной для этих музыкантов обстановке — на стадионе, скажем, или в неклассическом зале, получают иной ассоциативный ряд, контрастный естественному для такого рода музыки. Такая популяризация классики не несет ли в итоге больше негативного, чем просветительского, представляя этой самой широкой, непросвещенной аудитории классическое искусство в конфетной оболочке?

— Есть, конечно, и отрицательное во всем этом. Но, с другой стороны, стремление классической музыки расширить горизонты своего воздействия на слушателя было всегда. Вспомните Паганини, который вышел со скрипкой на открытую площадку. Если брать глобальный масштаб, ход истории, то я сравнил бы классическую музыку, суть ее, с колесом. Принцип колеса действует везде вне зависимости от века, просто появляются новые технологии, дающие этому принципу новую

жизнь. Так, наверное, и в музыке. Ведь эволюционируют не только композиторские стили, но и сами инструменты, и появляются новые залы. Это неизбежно. Скрипка, например, прошла колоссальную эволюцию, но этот процесс усовершенствования остановился на Страдивари. Пик рояльного совершенства — достижения фирмы Штейнвэй. Я уверен, что не стоит пренебрежительно относиться к электрическим скрипкам, альтам и виолончелям, которые сейчас в большом количестве появились. Признаться, что был убежден в обратном, пока сам не попробовал играть на электрическом инструменте. Не было бы такой технологии, как усилитель звука, не появился бы исключительный по силе воздействия эффект в финальном апофеозе виолончельного концерта Шнитке. Композиторы удивительным образом иногда опережали технику, возможности инструмента. А это — лучшее подтверждение тому, что и исполнители не должны останавливаться в своем развитии.

— А у вас не возникало желания все-таки взять и сыграть что-нибудь на электрическом альту?

— Я иногда начинаю думать о том, почему бы мне не исполнить Берлиозовского "Гарольда" с усилением. В этом сочинении есть несколько моментов, в которых у солирующего альтиста стоит пианиссимо, а у оркестра — меццо форте, и солист, естественно, не слышен. Берлиоз таким способом хотел добиться эффекта звучания издалека. Первый и, наверное, самый правильный путь — с максимальной точностью следовать указаниям композитора. Я над этим много думал, много экспериментировал. И когда действительно играешь предельно тихо, слушатель напрягается, концентрируется, вслушивается. Но, признаюсь, где-то внутри у меня есть желание, чтобы альт был постоянно слышен ясно. Я еще не пробовал усилить звук при помощи микрофона или исполнить это сочинение на электрическом аналоге. Есть все-таки какой-то барьер. Не будем загадывать, но вполне может сложиться так, что я его в себе преодолею.

Беседу вела

Анна ВЕТХОВА

Фото

Евгения БУРМИСТРОВА