

Не терплю музея в музыке

Мне всегда было интересно, как исполнители формируют свои программы, что значит для них понятие "репертуар" и какие критерии оказываются главными при выборе произведения, композитора, направления. Есть всеядные музыканты, свободно путешествующие по эпохам, есть приверженцы конкретных стилей и даже композиторских имен. Герой этого интервью не относится ни к тем, ни к другим. Виолончелист Александр КНЯЗЕВ, в арсенале которого практически весь виолончельный репертуар от Баха до Шнитке и Канчели, постоянно пополняет "классический" список новыми шедеврами. Но за редким исключением туда не попадают только что написанные сочинения современных композиторов.

— Желание расширять виолончельный репертуар обусловлено в первую очередь тем, что я не могу часто ставить в программы одно и то же произведение. Не представляю, какие должны быть лимиты душевных сил, чтобы раз за разом играть, к примеру, сонату Франка и чтобы исполнение при этом не превращалось в тиражирование некогда пережитых эмоций, в самоцитирование. От каждого произведения нужно отдыхать. А классический виолончельный репертуар все-таки достаточно узок, и повторы неизбежны.

Другое дело, что виолончель, как, наверное, никакой другой инструмент, востребована современными композиторами. Но тут, уж извините, мне почти ничего из существующего на данный момент не нравится. Из музыки ныне живущих я сыграл "Вариации на тему Гайдна" Леонида Десятникова, "Струну" Гии Канчели и еще одно очень интересное сочинение сына Джансуга Кахидзе Вато "Лунные танцы", которое даже записал на компакт-диск. Одно из самых сильных впечатлений от соприкосновения с современным композиторским языком связано у меня с творчеством французского органиста и композитора Жана Гийю. Мы вместе играли его Фантазию-концертанте для виолончели с органом. Ощущение от этой музыки поистине космическое. Это безумно сложное произведение: Гийю написал для виолончели такие позиции, как будто эта партия предназначена для органа. Но нет ничего невозможного: я ее выучил, и нам удалось сыграть на концерте абсолютно без потерь. Подтверждение тому — вышедший на фирме "Philips" диск с концертной записью.

— Ваш репертуар пополняется во многом и за счет скрипичной и альтовой музыки, переложения которой вы делаете для виолончели. А не смущает, что сочинение, за которое вы беретесь, изначально было предназначено для другого "голоса". Вряд ли выбор композитором инструмента случаен: ведь многое заложено в тембре, в туше, в артикуляции. Нет ли здесь какой-то крамолы, искажения композиторского замысла?

— Можно, конечно, быть ортодоксом. Но зачем? Я абсолютно убежден, что переложение не нарушает авторского замысла, тем более что струнные инструменты в принципе друг другу очень близки. Критерии у меня совершенно конкретные: во-

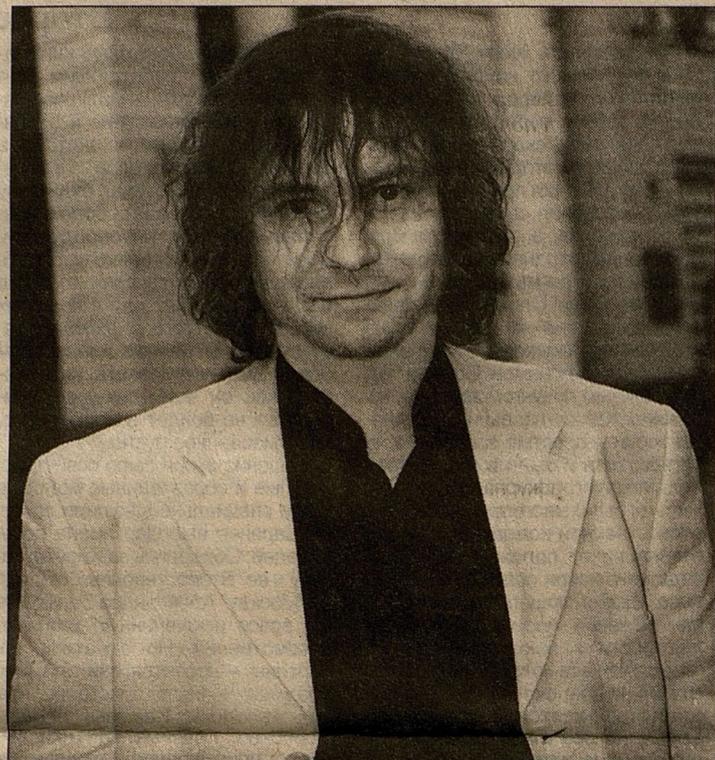
первых, выбранное мною сочинение действительно должно хорошо звучать на виолончели, а во-вторых, я должен сыграть все написанные ноты, ничего не упрощая и не изменяя. Есть и совершенно конкретные предпосылки для этого, исходящие из самого творчества композиторов. Например, переложение "Крейцеровой сонаты" для виолончели еще при жизни Бетховена сделал его ученик Карл Черни, но его вариант сильно упрощен по сравнению с оригиналом. У нас первым точную версию этого сочинения сыграл на виолончели Александр Рудин. А знаете, сколько существует облегченных версий для виолончели баховской скрипичной Чаконны? Масса. Но я поставил себе цель и играю ее абсолютно точно от первой до последней ноты. Кстати, Брамс сделал переложение этого произведения для фортепиано. Он перенес тему на октаву вниз, из-за чего она приобрела довольно мрачный колорит. Именно эта версия и утвердила во мне желание играть Чакону на виолончели.

— Одно дело, когда речь идет о тех композиторах, которые для виолончели писали. Другое дело, например, Моцарт, который, по-моему, вообще не думал о виолончели соло.

— Я могу предположить почему. Моцарт был довольно прагматичен. Он писал на заказ, поэтому я объясняю виолончельный пробел в его наследии элементарным отсутствием исполнителя, который бы действительно виртуозно владел этим инструментом. В трех его последних, так называемых "пруссских" квартетах партия виолончели невероятно усложнена, Моцарт часто дает ей солировать. Этот факт подтверждает мою мысль — ведь Моцарт написал эти сочинения для прусского короля, который был феноменальным виолончелистом.

— Делая переложение, вы транспонируете произведение? Мне кажется, что "тональный вопрос" — один из самых принципиальных в этом деле...

— Нет, я всегда играю в оригинальной тональности. В этой связи был со мною забавный случай. В 1979 году моя подруга, виолончелистка Мария Фудзивара, подарила мне ноты Первой сонаты Брамса, переложенной для виолончели и нотированной в ре мажоре. Я был страшно счастлив — в России этих нот тогда не было — и тут же ее сыграл. После концерта один из музыкантов мне заявил: "Это же соль-мажорное произведение, как же



А. Князев

можно его играть в ре мажоре!" И тут я показал ему титульный лист, где выведено, что аранжировку сделал сам композитор. Так что в этом отношении совесть моя музыкантская чиста.

Играя переложения, я испытываю колоссальное удовлетворение. Вы только представьте себе, что почти все виолончелисты, кроме Саши Рудина, "Крейцерову сонату" могут только слушать в записи. А я могу ее сыграть! И от этого получаю безумное наслаждение. Осенью прошлого года в Токио у меня был абсолютно экспериментальный концерт, состоящий полностью из переложений шедевров — хитов скрипичного репертуара: баховская Чаконна, Фантазия Шуберта, "Весенняя" соната Бетховена и Третья соната Брамса. Интересно, что в зале присутствовал маэстро Венгеров, который на следующий день играл в другом зале такую же программу! После концерта он пришел за кулисы слегка ошарашенный: ведь все эти сочинения — сложнейшие по технике, их трудно играть на скрипке, а что уж говорить о виолончели. Было, конечно, приятно услышать от него поздравления.

— Раз современная музыка для виолончели вас не трогает, не было ли желания расширить репертуарное поле с другой стороны: поиграть, например, старинную музыку на барочной виолончели без шпилья, освоить виолу да гамба?

— Нет, никогда. Я считаю, что все, что создано достойного в эпоху барокко, вполне может звучать на современной виолончели. Инструмент эволюционировал. Шпилья появился, потому что поняли, как это удобно. Многие современные "барочные исполнители" специально имитируют в своей игре несовер-

шенство старинных инструментов. Зачем? Ведь это же музей! Если мы снимаем кинофильм о той эпохе — тогда это обоснованно, но в современной музыкальной практике — это излишество. В аутентичной исполнительской манере мне интересны артикуляция и темповые соотношения. И совершенно не интересно, что музыка играется слабым дурным звуком, что смена смычка плохая. Неестественное раздувание звука и его угасание были обусловлены конструкцией смычка, который в то время не крепился с помощью винта. Исполнитель должен был сам во время игры удерживать натяжение. Было очень трудно равномерно вести смычок, но музыканты пытались это преодолеть. В книге Леопольда Моцарта об искусстве скрипичной игры написано: "Юный скрипач должен следить за равномерностью звука, не отпускать его к концу и стараться не делать слишком большое нажатие звука при игре у колодки". На мой взгляд, ужасно, когда берется формальный момент и начинает тиражироваться. И, между прочим, играя, следуя такому технологическому несовершенству, гораздо проще, чем создать убедительную интерпретацию, пользуясь современным инструментом. Но есть, безусловно, и в этом направлении музыканты талантливые и интересные. Например, голландский виолончелист Билсма, у которого миллион всяких идей. А что касается гамбы... Если я найду произведения именно для гамбы — все-таки виолончель появилась уже во времена Баха, — которые меня страшно интересуют, то почему нет — сыграю. Сыграю и на гамбе!

21-27 июня
2001 г.

Александр
Князев