

МУЗЫКА. СЛУШАТЕЛЬ. XX ВЕК.

ПРОФЕССИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ЖИЗНИ

КИРИЛЛ Петрович Кондрашин — один из самых любимых дирижеров рижан. Об актуальных проблемах исполнительства с ним по просьбе редакции «Советской молодежи» беседует заведующий отделом исполнительского искусства журнала «Советская музыка» В. Юзефович.

В. Ю. Не согласитесь ли Вы, Кирилл Петрович, рассказать о собственном творческом пути, имея в виду основные этапы Вашего музыкального дирижерского становления?

К. К. Я дирижирую более сорока лет, деботировал в драматическом театре, когда мне было семнадцать лет. Свой творческий путь я разбил бы на четыре этапа различных по продолжительности. Первый, продолжавшийся четыре-пять лет, связан с желанием как можно быстрее и ловчее «сладить» произведение, которое попадалось под руку, проявив достаточную аккуратность, то есть формально выполнять все указанные автором нюансы.

Суть второго заключалась в стремлении как можно больше расширить свой репертуар. Со временем, однажды мною продирижированное, больше меня не привлекало. Хотелось как можно шире захватить в свои руки богатства мира музыки, не особенно задаваясь целью проникнуть в ее глубину.

Третий период наступил примерно спустя двадцатилетие. Было пройдено больше половины творческого пути. Появилось критическое отношение к ранее сделанному.

Наконец четвертый период, относящийся к последнему десятилетию моей работы, связан с поисками собственного исполнительского стиля, желанием привить единую исполнительскую точку зрения на нотный текст тому оркестру, за пультом которого я в данный момент стою.

В. Ю. К какому из двух «лагерей» исполнителей причисляете Вы себя: к «универсалам» или к «специалистам»?

К. К. Мне кажется, что дирижер, как ни один исполнитель, должен быть универсален. Когда говорят: «Это — дирижер Чайковского, а это — Шостаковича», — я не соглашаюсь с подобной характеристикой, потому что, играя только Чайковского, станешь и его играть плохо.

Кроме того, если в молодые годы тобой руководит желание пополнить репертуар новыми сочинениями, то позже (я знаю это по собственному опыту) определяющим становится тяготение к новым для тебя стилям. Для меня такой период наступил в последнее десятилетие.

В. Ю. Хотелось бы, чтобы Вы сказали несколько слов о принципах составления программ.

К. К. В моих программах почетное место отведено русской классике и советской музыке. Определяющим критерием для включения того или иного сочинения в программу всегда остается для меня критерий качества музыки. Чем разнообразнее составлена программа, тем больше контрастов, «переключений». И публика не устает. Я в этом убежден.

Мне довелось слышать мно-

го концертов Л. Бернштейна, который первым из дирижеров начал предварять свои выступления вступительным словом. У него программа бывает построена так: современная увертюра или маленькое произведение Айвса, симфония Брамса, во втором отделении — под фортепиано — песни Малера, затем все заканчивается симфонией Чайковского. Винагрет — но необыкновенно интересно. Я решительно встаю против увлечения монографическими концертами. Исключения можно делать разве что в отношении Моцарта и Бетховена.

В. Ю. Музыка занимает все большее место на телеэкране и у нас, и за рубежом. Ваше мнение о перспективах пропаганды симфонической музыки на телеэкране, о поисках оптимального эквивалента партитуры?

К. К. Должен сказать, что для меня телевидение никогда не заменит общения с живым искусством. В области музыкальной пропаганды телевидение имеет грандиозное значение прежде всего потому, что в ряде мест, где нет своих оркестров и куда они не могут приехать, только телевидение несет людям большую музыку. В основном же его задача — привлечь к искусству людей, далеких от него, быть своего рода рекламным роликом.

В. Ю. Как, по Вашему мнению, должны строиться передачи симфонических концертов по телевидению? Есть ли у Вас какие-нибудь позитивные предложения в этом плане?

К. К. Рецептов нет никаких, предложения кое-какие, конечно, есть. В великолепной книге В. Саппака «Телевидение и мы» справедливо сказано: телевидение особенно сильно эффектом присутствия. Не случайно ведь, когда мы сидим у экрана, спортивные состязания волнуют нас куда больше, чем спектакль, концерт или кинофильм. Телезритель жаждет эффекта непосредственности.

Телевизионным концертам должно быть обязательно предпослано вступительное слово, причем, по моему убеждению, лучше, если это будет делать сам исполнитель (как в цикле передач «Путешествие в страну «Симфония»), рассказывая не столько об истории сочинения и его форме, сколько об его образном строе, раскрывая содержание партитуры, быть может, даже навязывая свое понимание авторского замысла. Ведь вслед за вступительным словом исполнителя последует его интерпретация, а что есть интерпретация как не навязывание своего представления о сочинении?

Наши режиссеры не должны забывать: концерт — есть концерт. Его надо прежде всего слушать, а не смотреть. В противном случае телевизор может стать опасен для музыки.

Задача — вернуть приоритет слуха. Телезритель должен себя чувствовать в атмосфере концертного зала, а не кинотеатра. Поэтому, как мне кажется, надо давать больше общих планов и лишь какие-то отдельные эмоциональные верхушки партитуры, усиленные оптикой, могут быть вынесены в крупные планы.

В. Ю. Вы говорили о том, насколько желательно вступительное слово исполнителя в музыкальных передачах по телевидению. Практикуете ли Вы подобные беседы со слушателями в открытых концертах?

К. К. В рабочем Дворце культуры «Москворечье» наш оркестр в сезоне 1973—74 годов дал цикл (абонемент) из четырех концертов. В их программу вошли произведения Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Глинки, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Прокофьева, Шостаковича, Хренникова. К каждому концерту я готовил вступительные беседы, основной целью которых видел приобщение слушателей к активному восприятию музыки.

В. Ю. Каковы Ваши пристрастия в иных сферах искусства? Насколько живопись, театр или поэзия помогают Вам как творцу интерпретаций?

К. К. Я думаю, что дирижер, пожалуй, как никакой другой исполнитель, должен интересоваться смежными искусствами активно, а не пассивно, чтобы обогащать свой запас образных аналогий, сопоставлений. Он обязан, наряду с жестом, использовать слово. И здесь-то на помощь ему и приходят общая культура, запас знаний, память, умение быстро найти подходящее сравнение. Я могу сказать, что эта музыка вызывает у меня различные ассоциации. Но если привожу еще литературное сравнение или пример из области живописи — это подкупает оркестрантов, убеждает их, что с ними разговаривают как с художниками, людьми, знающими искусство. А ведь оркестранты — «аудитория» не простая, они не склонны прощать дирижеру его промахов — не только мизансценных, но и словесных.

В. Ю. Несколько слов о соотношении «актерского» и «режиссерского» начал в дирижерском исполнительстве...

К. К. Говоря о соотношении «актерского» и «режиссерского» в дирижировании, нельзя упускать из виду визуальное начало. Фигура дирижера, его жест, лицо, мимика должны быть эстетичными, должны помогать исполнителям и слушателям воспринимать музыку. Когда в моем консерваторском классе студент дирижирует добрую, изысканную музыку с надуленным лицом, я останавливаю его и говорю: дирижеру необходимо лицедействовать на сцене, в известных разумных пределах, конечно. Для всего этого необходима как бы саморежиссура.

В. Ю. Мой следующий вопрос — о мере импровизационности, допустимой на концерте (естественно, в рамках обусловленного композитором текста).

К. К. Играя хорошо выученную музыку, исполнитель должен на концерте забыть о том, что все давно взвешено, продумано, создано для себя самого и для слушателей впечатление эффекта неожиданности, словно он сам впервые открывает новые гармонические и мелодические обороты. Их надо не только сыграть, но и «сыграть» (в актерском смысле слова).

Впервые я задумался над данной проблемой после того, как услышал в исполнении С. Рихтера «Забывтый вальс» Листа. В тот момент, когда исполнитель как бы забывает мелодию, я буквально вздрогнул, мне показалось, что С. Рихтер на самом деле ее забыл. Это было задумано и выполнено великолепно. Пианист задержал немного левую руку, неуверенно взял гармонию, и дальше левая рука стала отставать, создавая этим самым иллюзию неуверенности. Казалось, он «подбирает» гармонию, пытается вернуться на правильные рельсы. Эффект неожиданности был полнейшим.

(Окончание следует).