

Мы можем играть лучше

Размышления после лондонских гастролей

Большой театр — 1999 — 16 сент. (№ 20)

Наверное, не ошибусь, если скажу, что каждый музыкант, участвовавший в лондонских гастролках, гордится успехом, признанием, высокой оценкой нашего оркестра. Особенно радует лондонский успех оперы. И не только потому, что опера Большого впервые вышла в Лондон и этот первый опыт оказался, безусловно, удачным. Мы играли неформально, это было состояние творческого подъема, и мы чувствовали свою причастность к очень значительному событию.

Вместе с тем итоги гастролей заставляют задуматься об особенностях работы нашего оркестра, его исполнительном уровне, творческом потенциале.

Деятельность оркестра зависит, во-первых, от традиций и творческого потенциала коллектива, его профессионального мастерства, солистов и, во-вторых, от личности музыканта, который стоит за дирижерским пультом. Трудно сравнивать значимость этих слагаемых, говорить, что важнее, — это совершенно разные вещи. Высокопрофессиональный коллектив практически может играть с любым дирижером, и это будет в любом случае достаточно профессионально, но, когда за пультом музыкант, одно присутствие которого мобилизует лучше артиста, вызывает желание заниматься творчеством, отдаче все свое умение и мастерство, потому что не может, не умеет иначе, — возникает момент совершенно иного порядка, связанный с совместным музицированием.

Я думаю, что наш оркестр обладает огромным творческим по-

тенциалом, и то, что он продемонстрировал в Лондоне, — далеко не предел наших возможностей.

Находясь в Лондоне, я побывал на репетициях оркестров Би-Би-Си филармонии и Лондон-симфонии, где места ведущих солистов занимают музыканты, с которыми долгие годы мы работали вместе. — Юрий Торчинский и Ринат Ибрагимов. Это, безусловно, великолепные коллективы. Но традиция совместного музицирования имеет в них несколько иную, отличную от нашей основу.

За рубежом, в частности в Англии, само образование, воспитание музыканта готовит его к первой очереди к совместному музицированию, и для него игра в оркестре — это не наказание за то, что он не стал солистом, а выполнение творческой задачи, к которой его готовят на протяжении всех лет профессионального обучения.

В Лондоне я присутствовал в колледже на репетиции студенческого оркестра. И меня приятно удивило умение еще не взрослых музыкантов играть вместе — и это культивируется, на уроках учатся куски из сложных оркестровых партий. Все это упрощает процесс адаптации будущих профессиональных музыкантов в оркестре. В колледже не освобождают от оркестра даже те, кто готовится к конкурсу как солист. Поэтому в зарубежных оркестрах такого уровня просто нет проблем, с которыми сталкиваемся мы: нет проблем интонации, совместного взятия нот, нет проблем баланса (хотя его регулирует дирижер) — ведь, ударные звучат очень мягко, струнные играют в одной части смыч-

ка — все это естественный процесс. У нас музыкальное воспитание построено в первую очередь на подготовке солистов. Я именно ввиду особенно струнистов. И, на мой взгляд, наша проблема не в уровне мастерства, потому что зачастую наши солисты, те же духовики, — это прекрасные солисты. Но, чтобы сыграть вместе и чисто, надо, чтобы музыканты всегда подстраивались друг к другу.

Традицию профессионального воспитания музыкантов на Западе, ренный опыт совместного музицирования делает ЧП нечастой, не вместе прозвучавший аккорд, и ЧП становится личным позором. Если музыкант в чем-то не уверен, он будет заранее готовиться к выступлению, подстраиваться, чтобы на концерте, в спектакле все прозвучало как следует. Качественное исполнение — дело личной профессиональной добросовестности музыканта. Этого нам не всегда хватает.

В Би-Би-Си симфонии никому не придет в голову прийти на репетицию с невыученным материалом. Где, когда — это твои личные проблемы. И то, что к концерту назначается минимум репетиций, — тоже мобилизует, и музыканты готовы к этому. Но у них для этого есть возможности, и ноты любого нужного им произведения они всегда могут заранее получить в нотной библиотеке.

Там иная структура управления оркестром, другая роль солистов и концертмейстеров, четко зафиксированная в контрактах. Иная роль дирижера.

Если мы хотим качественно повысить исполнительский уровень нашего оркестра — а это нам под-

силу, — не надо изобретать велосипед, а следует присмотреться к практике, существующей в других оркестрах мира.

Сейчас в группу струнистов, в духовые пришли молодые, профессиональные подготовленные музыканты. Мы вправе ждать от них повышенных требований, в первую очередь к самим себе, умения перенимать лучшее, что есть в других оркестрах, сохранения и развития того лучшего, чем располагает наш оркестр, а это — эмоциональный накал, мощь, стихия, — то, что воспитана — нас русская музыка. Но профессиональный оркестр должен суметь сыграть любую музыку, не пренебрегая за эмоциями. И в этом плане нам как воздух необходима симфоническая деятельность, на которой оркестр творчески, профессионально растет, совершенствуется. Поэтому симфонические абонементы нашего оркестра в этом концертном сезоне в Большом зале консерватории можно только приветствовать.

Сегодня огромным пластом музыкальной культуры лежит в стороне от нашего оркестра. А ведь одной из традиций театра во все времена было исполнение симфонической музыки — отечественной, зарубежной, а том числе и современной. От этой традиции, думаю, нам отказываться нельзя. В течение сезона у нас проходит какие-то юбилейные, творческие вечера. Конечно, программу их можно было бы разнообразить за счет включения симфонических фрагментов из опер, балетов, которых нет в репертуаре театра. Безусловно, легче дирижировать и исполнять то, что уже известно и популярно, но легче — не значит интереснее.

Симфоническая деятельность, исполнение музыки, не входящей в репертуар театра, выводит оркестр на качественно иной, более высокий уровень, идет во славу, во благо Большого театра. Также, как и сильные выступления музыкантов, и их педагогическая деятельность, которую всегда считали с основной работой выдающихся наших мастеров, привлекавшие в оркестр лучших своих учеников, продолжавших традицию учителей.

Гастроль в Лондоне оказалась знаменательным по многим своим аспектам. Наш балет выступал со своим оркестром, и даже, судя по прессе, это придало спектаклям особое значение и в прием, и в переносном смысле. Думаю, что показ балетных спектаклей за рубежом в сопровождении оркестра должен стать правилом, а не счастливым исключением.

Уже говорил о том, что деятельность оркестра во многом зависит от личности того, кто стоит за дирижерским пультом.

Наш оркестр очень остро ощущает дирижерскую проблему. Оперный дирижер — профессия самая трудная. Мы понимаем, что молодой, начинающий дирижер будет расти, работая с нашим коллективом, но изначально, приходя в театр, он должен обладать музыкантскими, личностными качествами, которые заставили бы поверить, что это — перспективный музыкант. Как сказал один из ветеранов оркестра, играющий в группе, а, вправду, ждать от дирижера, что он будет знать партитуру лучше, чем я, чувствовать музыку лучше, чем я. Молодой дирижер, приходящий в коллектив, должен понимать, что перед ним сидят люди, которые видели за пультом выдающихся музыкантов, и его авторитет зависит не от того, насколько правильным будет его движение рукой — профессио-

налы сразу видят и чувствуют, с кем они имеют дело, — и это будет либо совместное творчество, либо пассивное сопротивление.

От дирижера, как ни от кого другого, зависит организация творческого процесса, и дирижер же воспитывает у музыкантов отношение к работе. Отношение к репетициям как к чему-то бессмысленному, как к непродуктивной трате времени тоже родилось не вдруг, а явилось результатом имеющихся место бесцельных репетиций, назначаемых некоторыми дирижерами, кажется, не столько для оркестра и работы, сколько для себя самого, чтобы вспомнить, выучить, запомнить музыку и репетиция не мобилизует музыкантов на раскрытие их лучших качеств, а разбалтывает и никак не способствует творчеству.

Надо уважать оркестр и не заставлять его участвовать в процессе освоения и усвоения дирижером музыкального материала. Нельзя вызывать оркестр на постановочную репетицию, во время которой половина отлученного времени он не работает, потому что во время оркестровой репетиции режиссер или балетмейстер делает на сцене свою работу.

А чем, как неуважением к оркестру, его престижу, можно объяснить непрофессиональную запись, которая делается во время спектакля, а потом идет на телеэкран, и не один раз? И по этой записи люди судят об уровне оркестра Большого театра.

Во всем мире существует обратная связь — не только музыкант зависит от дирижера, но и дирижер от оркестра. Будущий контракт дирижера напрямую зависит от оркестра. Существует творческая диктатура дирижера, но дирижер понимает свою зависимость от оркестра, и это в значительной мере диктует стиль его

поведения. Я знаю, что на Западе, приходя в оркестр, дирижер знает по имени всех музыкантов, что само по себе является проявлением уважительного отношения. А ведь у нас бывает и так, что, проработав не один год, дирижер не знает, как кого зовут. Раскованность, раскрепощенность музыкантов на репетициях — тоже результат взаимопонимания, складывающегося с дирижером, но они не переходят в разболтанность.

Впереди у нас конкурс. Очень хочется, чтобы и нам пришли одаренные люди. Обидно, когда на конкурс в оркестр подаются меньше заявлений, чем вакансий, и это проблема не простая, и не только финансовая. Здесь много и других составляющих, но главное — финансовая стабильность, финансовая уверенность. Многие музыканты считают, что существующая у нас система контрактная система не обеспечивает стабильного положения. В первую очередь это касается групповых музыкантов. В конце сезона контракты заканчиваются, будут подготовлены новые. Очень хочется, чтобы в тексте новых контрактов были более детально проработаны пункты, касающиеся прав и обязанностей артистов, в первую очередь, концертмейстеров и солистов. Такие зафиксированные права и обязанности должны быть более правильно регулировать трудовые, профессиональные взаимоотношения в коллективе. В конечном счете результатом этого должно стать поднятие исполнительского уровня оркестра.

Приходящие на конкурс музыканты должны хотя бы в общих чертах представлять себе работу в оркестре Большого театра. Может быть, даже возможность студентам последнего курса консерватории, Лескини посещать наши оркестровые репетиции и

спектакли, чтобы привлечь в наш оркестр музыкантов, которые бы знали, где они собираются работать. В отличие от театра, работа симфонических оркестров, которая проходит в концертных залах, у студентов на виду.

Можно было бы найти формы использования студентов-выпускников в спектаклях театра, но не давать им полную нагрузку, а дать возможность продолжать занятия. Будет ли это практиканты или стажеры, но поиск в этой области необходим. Пусть молодой музыкант сам почувствует, что такое участие в спектакле. Сошлюсь на свой опыт: мое личное отношение к работе в театре сильно изменилось после того, как Г. Н. Рождественский поставил «Евгения Онегина» со студенческим оркестром в Большом зале консерватории.

Мы, т. е. театр, должны помочь стране сохранить музыкальные кадры, помещать их утке за рубеж. Ведь предприниматели дельцы с Запада слушают выпускников на экзаменах (а не ждут, когда они сами к ним придут), предлагают им на первый взгляд очень выгодные условия, но это только на первый взгляд, потому что потом музыкант оказывается в кабальных условиях. Нам есть, что противопоставить этой перспективе. Надо подумать — как.

К сожалению, очень часто огромный творческий потенциал оркестра не соответствует результатам работы. И это серьезная тема для размышлений и групповых артистов оркестра, и солистов, и концертмейстеров, и дирижера, и руководителей.

...Все то, о чем я написал, — размышления, родившиеся в ходе гастролей в Лондоне и после их окончания. Я буду рад, если мои заметки вызовут желание откликнуться, поспорить со мной.

Александр КАЛАШКОВ,
концертмейстер оркестра.