

85.315

В27

министерство культуры российской федерации

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ

---

*Кафедра духовых оркестров*

# ВЕЛИКОЕ ИСКУССТВО УПРАВЛЯТЬ ОРКЕСТРОМ

*Учебное пособие  
по дирижированию и методике  
работы с оркестром*

Часть II



Учебное пособие издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной академии культуры.

Составитель:

Ф.С.Босенко, заслуженный артист России, профессор кафедры духовых оркестров СПбГАК.

Научный редактор:

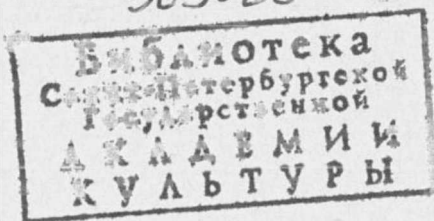
В.А.Ивановский, заслуженный работник культуры России, профессор, заведующий кафедрой духовых оркестров СПбГАК.

Рецензенты:

В.А.Федотов, народный артист России, дирижер Мариинского театра, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова,

Д.Б.Богданов, заслуженный деятель искусств России, профессор, заведующий кафедрой оркестрового дирижирования СПбГАК.

565088



## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Русская дирижерская школа, сложившаяся по существу во второй половине XIX столетия и получившая значительное развитие в XX столетии, выдвинула целую плеяду талантливых дирижеров, выдающийся вклад которых в музыкальную культуру России и сокровищницу мирового исполнительского искусства трудно переоценить.

С.Рахманинов, Н.Голованов, С.Самосуд, А.Пазовский, Е.Мравинский, Е.Светланов, Г.Рождественский и многие, многие другие подняли отечественное дирижерское исполнительское искусство на небывалый уровень профессионализма и художественного мастерства.

Исполнительское наследие корифеев русской дирижерской школы — это золотой фонд отечественного музыкального искусства. Каждое новое поколение дирижеров глубоко и основательно вслушивается и анализирует образцы интерпретации музыкальных произведений русской и западной классики, современных отечественных и зарубежных композиторов.

Так, в начале своей творческой деятельности Е.А.Мравинский внимательно вслушивался в трактовку бетховенского творчества такими дирижерами, как О.ФРИД, О.КЛЕМПЕРЕР, Г.АБЕНДРОТ и другими, стараясь найти и отработать в их исполнении те особенности и черты, которые могли бы помочь ему наиболее полно раскрыть это творчество в собственном исполнении.

Г.Н.Рождественский называет среди лучших дирижеров "всех времен и народов" тех, кого слышал и видел или хотя бы слышал в записях, по радио: "Одним из крупнейших советских дирижеров я считаю Мравинского, из иностранных — О.КЛЕМПЕРЕРА, Х.КНАППЕРС-БУША, Ш.МЮНША, Ф.КОНВИЧНОГО, В.ФЕРРЕРО, В.ФУРТВЕНГЛЕРА, которого я, к сожалению, не видел, но тщательно изучал его прекрасные записи".

Умение слушать и слышать особенное индивидуальное у исполнительском почерке больших мастеров всегда интересно и нужно.

Но вместе с тем для начинающих дирижеров весьма показательны "творческие уроки",шедшие, например, отражение в трудах выдающихся дирижеров: Б.ВАЛЬТЕРА, В.ФУРТВЕНГЛЕРА, Ш.МЮНША.

То же следует сказать и о выдающихся отечественных дирижерах, раскрывающих суть своего дирижерского труда и акцентирующих внимание на самых важных сторонах исполнительской деятельности, или пишущих о творчестве крупнейших дирижеров, чей опыт и мастерство достойны глубокого изучения. К числу таковых "трудов", содержание которых частично использовано в данном пособии, мы относим книги: Г. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. МЫСЛИ О МУЗЫКЕ. "С.К." - М., 1975; С. САМОСУД. СТАТЬИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ПИСЬМА. "С.К." - М., 1984; Б. ХАЙКИН. БЕСЕДЫ О ДИРИЖЕРСКОМ РЕМЕСЛЕ. СТАТЬИ. "С.К." - М., 1984; В. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ. СОВЕТСКИЙ ДИРИЖЕР. - Л., 1956; ВЫДАЮЩИЕСЯ СОВЕТСКИЕ МУЗЫКАНТЫ. ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ. - М., 1987 и другие.

Молодым дирижерам, несмотря на краткость излагаемого материала, становится возможным "заглянуть" в творческую "лабораторию" целого ряда выдающихся музыкантов, внимательно изучить их индивидуальные дирижерские качества, методы работы над партитурой и управления оркестром, сопоставить и, воодушевляясь в тонкости высочайшей художественной интерпретации симфонической музыки, иметь наиболее полное представление о таланте и мастерстве замечательных дирижеров-художников России XX века.

Именно в этом и видится нам главная цель публикуемого материала.

## ОБ ИСТОКАХ И СТАНОВЛЕНИИ ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА

Музыкально-исполнительское искусство как самобытная профессиональная школа всегда вырастает на подготовленной почве развитой композиторской школы. Звукомышление воспроизводящее всегда находится в диалектической взаимосвязи с звукомышлением создающим, первично творчески формирующим эстетические закономерности, которые вытекают из самой природы духовной жизни народа.

Это наглядно подтверждает в частности и русская музыкально-исполнительская культура, неизменно развивавшаяся рука об руку с русским композиторским творчеством как его младший брат — сверстник "близнец", вплоть до соединения в одном лице гениального творца и гениального артиста интерпретатора.

Примеры бесчисленны, их не приходится отыскивать ни при историческом обзоре русского исполнительства (здесь непрерывный преемственный ряд от Хандошкина и других выдающихся художников из сословия крепостных музыкантов до Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича), ни при анализе разнородных его компонентов — от народно-самодеятельных форм до высших достижений профессионализма, рассматриваемых в данных хронологических рамках. Народные певцы и инструменталисты — ашуги, акыны, ханенде, — творят, играют, и играя, творят. Это органическое единство творчества и исполнительства, воплощающееся в импровизации как в первичной (хотя однако не всегда простейшей) форме звукомышления. А на другом полюсе музыкальной культуры — в сфере наиболее совершенного проявления профессионализма — встречаем в одном лице композиторов-симфонистов, являющихся "равными себе" и в качестве дирижеров, пианистов или, что значительно реже, певцов.

Чем шире, пространственнее и прочнее профессиональный базис композиторской культуры, чем разветвленнее жанровые и индивидуально-стилистические разновидности композиторского творчества..., тем интенсивнее и пышнее возрастает питающееся от не-

го, черпающее из него стимулы к своему развитию исполнительское искусство.

Несомненно одно: чем более развита, чем многостороннее по формам музыкальная культура страны, народа, края, города, тем подготовленнее почва для появления высших форм исполнительства, тем естественнее и неизбежнее их возникновение. Это особенно относится к области дирижерской культуры, которую мы рассматриваем как стоящую на самой вершине "иерархии" исполнительских жанров.<sup>х</sup>

Какова же история отечественного дирижерского искусства?

Становление искусства дирижирования в России в XVIII веке, после реформ Петра I, связано с именами русских дирижеров Е. Фомина, Д. Кашина, В. Пашкевича и других, опиравшихся на народные, демократические истоки исполнительства.

Но при рассмотрении вопроса об истоках дирижерского дела в России и гинезисе дирижерской школы следует учитывать по крайней мере два фактора.

Во-первых, то обстоятельство, что деятельность иностранных дирижеров и композиторов-дирижеров, обосновывавшихся при дворах русских монархов со второй половины XVIII века, в подавляющем большинстве случаев не была просто формой длительного гастролерования. Здесь происходил чрезвычайно своеобразный, оригинальный по результатам процесс длительного и органического вживания в природу, особенности и сущность русской жизни и быта.

Во-вторых, — и это особенно существенно, — надо помнить об огромном участке живой музыкально-исполнительской практики, остававшейся в течение многих десятилетий нигде и никем не учитываемой. Имеется в виду концертное и театральное домашнее музицирование — столичное и усадебное — и прежде всего, работа крепостных музыкальных ансамблей. В их искусстве творчество и исполнительство теснейшим образом переплетались между собой, причем в исполнительстве традиции профессионализма постоянно обогащались приемами и оборотами, идущими непосредственно из недр народного музыкального мышления, от навыков и заветов низового и бытового музицирования. И всё же неоспоримо постоянное и решительное воздействие всего комплекса исполнительских

<sup>х</sup> В. Богданов-Березовский. Советский дирижер. — Л., 1956.

особенностей русского крепостного музицирования на формирование дирижерского искусства в России. Ведь это музицирование решающим образом воздействовало на эстетическое сознание передовых русских композиторов, и прежде всего Глинки. Глинка в юности становился за пульт у себя в Новоспасском перед лицом как раз такого самобытно-национального по манере игры крепостного, "шмаковского" оркестра. Это личное общение с оркестром оказало сильнейшее воздействие на всю его творческую жизнь. Больше того: и здесь, как в творчестве, он стал основоположником классической национальной школы музыкального исполнительства.

От Глинки основополагающие принципы русской национальной музыкально-исполнительской школы как школы новаторской, школы патристической, утверждающей высокие этические идеалы, школы реалистической, передавались в области дирижирования Г.Я.ЛОМАКИНУ — в хоровом деле, К.Н.ЛЯДОВУ — в оперном исполнительстве, М.А.БАЛАКИРЕВУ — в симфонической практике.

В середине XIX века на основе создания русской национальной композиторской школы и расширения концертной практики происходило развитие отечественного дирижирования.

В завоевании русской музыкальной культурой мирового первенства столь же значительную и действенную роль, как русские композиторы, критики, исследователи, исполнители всех специальностей, сыграли и русские дирижеры. Выступления за пультом великих русских композиторов — Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, их гастроли в зарубежных странах, аналогичная деятельность их "младших братьев" — М.Ипполитова-Иванова, Р.Глиэра, Н.Черепнина, симфонические концерты М.Балакирева, А. и Н.Рубинштейнов, В.Сафонова, А.Зидоти, С.Кусевицкого, Э.Купера, Н.Малько, работа в опере К.Лядова, Э.Направника, В.Сука, А.Коутра, работа в балете Р.Дриго и других, — все это, несмотря на индивидуальные особенности каждого из названных деятелей, звенья единой цепи, слагаемые общей целостной национальной дирижерской культуры, отмеченной яркой самобытностью и широким творческим размахом.

Крупнейшими дирижерами этого периода были М.Балакирев, Н.Рубинштейн, С.Рахманинов. "... именно русские композиторы-классики, бравшиеся за дирижирование, начиная от Балакирева и кончая Рахманиновым, были основными идеологами русской дирижерской школы..."

Следует указать на действительную роль, которую играли в ста-

новления и развитии русской дирижерской школы наряду с представителями высшего типа (Балакиревым, Рубинштейном, Рахманиновым и некоторыми другими) также и представители типа промежуточного между дирижерами-идеологами и дирижерами-техниками. К этой категории дирижеров мы склонны отнести, например, К.Лядова, обширная и энергичная деятельность которого не получила достаточно полного освещения ни в мемуарной, ни в критической литературе, а также Э.Направника и Р.Дриго, из которых первый был большим оперным дирижером, великолепным педагогом, воспитавшим образцовый вокально-симфонический ансамбль Мариинской оперы, а второй — практически соучастником новаторской реформы.

"... Направник был по-настоящему большим дирижером, профессионалом в самом высоком смысле этого слова, добивавшимся от оркестрантов и певцов филигранной отделки, редкостной четкости и точности исполнения. Театр был для него храмом искусства. Он ввел строжайшую творческую дисциплину, предъявлял всем от мала до велика безоговорочные требования: попробовал бы кто-либо из солистов прийти к нему на спевку не зная партии. В ту пору певцы готовили партии сами без концертмейстеров. Так же было и с оркестром..."<sup>х</sup> вспоминал С.Самосуд.

Известную аналогию Направнику в этом отношении представлял Р.Дриго, превосходный музыкант, опытный руководитель оркестра, автор нескольких талантливых балетов, он, как и Направник, был во многих отношениях образцовым первым исполнителем балетных партитур Чайковского. Исполнение его было тонким и поэтичным. Основным его достоинством были четкая "дансантичность" /танцевальность/ фразировки, гибкая и выразительная речитативность и напевность, если можно так выразиться — декламационность имитационно-ритмической фразы. Это было специфически балетное музыкальное исполнение, сообщавшее оркестровой фактуре особую полетность и воздушность, столь помогавшую искусству танца.

Целая группа видных русских дирижеров составила первое, старшее поколение советских дирижеров. Это были /не говоря о композиторах-дирижерах, таких, как А.Глазунов, М.Ипполитов-Иванов, С.Прокофьев, Р.Глиэр, С.Василенко/ В.Сук, А.Орлов, Л.Штейнберг, Д.Похитонов, А.Павловский, Н.Голованов, А.Гаук, С.Самосуд, А.Хессин и некоторые другие. В их лице осуществлялась живая преемственность традиций русского

<sup>х</sup> В.Богданов-Березовский. Советский дирижер. — Л., 1959.

музыкального искусства классической поры в условиях строительства советской культуры и в свете новых выдвигаемых ею задач. Тем самым молодая русская дирижерская школа получила прочное основание, возможность развиваться на подготовленной почве исторически сложившихся национальных исполнительских традиций.

Как же развивалось дирижерское искусство в западных странах?

Если мы заглянем в далекое прошлое, то убедимся в том, что примерно до конца XVIII века первый скрипач — концертмейстер оркестра действительно исполнял функции дирижера. Он фактически должен был только дать знак для начала исполнения орчинения и для окончания его и в общих чертах следить во время игры за развитием музыки.

Что же дало возможность скрипачу-концертмейстеру свести дирижерские функции к такому минимуму? Во-первых, количественный состав оркестра того времени, как правило состоявшего из небольшого числа струнных инструментов и нескольких духовых. Например, Шестой Бранденбургский концерт Баха написан для маленького струнного оркестра, в котором нет даже окрипок. А многие *concerti grossi* Вивальди написаны для струнного оркестра с участием одного солирующего духового инструмента.

Помимо количественного состава оркестра, еще одно важное обстоятельство давало возможность первому скрипачу исполнять функции дирижера, не прекращая в то же время игры на своем инструменте, — это ритмо-темповая структура произведений того времени. В произведениях таких композиторов, как Бах, Вивальди, Корелли, отчасти Гайди и другие, обычно целая часть или большой фрагмент музыки был очинен в одном темпе. Это значительно облегчало игру в ансамбле, следовательно, не требовало постоянного руководства сменами темпа.

Но началом поворотного пункта в истории дирижерского искусства считается тот момент, когда дирижеры стали появляться перед оркестром с дирижерской палочкой (первая половина XIX века — Л. Шпор, Г. Спонтини, К. М. Вебер).

Со времени Бетховена оркестр начинает все более увеличиваться по составу, и в тоже время сама музыка становится все сложнее и сложнее со всех точек зрения, и прежде всего — с точки зрения расширения и углубления её содержания. Естественно, что в связи с этим возникает необходимость в руководителе, который объединил бы всеедино исполнительские намерения артистов оркестра.

К середине XIX века дирижерское искусство, в современном по-

измании этого слова, поднялось на такую высоту, что могло уже развиваться по двум направлениям — полярным с эстетической точки зрения.

Идеологом первого направления выступил известный композитор Феликс Мендельсон-Бартольди, бывший одним из руководителей знаменитых симфонических концертов Гавелхауза в Лейпциге. Мендельсон рассматривает дирижера как своеобразного проводника идей композитора, заложенных в том или ином произведении. Дирижер пластически, то есть движениями рук, трансформирует мысль композитора, максимально точно передает её управляемому им коллективу, а следовательно и слушателю.

Противоположной точки зрения придерживается другой немецкий композитор — Рихард Вагнер, представлявший себе дирижера как исполнителя, прибавляющего к любому сочинению свои собственные эмоции, свое личное отношение к исполняемой музыке.

Эти два принципа, собственно говоря, взаимно дополняют друг друга при всей своей кажущейся несовместимости. Стремление к идеальному соотношению этих двух начал есть цель каждого дирижера, ибо чрезмерное увлечение тем или другим принципом приводит к художественной неправе.

Во второй половине XIX века большую роль в развитии искусства дирижирования сыграли Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер. Их произведения, характеризующиеся новизной музыкального языка, требовали и новых дирижерских исполнительских средств. С этого времени дирижер повернулся лицом к оркестру. Считается, что современный облик дирижера в основных чертах сложился именно в этот период с появлением таких титанов дирижерского искусства, как Гектор Берлиоз, Рихард Вагнер, Ганс Валов, Артур Никиш, Феликс Мотль.

В XX веке искусство управления оркестром поднялось на новую ступень развития, сформировались различные направления и стили. Они связаны с именами Г. МАЛЛЕРА, А. НИКИША, Б. ВАЛЬТЕРА, О. КЛЕМШЕРЕРА, В. ФУРТВЕЙДЕРА, А. ТОСКАНИНИ, Г. КАРАЯНА и других.

Обычно к мысли о дирижировании, к решению посвятить себя этой профессии музыканты приходили сравнительно поздно. Подавляющее большинство выдающихся дирижеров XX века (среди них — А. ТОСКАНИНИ, О. КЛЕМШЕРЕР, Г. КАРАЯН, Б. ВАЛЬТЕР, К. ДЕДУЛИНИ, Ю. ОРМАНДИ, Дж. ДЖОРДЖЕСКУ, С. САМОСУД и многие другие) начинали свою артистическую деятельность как инструменталисты (Ш. МОНШ-сольфаж, А. ТОСКАНИНИ — вио-

дончеллиот, Б.ВАЛЬТЕР — пианист и т.д.). У многих одаренных музыкантов дирижерской работе предшествовали успешные занятия композицией (Д.МИТРОПУЛОС, Г.ФИТЕЛЬБЕРГ, И.МАРКЕВИЧ, Н.ГОЛОВАНОВ, О.ДИМИТРАДИ). Но нередко к дирижированию приходили уже окончательно сформировавшиеся, зрелые музыканты, причем многие из них овладевали этой специальностью самостоятельно, наблюдая за работой больших мастеров (так стали дирижерами Г.ШЕРЖЕН, К.БЁМ, Р.КЕМБЕ, Н.РАХЛИН, Ю.ФАЦЕР, Н.АНОСОВ, А.ЯНСОНС). Бывало даже, что дорогу к дирижированию открывал перед музыкантом случай — так было с А.ТОСКАНИНИ, Т.БИЧЕМОМ, О.КЛЕМШЕРЕРОМ, Ю.ОРМАНДИ, А.КЛОУТЕНСОМ...

Но уже в XIX веке не возникает сомнений, что профессия дирижера сопряжена со специальной выучкой, образованием, которое требует соответствующих пособий.

Опыт, накопленный мастерами, нуждается в фиксации. Поколения дирижеров испытывали потребность поделиться творческими уроками — это находит выражение в ряде трудов дирижеров-практиков Б.ВАЛЬТЕРА, В.ФУРТВЕНГЛЕРА, Ш.МОНША, ценность которых, главным образом, в том, что эмпирические наблюдения подтверждались результатами собственной концертной деятельности.

Начинается и специальное обучение молодых дирижеров.

Впервые в России в консерваториях были организованы дирижерские факультеты, возглавляемые видными мастерами. Много сил отдали этому ответственному делу и с плодотворным результатом Э.А.КУЩЕР, К.С.САРАДЖЕВ, Н.А.МАЛЬКО, А.В.ГАУК, Н.П.АНОСОВ, Б.Э.ХАЙКИН, И.А.МУСИН.

Школа как некое общее артистическое, эстетическое, творческое направление укреплялась постоянно действующей педагогической практикой, позволяющей обобщить и подготовить богатейший исполнительский опыт отечественного и мирового дирижерского искусства, воспитывать из года в год теоретически и практически подготовленные дирижерские кадры.

В отечественном деле подготовки дирижерских кадров на первых этапах строительства советской музыкальной культуры особенно большую роль сыграли выдающиеся дирижеры-педагоги А.Орлов, К.Сараджев, Н.Аносов — в Москве, А.Гаук (а в дальнейшем — Н.Рабинович, И.Мусин) — в Ленинграде, воспитавшие несколько поколений дирижеров, занимавших и занимающих в настоящее время видные места в музыкальных театрах, концертных организациях республиканского значения или же

активно проявляющих себя на педагогической работе. Развитию дирижерской культуры страны способствовала и система гастролей отдельных дирижеров и оркестров, выезжавших в полном составе в различные города и республики; поощрение деятельности дирижеров в виде награждений почетными званиями и орденами, присуждение различных премий; выявление новых сил путем организации смотров артистической молодежи и дирижерских конкурсов — всесоюзных и республиканских. Именно на таких конкурсах получили свое первое широкое признание дарование и мастерство Е.Мравинского, завоевавшего первую премию на Всесоюзном конкурсе дирижеров, проведенном в Москве (1938 г.), Н.Рахлина, К.Иванова, М.Павермана, К.Симеонова, А.Янонса, Р.Матсова и ряда других дирижеров.

Всесоюзный конкурс дирижеров, организованный в Москве в сентябре 1938 года, был одним из крупнейших мероприятий в области развития симфонической культуры. Как писал народный артист С.А.Самосуд: "История музыкальной культуры в прошлом ни у нас, ни на Западе не знала дирижерских конкурсов". Это был почин большого принципиального и чисто практического значения, и он приковал к себе пристальное внимание музыкальной общественности. На протяжении тридцати пяти дней сорок шесть дирижеров, прибывших из различных центров страны и представлявших разные школы и направления, соревновались друг с другом, выступая с высококвалифицированным симфоническим коллективом — Государственным симфоническим оркестром Союза ССР — в составе ста десяти выдающихся артистов. Во главе хора стояли видные музыкальные деятели-композиторы, дирижеры, концертмейстеры, педагоги, руководящие работники музыкальных учреждений, в том числе С.Самосуд (председатель), И.Дунаевский, А.Пазовский, А.Гаук, М.Штейнберг, Г.Нейгауз, А.Гольденвейзер, Н.Мясковский, Д.Кабалевский, У.Гаджибеков.

Но вернемся к началу XX столетия.

## ВЫДАЮЩИЕСЯ ДИРИЖЕРЫ РОССИИ XX СТОЛЕТИЯ

### СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ

Великий русский композитор,  
дирижер, пианист (1873—1943)

Характерные черты и особенности русской дирижерской школы в наиболее собранном и зрелом виде мы встречаем в дирижерском искусстве С.Рахманинова, которого считаем самым сильным и самым характерным представителем этой школы, представителем её высшего типа. Рахманинов озвучивал партитуры, заставлял петь весь оркестр, все группы — на полном дыхании деревянных духовых, на сочной вибрации смычковых, петь и в пианиссимо и в самом насыщенном форте, в главных голосах и в мелких связующих линиях голосоведения. Главенство мелодии ни в малейшей степени не подавляло в дирижерском искусстве Рахманинова других средств музыкальной речи, прежде всего динамики и ритма, выразительная сила которых подчас выдвигалась им на первый план, в иных случаях как средство контраста, а иногда как способ более резкого обозначения или более глубокого раскрытия мелодического образа.

По свидетельству современника, в дирижерских выступлениях Рахманинова всегда "было безграничное увлечение, предваренное мыслью, анализом, пониманием и проникновением в стиль исполняемого".

Б.Хайкин вспоминал: "Я очень много слышал о нем от артистов оркестра и от выдающихся певцов — А.В.Неждановой, Л.В.Собинова, С.М.Митяя, и для меня нет сомнений, что это был дирижер номер один в Большом театре, по крайней мере, в XX столетии. Из рассказов о Рахманинове мне наиболее запомнилось, что он был строг, требователен, очень немногословен и излучал такое вдохновение, что музыка как бы преображалась сама собой, без каких-либо видимых усилий со стороны дирижера".

Рахманинов — идеал музыканта. Рахманинов — это и художник, всем своим существом обращенный к Родине, к своему народу.

"... Без этой реки, леса, неба, солнца, Родины, России нет художника, не было бы и музыки, без которой намного беднее стали бы люди..."

... Крупнейший композитор, величайший пианист века, несоразмерный дирижер — новатор Рахманинов "жёлт свою свечу", как выразился один из критиков, "с трех концов"... Хорошо знакомые и любимые оперы русских композиторов раскрылись как бы заново в исполнении Рахманинова — дирижера, который силой своего гения вернул их слушателям в первоначальной чистоте и величии. Его интерпретации многих симфонических партитур положили основу исполнительским традициям, составляющим честь и славу советского дирижерского искусства, ныне завоевавшего приоритет во всем мире", — писал Светланов в 1973 году в газете "Правда", когда отмечалось 100-летие со дня рождения композитора.

#### ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВИЧ СУК

Выдающийся дирижер (1861—1933).  
Народный артист республики,  
дирижер Большого театра с  
1906 по 1933 гг.

"В.И.Сук был непревзойденный мастер. — Так о нем вспоминал Б.Э.Хайкин. — Его я слышал много раз и в спектаклях и на репетициях. В течение пяти лет (1928—1933) я работал с Вячеславом Ивановичем. Это был выдающийся оперный дирижер, может быть, лучший из тех, кого мне довелось слышать. Репетиции Сука, а тем более его спектакли всегда были горячими и взволнованными. Когда Сук входил в оркестр, все мгновенно замирало. Сук был требователен, настойчив, нередко нетерпелив, но разговаривал всегда исключительно вежливо, деликатно. Сук, по происхождению чех, приехал в Россию как оркестровый музыкант и здесь же уже выдвинулся в дирижеры. Это был художник больших полотен, писавший яркими, крупными мазками. В чередовании светотеней он был сторонником преувеличенно подчеркнутых контрастов. Он великолепно владел всеми ансамблями, легко подчинял коллективы своему властному жесту, увлекал своим темпераментом и убежденностью.

Для Вячеслава Ивановича было правилом, что каждая партия обязательно должна побывать в его руках. Поэтому на репетиции он никогда не слышал от музыканта, что "у меня в партии указан такой-то нюанс или такая-то нота", — не мог услышать, потому что всем было известно, что партия уже побывала в руках Вячеслава Ивановича и он великолепно знает, что может в этой партии значиться. Так что все нити надежно протянуты, играть "вообще" не придется, играть можно только в полном подчинении могучей воле дирижера.

В чем же заключались коррективы и уточнения, делавшие партитуры столь интересными? Я уже говорил, что Вячеслав Иванович бережно относился к каждой авторской ноте, не могло быть и речи о дописках или вымарываниях. Но все, что касалось нюансов; характера исполнения, возможных технических приемов, — это Сук считал своей стихией (разумеется, в соответствии с замыслом автора). Инструментовки он также не касался; только в некоторых случаях, в виде исключения, вносил дублировку (подобным же инструментам) или, напротив, снимал дублирование.

У него оркестр всегда передивал всеми цветами радуги: одни голоса вспыхивали, другие затухали, появлялись нарастания, кульминации, из глубины оркестра возникали какие-то новые контрапункты, которые невозможно было бы обнаружить, следуя только внешним контурам партитуры. Все это было заранее продумано и подготовлено. Свои партитуры он не держал в секрете. Всегда можно было взять любую из них, ведь это было такой великолепной школой для молодого дирижера. Давая партитуру, Вячеслав Иванович любил при этом раскрыть её и обратить ваше внимание на какие-нибудь мелкие дефекты: то обнаружено переченье, то неточное разрешение какого-нибудь голоса, неправильная группировка, невыполнимый штрих и т. д. Глаза его быстро пробежали по странице партитуры сверху вниз, и палец останавливался на "очаге".

Интересны нюансы Вячеслава Ивановича в шести финальных тактах второй картины "Пиковой дамы". Здесь инструменты, играющие мелодию, остаются в фортиссимо; пиано, возникающее в басу и в гармонии, не воспринимается как подлинное пиано. Однако следующее за ним крещендо в этих голосах дает ощущение нового накапливания звучности. Это маленькая хитрость, благодаря которой фортиссимо в последних тактах достигает грандиозных размеров при отсутствии какой-либо форсировки.

Секрет в том, что дирижер строго рассчитывал градации — сначала он все извлекал из струнных, затем обращался к деревянным и здесь получал ошугимое прибавление; только после этого, когда фортиссимо было уже установлено, Сука обращался к "главным-резервам мощности" — медным и литаврам. Теперь достаточно было небольшого нажима и до мажор потрясал необыкновенной силой! Он говорил: "Настоящее фортиссимо возможно (и допустимо!) в спектакле один раз. Помните об этом и достигайте его именно в таком порядке — струнные, деревянные, медные, ударные".

Требования Сука облекались в самую конкретную форму и имели строгий, определенный адрес. Поэтому каждый артист чувствовал, что в данный момент дирижер обращается именно к нему. Вячеслав Иванович хорошо знал природу каждого инструмента, его возможности, но он также хорошо знал к а ж д о г о и с п о л н и т е л я.

Музыканты всегда были озабочены вопросами строя и еще до начала репетиции подстраивали все "критические места". Поэтому как правило оркестр хорошо строил. Если же случалось, что в каком-нибудь аккорде появлялась хотя бы малейшая фальшь, Вячеслав Иванович не останавливаясь, протягивал руку к инструменту — источнику неточности и говорил: "фа-диез, ниже ля". Это делалось мгновенно, как только возникал аккорд, без всяких колебаний и поисков. У него был не просто великолепный слух, а специфически ц и р и ж е р с к и й слух, говоря по-современному — "стереофонический слух".

Самым характерным для репетиций Вячеслава Ивановича была их интенсивность: он всех держал в непрерывном напряжении. Репетиции были чрезвычайно продуктивными. Для того, чтобы начать "высекать волшебный камень", Вячеславу Ивановичу не нужно было никаких приготовлений. Он "высекал" сразу, как только приходила в движение дирижерская палочка. Так было на спектаклях, так было и на репетициях.

Требовательность на репетициях Сука была беспредельной. Опытные музыканты говорили, что с Вячеславом Ивановичем легче играть три спектакля, чем одну репетицию.

Конечно, громадную роль играло то, что Вячеслав Иванович сам являлся на репетиции подготовленным и целеустремленным. Он великолепно знал, что можно требовать. В своих требованиях был неотступен, — не считаясь ни с чем, добиваясь их выполнения. Не говорил лишнего, только самое, необходимое. Распространял свое влияние на всех без исключения. Обладал руками редкой выразительности.

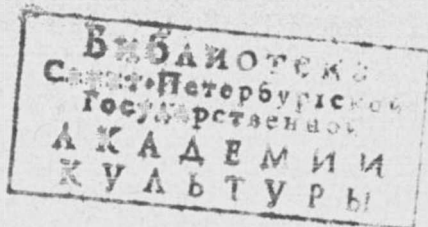
Сук был и композитором. Его опера "Лесной царь" с успехом шла в Харькове. Исполнялась также его симфоническая поэма "Ян Гуго" и некоторые другие произведения. Был он превосходным скрипачом (свою деятельность в Большом театре начал как скрипач в группе первых скрипок, а до этого два года был концертмейстером Киевской оперы). Вячеслав Иванович свободно владел фортепиано, партии с отдельными солистами нередко проходил без участия аккомпаниатора. Мне не раз случалось играть с ним в четыре руки (он обычно исполнял *secondo*). Играли его сочинения, симфонии Шуберта, Брамса. В ту пору такой "творческий профиль" дирижера был обычным, можно сказать, обязательным. Вспомним, что на посту главного дирижера Вячеслав Иванович сменил Рахманинова.

#### САМУИЛ АБРАМОВИЧ САМОСУД

Выдающийся дирижер (1884-1964)  
Народный артист СССР. С 1917 г. - дирижер Мариинского театра. С 1918 по 1936 гг. - художественный руководитель Ленинградского Малого театра оперы и балета. С 1936 по 1943 гг. - главный дирижер Большого театра. В последующие годы - главный дирижер театра им. К. С. Станиславского и Московской филармонии.

"С. А. Самосуд. Это был артист с громадной фантазией, с безграничным творческим воображением. - О том, как работает Самосуд с оркестром, надо специально говорить и учить на его примере молодых дирижеров... Работа Самуила Абрамовича Самосуца, его музыкальная и общественная деятельность - это одна из самых ярких страниц Советской музыки." (Д. Шостакович).

Его привлекали самые разные художественные задачи, и каждую из них он решал увлеченно. Выдающийся интерпретатор, он умел погружаться в музыку и побуждал жить миром её образов исполнителей и слушателей.



Деятельность Самосу́да отличали высокий творческий накал и отвага первооткрывателя, идейность, постоянно воплощаемая в дела, неустанный творческий поиск, стремление и умение создавать — создавать новые коллективы, спектакли, деловую, рабочую атмосферу в театре, создавать новое с глубоким пониманием задачи дня. Он обладал поразительной способностью вовлекать в творческий поиск и объединять людей для решения художественного замысла, поднимать их над суетностью и буднями.

Каждый значительный художник своеобразен. Но сказать о Самосуде "своеобразен" так же недостаточно, как сказать о нем "дирижер".

Он был явлением, самобытной личностью. В нем соединялись, казалось бы, несовместимые качества: философского склада мышление и способность мгновенно воспламеняться какой-нибудь идеей, неиссякаемая фантазия и организационная, деловая практичность, властная воля и душевность.

Самосу́да отличали естественность и простота, с ним было легко общаться, но назвать его компанейским нельзя — панибратство с ним исключалось совершенно.

Сильная воля помогала ему убедить в своей правоте, увлечь за собой, но никогда не служила средством устрашения и грубого диктата. Дирижер К.И. Элиасберг, кратковременно заменявший в 1927 году альтиста в Малом оперном театре, говорил: "Я получил большое удовольствие от работы с ним. Он никогда не говорил грубостей; бывал резок, не очень вежлив, но не повышал голоса и не унижал человеческого и профессионального достоинства". Именно высокая этичность в сочетании со знанием своего дела и педагогическим талантом приводила Самосу́да к успеху в работе с любым коллективом, к успеху в создании коллективов.

Его педагогический талант проявлялся не только в умении объяснить неясное. Он всегда вовремя подмечал, когда нужна разрядка от переутомления, и мастерами, шуткой, одной фразой вызывал взрыв смеха, снимавший напряжение. Самосуд обладал редкостным терпением и доброжелательностью, был прекрасным психологом и пользовался разнообразными педагогическими приемами незаметно от "воспитуемых". Однако требовал от исполнителей трудолюбия, добросовестности, дисциплины неукоснительно и твердо, тут рассчитывать его доброту не приходилось.

Самуил Абрамович был очень требователен к себе и к музыкантам оркестра. Обладал еще одной особенностью, пожалуй, присущей только ему одному: во время репетиции в перерывах он никогда не уходил отдыхать в артистическую, а стоял с группой музыкантов где либо в коридоре или на эстраде и беседовал о музыке, об исполнительстве, о стилях, что служило своего рода школой для артистов оркестра и для молодых дирижеров.

Все, кто общался в работе с Самосудом, обязательно говорили о необычайной силе его воздействия на исполнителей, нередко с эпитетами "магическая", "гипнотическая". О том, что за пультом стоит Самосуд, можно было узнать по одухотворенному и объемному звучанию оркестра, богатому тембровыми красками и динамическими оттенками, по необыкновенному вибрато струнных, по мягкому звуку меди. Все было слышно одновременно — и целое, и слагаемые, слаженный ансамбль и каждую группу, отдельные инструменты.

Это сочетание рельефности и вместе с тем прозрачности и чистоты — свидетельство большого мастерства дирижера, драгоценного чувства меры. Самосуд не любил форсированного звука, как, кстати говоря, и всего преувеличенного, считая, это качество враждебным искусству.

Он умел так наращивать звучность, что создавалось ощущение гигантской мощи и без потерь в музыкальности. Секрет такой постепенности заключался в безупречном вкусе и музыкальной интуиции, ибо никаким "расчетом" достигнуть этого самосудовского эффекта невозможно. Не менее впечатляли и его тончайшие пианиссимо, и он очень огорчался, когда оказывалось технически невозможным сохранить их в звукозаписи.

Начало дирижерской деятельности Самуила Абрамовича Самосуда тесно связано с молодыми годами Советской власти. Самосуд был еще в те годы одним из самых пытливых и энергичных. И не случайно он формировался и вырос в крупнейшего мастера в том театре, который был основан в марте 1918 года.

Простота — вот первое, что отличало тогда и его облик, и его поведение от старого представителя оперных дирижеров. Никакой позы, никакой наигранности. Полное отсутствие кастовой замкнутости, проявлений превосходства своего положения в иерархии театральной "табели о рангах". Простота всегда отличала и отношение Самосуда с товарищами по работе, как старшими, так и равными по положению, и "нижестоящими". Перед лицом общей творческой задачи ни в репетици-

онном процессе, ни при исполнении он не делал различия между премьером и хористом, концертмейстером группы и оркестрантом, сидящим за последним пультом. Однако никогда эта простота отношений не переходила в то, что называется панибратством. Это была деловая простота, исключавшая праздность, простота, основанная на высокой требовательности, неизменно напоминающая о необходимости дорожить каждой минутой рабочего времени. У этой простоты был свой артистизм, чуждый всему показному, проявляющийся в максимальной концентрированности творческого процесса и предельной рационализации всех побочных, чисто технических его элементов.

У Самосуда были мягкие, пластичные руки, предельно яркий жест — ничего лишнего, никакого позерства, хотя он обладал артистичностью и красиво выглядел на эстраде.

У него было очень выразительное лицо с приятными подвижными чертами, оно было удивительно переменчивым, особенно во время дирижирования и в моменты сильного волнения.

Пожалуй, уникальной была убеждающая выразительность его взгляда, всегда немедленно вызывавшая ответный творческий порыв.

Артисты особенно любили видеть Самосуда за пультом. Когда на лице его появлялась улыбка, казалось, что по-новому звучат и музыка, и слово. К сожалению, такую улыбку редко приходилось видеть у других дирижеров, очевидно, они находили, что их профессия улыбка противопоказана. А жаль! Для артистов это много значило, ободряло и вдохновляло. Дирижировал Самосуд очень просто как с палочкой, так и без палочки. Жест его был всегда понятен. Вступления певцам он давал незаметно, небольшим движением руки, а иногда просто глазами. Оркестр под его руководством звучал стройно, со всеми динамическими оттенками, которых требовал автор и Самосуд.

Его дирижерский жест был лишен красоты, руки Самосуда ни на минуту не теряли своей артистической одухотворенности, пластичности и именно ему присущей подлинной трепетности. Все шло лишь от музыки и только для неё! Насыщенно эмоциональные движения правой руки в кульминациях выразительно сопровождалось и поддерживались нерешительно зажатой в кулак как бы вибрировавшей левой, словно зовущей артистов оркестра к предельной экспрессивности исполнения.

На репетициях он не нервировал оркестр частыми остановками, повторением небольших отрывков, а по ходу дела говорил: "мелче", "нежче", и т.д. и все шло дальше. Из современных дирижеров этот же стиль у Г.Рождественского. Такая манера наиболее благотворна для

дела: ни крика, ни раздражительности. Подобная, самосудовская, манера была у Мелик-Пашаева, интеллигентного, благородного, обходительного.

Самосуд как дирижер — явление сложнейшее, требующее особого рассмотрения, исследования его методов работы. Он не обращал внимания на жест, но добивался от оркестра всего, что ему было необходимо. И оркестр Малого оперного театра, не будучи по составу таким высококвалифицированным, как оркестр ГАБТа, звучал в руках Самосуда изумительно. Человек театралный до мозга костей, он требовал, чтобы все сверкало! Этого он требовал от оркестра, от художника, от актеров.

Властность сочеталась у него с осторожностью, диктаторство — о поразительной способностью привлекать к себе людей. Моментами он производил впечатление человека неорганизованного, сугубо творческого. На самом деле Самосуд был к тому же отличным администратором и психологом.

Порой казалось, что в нем работает большой мощности мотор. Он не был возбужден, нет, просто настолько внутренне напеглен, что умел зажечь своим горением и других. Неистово работая сам, умел заставить также увлеченно работать своих соратников.

Артисты оркестра говорили: "С Самосудом работать хоть и трудно, но зато интересно". Трудно было потому, что метод работы Самуила Абрамовича требовал большого количества репетиций и непрерывной работы дома. Был такой случай, когда готовилась опера "Семья Тараса" и оркестр приступил к разучиванию партитуры, одно трудное место никак не получалось. "Эти пассажи надо учить дома, — сказал он оркестру, — сыграть это с листа почти невозможно". Не теряя времени на трудное место, Самосуд пошел дальше. Однако та же история повторилась и на следующий день, коварный пассаж не получился спясть. Самуил Абрамович, очень мягко улыбаясь, промолвил: "В Ташкенте тоже ставят "Семью Тараса" и там все получается, потому что оркестранты заняты разучиванием партий, а в столичном оркестре — прибавкой к зарплате". Он оставил трудное место на долгое время, пока задетые за живое артисты оркестра сами не спросили его, когда они начнут репетировать увертюру. Самосуд был доволен. В назначенный день оркестр, к взаимному удовольствию, блистательно исполнил это отлично разученное "заколдованное место".

Не все знают, что знаменитая Седьмая (Ленинградская) симфония Д. Д. Шостаковича впервые прозвучала во время войны в Куйбышеве в ис-

полнении оркестра Большого театра под управлением Самосуда. И как прозвучала!

Вспоминает один из музыкантов оркестра.

Февраль 1942 года. Первая корректурная репетиция.

Назавтра опять репетиция, и Самосуд уже верен себе, он часто останавливает оркестр, отработывая отдельные ответственные симфонические эпизоды, требовательно добываясь не просто необходимой слаженности оркестра, но и главным образом глубокого проникновения в содержание исполняемого произведения. Вот запомнившиеся фрагменты его требований: солировавшему в первой части симфонии, прекрасному фаготисту М.Халилеву, он говорил: "У вас чудесный фаготовый звук, словно рожденный для этого соло. Но вы должны больше петь, временами совершенно уподобляясь человеческому голосу. Ваше соло, по замыслу Шостаковича, должно прозвучать, словно озорный реквием о погибших близких людях". Позднее во многих рецензиях, посвященных исполнению Седьмой симфонии оркестром Большого театра под управлением Самосуда, отмечался особый певучий тембр солирующего фагота.

Скрипке, флейте и другим солирующим инструментам в экспозиции первой части Самуил Абрамович говорил: "Здесь ваши соло должны прозвучать как можно радостнее, словно воспоминание о мирных счастливых днях". Во второй части - скерцо - бас-кларнету и арфе: "В ваших соло прошу больше изящества и грации".

И, наконец, артисту, солировавшему на малом барабане в первой части симфонии: "Я не совсем удовлетворен вашим исполнением столь ответственной партии, которая несет главную образную нагрузку - "темы нашествия". Ваши ритмические рисунки должны быть более сухими, короткими, упругими и щемящими. Не говоря уже о необходимости идеально точного, четкого маршевого ритма с обязательным легким подчеркиванием сильных и относительных долей такта. Я прошу вас, как можно более глубоко проникнуться сущностью и соответственно образными задачами исполняемой музыки. А главное, что нас с Дмитрием Дмитриевичем не устраивает, так это тембр вашего малого барабана. Словно вы бьете не по барабану, а по сидению деревянного стула".

Но вот наступило 5 марта 1942 года. Первое исполнение Седьмой симфонии Шостаковича, вошедшее в историю. Зрительный зал зала культуры им. В.В.Куйбышева переполнен. Напряжение все нарастает. На сцене занимает свои места оркестр. Ровно в час дня к дирижеро-

кому пульту проходит совершенно блестящий от волнения Самосуд. Премьера Седьмой симфонии началась!

Труднейшая партитура Седьмой симфонии была раскрыта Самосудом с предельной глубиной и ясностью. Эмоционально-драматическая сторона произведения, её динамическое развитие были доведены дирижером до слушателя с незабываемой волнующей и убеждающей силой. Чистота звучания оркестра в момент наивысшего напряжения и тончайшего пианиссимо были кристальными. Отдельно необходимо отметить необычайную точность и бархатную мягкость унисона струнных инструментов, в особенности скрипок. Дирижер добился редкого ансамбля, соотношения групп инструментов, изумительного ритма — особенно в разработке первой части и в струнных ритмических фигурах финала симфонии. С исключительным блеском прозвучало заключение симфонии. Можно без преувеличения сказать, что успех композитора заслуженно делил дирижер-интерпретатор.

Одна из проблем дирижерского искусства — проблема дирижерского жеста, "хорошей руки". Когда властный жест дирижера прямо выражает его волю, мысли и чувства, оркестр отвечает сторичей на послы, исходящие от дирижера. Таким был жест, скажем Эмиля Купера, Николая Голованова и Натана Рахлина. Однако немало крупнейших дирижеров, в практической деятельности которых жест играл сравнительно меньшую роль, а все решалось с помощью могучего воздействия личности дирижера. И в момент исполнения артисты оркестра ощущали воздействие этой Личности прежде всего во взгляде дирижера, во всей его мимике, в неподдающемся объяснению гипнотическом феномене. Таковы величайшие дирижеры XX века Отто Клемперер, Бруно Вальтер и Евгений Мравинский — таким был и Самуил Абрамович Самосуд.

Что касается мануальной техники, то Самосуд обладал ею в совершенстве, т.е. в совершенно достаточной мере для руководства спектаклем, но не она решала все дело. И не раз бывало, что Самосуд иногда во время спектакля прекращал (на продолжительное время) дирижировать — отнюдь не для того, чтобы поразить зрительный зал эффектным гримом, а потому, что все и так шло безукоризненно, ибо стало "своим" для каждого, подчеркивая, каждого солиста, артиста оркестра и хора. К решающим факторам того, что под руководством Самосуда спектакли шли на высочайшем художественном уровне, следует отнести возвышенное этическое понимание задач искусства. Оно жило в Самосуде и было привито им всему коллективу театра. Самосуд

никогда не стремился показать себя даже в больших драматических кульминациях, где это было совершенно естественно. Думается, что не последнюю роль в этом свойстве артистической личности Самоуда играла его феноменальная интуиция, какое-то уникальное врожденное безошибочное чувство меры, художественный вкус, надежно оберегавший его от любого вида преувеличений и преуменьшений.

#### НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ГОЛОВАНОВ

Выдающийся дирижёр, пианист, композитор, народный артист СССР (1891-1953).

С 1919 по 1936 гг. — дирижёр, с 1948 по 1963 гг. — главный дирижёр Ельшого театра.

Голованов как исполнитель был очень самобытен. С юных лет он увлекался живописью, хорошо её знал и ощущал тесную связь между живописью и музыкой. С оперой это гармонировало наилучшим образом: ведь и художник в опере расписывает холсты крупными мазками, учитывая масштаб театра, специфику искусственного освещения, различные ракурсы и углы зрения.

Точно так же Голованов создавал звуковую картину яркими и броскими мазками. Но все это было заранее продумано и тщательно отделано. На первую репетицию он приходил с тщательно разработанной партитурой, и было трудно, почти невозможно заставить его что-нибудь изменить. Он не экспериментировал, а шел напрямик. В этом отношении Голованов очень отличался от многих своих коллег, которые рассматривали репетицию как совместный творческий поиск.

"Сейчас я вспоминаю, — писал Б.Хайкин, — каким был молодой Голованов и как он строго и авторитетно разговаривал о самых почтенных артистах Большого театра. Но для этого надо быть Головановым, обладать не только его дарованием, темпераментом, непримиримостью, но и иметь то, что сейчас называют в спортивных обозрениях "бойцовские качества". Вот этого у Голованов было хоть отбавляй! Он закипал просто мгновенно. И соответственно все закипало вокруг него".

Все артисты оркестра так тяготели к Голованову не потому, что он заявлял о своем превосходстве, поучал, укорял. Эти черты не были

для него характерны. Главная его задача была разгорячить всех поголовно, и старых и молодых, и усердных и ленивых. Это ему удавалось очень быстро, и он сразу начинал лепить музыкальные образы, пока еще ничто не остыло. И все покорно выполняли его требования — темп работы был такой, что некогда было подвергать сомнению творческий замысел. Все были в него вовлечены. В этом заключалось неподражаемое творческое мастерство Голованова и об этом не раз приходилось задумываться. Вполне понятно, что оркестры, во главе которых стоял Голованов, приспособлялись к его стилю работы.

"У нас говорят о некоем страхе, — вспоминает Г.Н.Рожественский, — который внушал Голованов Н.С. работавшим с ним людям. Но страх страху рознь. Голованов никогда и никого не "стращал", никогда не зажимал творческой инициативы, никогда не возвышал себя над коллективом. Голованов был требователен, причем требователен к другим так же, как к себе. Он не мог себе представить, что, если он сам проводил громадное количество часов в работе над партитурой или над оркестровыми партиями (что он делал почти всегда), то кто-то другой, играющий в оркестре, или поющий, или танцующий, не дал себе труда всесторонне изучить свою партию до встречи с дирижером.

Н.С.Голованов умел быть одновременно двумя Головановыми — в работе и вне работы. Если только что, пять минут назад, Николай Семенович тихо и мирно беседовал с кем-то в коридоре, то, стоя за пультом, он полностью посвящал себя созданию произведения и был требователен, как говорится, "не взирая на лица". Именно поэтому он пользовался таким громадным авторитетом, который часто неправильно подменяют понятием страха.

Имея возможность часто бывать на репетициях Николая Семеновича, я мог наблюдать всю его рабочую "кухню". Что поражало в первую очередь? Напряженность, насыщенность репетиционного процесса. Голованов приходил задолго до начала, а за полчаса уже сидел за пультом, начинал репетировать и очень сердился, когда в оркестре кого-то не было на месте. Это не случайно. Репетиция, работа над новым сочинением — все это было его жизнью, жизнью большого художника, влюбленного в искусство: он спешил как можно раньше приступить к любимому делу, и ему, по-видимому, было непонятно, когда на вопрос: "Почему вы опаздываете?" — некто отвечал: "Я не опаздываю, до явки на работу еще пятнадцать минут".

Николай Семенович имел "особый глаз", способный сразу охватывать и оценивать интенсивность работы каждого артиста оркестра, и этот "глаз" не терпел равнодушных. Отсутствие равнодушия — это, пожалуй, самое характерное, что отличает головановское исполнение от любого другого.

Работа Н.С. Голованова над оркестровыми партиями не ограничивалась только переинструментовкой. Прежде чем положить партию на пульт оркестрового музыканта, Николай Семенович как бы заново прочитывал её, отмечал в ней важнейшие узловые моменты, фиксируя внимание на той или иной фразе. Оперировал он при этом своим знаменитым малиновым карандашом. Может быть, моя мысль несколько парадоксальна, но мне выбор этого цвета кажется не случайным: удивительно подходил к Николаю Семеновичу этот яркий цвет. Голованов был музыкант-живописец — яркий, сочный...

Редкой способностью убеждать обладал этот вдохновенный музыкант. Каждая его интерпретация — плод огромной самоотверженной работы — звучала в живом исполнении похоряще убедительно, с предельной выразительной силой. Многочисленные записи достаточно ярко запечатлели замечательный художественный образ Николая Семеновича Голованова, самобытную, талантливую, исключительную по размаху эмоций, естественности и правдивости личность большого русского музыканта.<sup>1X</sup>

Евгений Светланов, который называет Николая Семеновича Голованова одним из своих учителей, утверждает: "... Его интерпретации всегда отличались исключительным своеобразием...

... Это был подлинный титан дирижерского искусства, развивший и продолживший блестящие традиции русской дирижерской школы в лице Балакирева, братьев Рубинштейнов, Рахманинова, Направника, Сука... Голованов был художником-патриотом, художником-просветителем, художником-первооткрывателем..."<sup>XX</sup>

<sup>X</sup> Г.Рожественский. Мысли о музыке. "С.К". — М., 1975.

<sup>XX</sup> Выдающиеся советские музыканты. Евгений Светланов. — М., 1987.

## БОРИС ЭММАНУИЛОВИЧ ХАЙКИН

Выдающийся дирижер (1904–1978)  
 Народный артист СССР. Профессор Московской и Ленинградской консерваторий.  
 Главный дирижер Ленинградского Малого театра (1936–1943). Главный дирижер Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1943–1954).  
 Дирижер Большого театра (1954–1978).

Б. Хайкин широко известен в нашей стране и за рубежом и как оперный, и как симфонический дирижер. Концертные выступления Хайкина проходили, в основном, в Москве и Ленинграде – городах, с которыми связана его многолетняя работа в опере. Хайкин считал, что концертная и театральная работы дирижера должны быть взаимосвязаны, обогащая друг друга. "Разделение на оперных и симфонических, – писал он, – совершенно неоправданно. Есть дирижеры хорошие и дирижеры плохие; больше никаких отличий нет".

В интерпретациях Хайкина проявлялась взаимообусловленность его симфонического и оперного мышления: "Недаром, – писал К. Кондрашин о своем учителе, – больше всего ему удаются психологически насыщенные симфонические полотна и полные симфонизма оперные произведения его любимого композитора Чайковского".

На спектаклях Хайкин был внешне спокоен, даже невозмутим, его поведение было лишено всякой суеты и нарочитости. В его жестах никогда не было ничего вычурного или эксцентричного. В самом облике дирижера ощущалась какая-то особая, глубокая одухотворенность, полная поглощенность течением музыки. Глядя на дирижера, оркестранты и солисты живо ощущали необыкновенное творческое горение Бориса Эммануиловича, его подлинно артистическое вдохновение. Оркестр на спектаклях Хайкина играл превосходно. Эти спектакли не были похожими один на другой. Дирижер всегда приносил в интерпретацию что-то новое, считая, что специфика оперного театра располагала ко всякого рода неожиданным находкам в пении и игре – ведь исполнители спектакля, идущего много раз подряд, прекрасно знали весь музыкальный материал, а это открывало дорогу некоторому элементу импровизационности. "Нельзя играть свой же вчерашний спектакль, – говорил Хайкин. – Повторение даже самых удачных находок не приносит в искусстве желанных результатов".

Творческий путь Б.Хайкина начался в Пензе, где в 1915—1919 годах он учился в местном музыкальном училище. Затем будущий дирижер переезжает в Москву и с 1922 года обучается в консерватории сразу по трем специальностям: как пианист в классе А.Гедике, как композитор — у Г.Конюса и Г.Катуара, и, наконец, как дирижер — у Н.Малько и К.Сараджева. Хайкин ознательно стремился к такому "комплексному" образованию, считая, что дирижер обязан владеть исполнительскими навыками и иметь представление об основах музыкальной композиции. Сорок лет спустя, в автобиографических заметках "Встречи и размышления" он писал: "Дирижер должен учить других. Хорошо бы, раньше чем начать учить других, научиться чему-нибудь и самому..."

Первое концертное выступление Хайкина в качестве дирижера состоялось в 1924 году. Молодой музыкант дебютировал с самостоятельным оркестром Московского высшего технического училища — этот коллектив находился под "опекой" учителя Хайкина — профессора К.Сараджева и часто использовался для практики студентов дирижерского отделения.

В 1928 году Хайкин — в числе первых выпускников дирижерского факультета Московской консерватории. Больше всего музыканта влекло к опере. "С замиранием сердца я переступал порог Большого театра... — вспоминает дирижер. — Переигрывал клавиры, стараясь при этом петь все вокальные партии". В формировании этого интереса к опере большую роль сыграло общение Хайкина с Головановым, который вёл в консерватории оперный класс. Еще будучи студентом, Хайкин часто ассистировал Голованову в его занятиях, знакомясь с репертуаром и практической работой оперного дирижера.

Сразу же после окончания консерватории Хайкин был приглашен в оперный театр К.Станиславского. С этого момента начинается непрерывная, почти полувековая работа дирижера в опере. Совместно со Станиславским Хайкин ставил целый ряд спектаклей: "Царскую Невесту" Римского-Корсакова (этим спектаклем Станиславский открыл свой театр), "Богему" Пуччини, "Севильского цирюльника" Россини. В оперном театре Станиславского Хайкин работал с замечательным дирижером — В.Суком, оказавшим большое влияние на молодого музыканта, на формирование его мастерства.

Хайкин не пропускал ни одной репетиции маститого дирижера, советовался с ним по многим практическим вопросам. "Смело могу

сказать, что мне не приходилось слушать лучших оперных дирижеров, чем Сук", — говорил Борис Эммануилович, называя его в числе своих учителей (наряду с Сараджевым и Годовановым).

Одновременно с работой в театре Хайкин начинает вести дирижерский класс в консерватории; его учениками в то время были К. Кондрашин, С. Делициев, Ю. Мурамцев.

Осенью 1936 года Хайкин переезжает в Ленинград: он становится художественным руководителем Малого оперного театра, сменив на этом посту С. Самосуда. Преемственник Хайкина создал дружный коллектив артистов, работавших с беспримерной активностью и творческой заинтересованностью — недаром за Малым оперным театром закрепилось название: "Лаборатория советской оперы". Хайкин продолжил художественную политику Самосуда, уделив основное внимание пропаганде новых оперных произведений советских авторов.

Двенадцать лет (1943—1954) Хайкин был главным дирижером Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, одновременно ведя оркестровый класс в консерватории. В театре он продолжает уделять основное внимание обновлению репертуара, расширению творческих контактов с советскими композиторами.

Последние два десятилетия дирижерской деятельности Хайкина связаны с Большим театром. В 1954 году дирижер вновь приезжает в Москву и становится за пультом лучшего оперного театра страны. Параллельно он снова начинает вести дирижерский класс в Московской консерватории.

За двадцать лет на сцене Большого театра под управлением Хайкина прошло тридцать различных опер и балетов, было осуществлено двенадцать премьер.

"Русскую оперную классику я могу считать своей специальностью. — говорил Хайкин. — В разных театрах я продирижировал почти всеми операми Чайковского, произведениями Мусоргского и Римского-Корсакова. И мое влюбленное отношение к этим бессмертным шедеврам не меняется".

## Б.Э.ХАЙКИН О РАБОТЕ С ОРКЕСТРОМ

Работа дирижера интересна и увлекательна. Н.А.Малько утверждал, что каждый музыкант в определенный период своего развития готов бросить все, чего он уже достиг, только ради того, чтобы стать дирижером.

Известный американский дирижер Лорин Маазель как-то довольно точно заметил: "Очень хороший дирижер, если он только очень хороший дирижер, — не очень хороший дирижер". Это значит, что дирижер должен хорошо знать все смежные искусства, так как при постановке опер его слово почти всегда оказывается решающим. Необходимо, чтобы его мастерство, умение выходило далеко за пределы собственно дирижирования. В своем родном музыкальном искусстве дирижеру нужно быть предельно вооруженным. Слух должен быть не только "дирижерским", но и композиторским, то есть ухо должно автоматически охватывать неточность в голосоведении, гармоническую последовательность, несовершенство формы.

Дирижер не может ограничиться избирательным слухом; дирижер должен слышать все и эта задача очень трудная, потому что у дирижера есть своя работа, подчас очень сложная, которая неизбежно отвлекает его внимание. А олушание для дирижера это тоже "работа", потому что нужно слушать активно, проникая в глубинные олои звучания, а не ограничиваясь одними лишь контурами. И здесь тоже нужно пуд соли съесть; малоопытный дирижер должен себя подготовить к горькому разочарованию, когда из зала все так хорошо слышно, а за пультом олышность как будто ухудшилась, несмотря на то, что находишься в самой гуще звучания. Рад бы слышать, хотя бы контуры, по которым легче ориентироваться, но они исчезают, вместо них появляются средние голоса второстепенного значения, которые совсем не предполагалось делать столь рельефными. С течением времени опыт помогает все это преодолеть, если только музыкальный слух у дирижера сам по себе не имеет ущерба. Для достижения этого опыта надо прежде всего развивать внутренний слух при домашнем штудировании партитуры. Доверять следует только своим ушам и ничьим больше, хотя очень соблазнительно спросить у кого-либо из товарищей, находящихся в зале, каково качество звучания. Спросить-то приятно, но ответы по большей части бывают разноречивые, что вполне объяснимо, так как каждый слушает по-своему.

Необходимо владеть и композиторской техникой — не только для того, чтобы дирижер имел право сказать композитору, что в его музыке он считает технически несовершенным. Опыт показывает, что даже для решения такой проблемы, как купюры в классических операх, дирижеру необходима композиторская техника.

Композиторские навыки обязательны, но их не достаточно. Дирижер обязан быть и исполнителем, то есть инструменталистом. Судьба может сложиться по-разному: к дирижированию приходят и пианист, и скрипач, и виолончелист, и флейтист, и контрабасист, как, например, Кусевицкий. Но каким бы инструментом они не владели как исполнители, фортепиано им необходимо для дирижерской профессии. Дирижер должен мыслить многоголосно, а многоголосие можно воспроизвести только на фортепиано (не считая органа, пользование которым затруднено).

Очень хорошо, если дирижер владеет фортепиано настолько, что это может стать постоянным слушателем. Великие дирижеры — О. Клемперер, Д. Митропулос и некоторые другие, выступали как солисты, играя фортепианный концерт и одновременно руководя оркестром.

Изучение партитуры оставляет свой след только после того, как дирижеру удалось сыграть её на фортепиано. В тех случаях, когда невозможно охватить всю партитуру целиком, всегда удастся сыграть её, разделив на несколько групп голосов, родственных по своим функциям. А когда все эти группы не только проанализированы, но и реально прозвучали, их всегда можно объединить в схему целого. Именно так развивается внутренний слух. Зрительно проникая во все детали партитуры, звуковым воображением надо воссоздать картину целого, окрашенного в определенные тембры. Тембры и их сочетания внутренний слух воссоздает на основании того, что в свое время было реально услышано на фортепиано.

Коснемся теперь самой животрепещущей темы нашей профессии: работы с оркестром.

Предвкушение первой репетиции — всегда приятное чувство. Хотя опыт показывает, что обязательно обнаружится что-то непредусмотренное, возникнут какие-то осложнения, тем не менее жажда реально ощутить, услышать то, что так долго вынашивалось в сознании, в воображении, берет верх. Как же вести работу? Каждый оркестр имеет свои традиции, свой стиль. Этот стиль складывается в результате длительного сотрудничества с дирижером, который не жалеет для этого

трудоу и стиль работы которого наиболее импонирует оркестру. Не следует понимать упрощенно, что исполнительский стиль оркестра всецело зависит от главного дирижера. Это не так. Общение с другими дирижерами приплюсовывается к сложившейся уже основе. И стиль в целом — это сумма всего опыта оркестра.

На репетиции очень важно следить за её течением и развитием. Только у очень больших мастеров с первого момента въцаряется атмосфера наибольшего взаимопонимания и наибольшей продуктивности. Обычно какое-то время уходит на то, чтобы эту атмосферу ооздать. Сама собой она, может быть, и не наступит. А убедившись, что такая атмосфера возникла, нужно все время помнить, что её очень легко потерять, "расплескать". Схематично я бы сказал так: первый час работы с оркестром продуктивен. Второй — наиболее продуктивен. Третий — менее продуктивен. Четвертый — вовсе не продуктивен. Опираюсь только на собственные ощущения, разумеется, ни для кого не обязательные. Но я хорошо знаю, что если вместо двух репетиций по два с половиной часа мне предлагают одну продолжительную в пять часов, то это далеко не то же самое, хоть и сохочится арифметически.

Для того, чтобы работа протекала успешно, необходимо завладеть вниманием коллектива. А как? Если все сидит тихо, никто не отвлекается, не перешептывается с соседом, это еще не доказательство того, что вы достигли своей цели. Более того, не доказательство того, даже когда все ваши указания послушно исполняются. Корректное, но равнодушное отношение только расхолаживает дирижера и удаляет от цели. Чувствуя, что ледяную корку равнодушия никак не оттаять, начинаешь нервничать, и вот тут — "учитеесь властвовать собой". Надо, прежде всего, разобраться в самом себе. Почему так получилось, что при сегодняшней встрече артисты оркестра ничего интересного от тебя вроде как и не ждут. Не должны служить обманом аплодисменты, улыбки, которыми тебя встретили. Есть дирижеры, которых не интересует внутреннее общение, эмоциональные "контртоки". Было бы исполнено все, что ими предлагается, а дальше — все равно. Есть дирижеры вовсе не способные к эмоциональному общению.

Существует много тонкостей в общении между дирижером и оркестром, которые постигаются только опытом. В процессе исполнения на концерте дирижер безмолвен. Предполагается, что жест его, мимика настолько выразительны, что исключают необходимость в словесных комментариях.

На репетициях вполне возможно, не злоупотребляя правом, прибегнуть к слову. Для всех комментариев, изложений своих пожеланий, необходимо выработать свой тон и постоянно его совершенствовать. Пожелания, указания должны быть предельно конкретными, не оставляя возможности для их произвольного толкования и тем более игнорирования. Можно говорить об интересном, полезном, безусловно нужном. Но это меньше, чем полдела. Надо, чтобы эти полезные, нужные слова с интересом слушались. Но и этого мало, надо, чтобы изложенная дирижером мысль нашла свое реальное отражение в исполнении, была конкретно воспроизведена. И чтоб результат был реально ощутим. Только в этом случае можно сказать, что дирижер ведет репетицию.

Очень часто останавливать оркестр — значит взять на себя большую ответственность. Ежеминутные, ежесекундные остановки возможны, если необходимо сосредоточить внимание лишь на одной задаче, преодоление которой удастся не сразу. На репетиции, как и на концерте, на спектакле, основная задача дирижера — пробудить в каждом исполнителе артистические эмоции, связать с остальными исполнителями, создав для всех вместе и для каждого в отдельности верное творческое самочувствие. Частые остановки по большей мере здесь играют отрицательную роль. Остановить оркестр — это право дирижера. Но как этим правом пользоваться? Любую машину остановить проще простого. Нажимается кнопка, разъединяются контакты, ток перестает поступать и машина останавливается. А как у нас? Поначалу все совершенно подобно: дирижер дает сигнал к остановке, разъединяются контакты (прежде всего!), ток перестает поступать. Так и здесь. Это из области подсознательного, с которой нужно быть особенно осторожными. Существуют (во всяком случае должны существовать) взаимные токи между дирижером и исполнителями.

Ведь оркестр — не машина. Это коллектив живых людей, артистов, с повышенной эмоциональной чувствительностью. Восстановятся ли контакты, побегит ли ток по всей сложной цепи взаимосвязей? На это не всегда можно положительно ответить.

Репетиция — это процесс общения с живыми людьми и что необходимо подчеркнуть — процесс общения с артистами. Если творческое общение не найдено, репетиция не даст никаких плодов. Пробудить в каждом исполнителе артистическое чувство — это и есть первейшая задача дирижера.

Как сделать свою речь понятной, убедительной, доходчивой? Как заинтересовать? Какими словами найти кратчайшие дороги к серд-

цам артистов? Здесь мы подошли к одному из важнейших разделов дирижерского мастерства. Я уже говорил о том, какую роль играет собственная подготовленность дирижера, подтверждение которой артисты видят в оркестровых партиях, носящих следы тщательной предварительной работы. Но этого недостаточно. На репетиции дирижер вступает в живое общение с артистами и эта фаза является решающей. Свой, только себе одному присущий тон ведения репетиции вырабатывается не сразу. К нему приходишь в результате длительного опыта. Вначале неизбежно подражание, не следует его бояться, но это не выход. А когда выработан свой собственный тон, он не может быть неизменным, а естественно видоизменяется в зависимости от обстановки и обстоятельств.

Н.С. Голованов вел репетицию в Большом театре в одном тоне, а в консерваторском студенческом оркестре совсем в другом тоне. То же самое можно сказать и о В.И. Суке.

Мне кажется, что дирижеры, которые с самого начала спешат загрозоздить внимание артистов бесконечными требованиями (даже справедливыми), тем самым лишь тормозят работу.

В таких случаях необходимо учитывать психологию артиста: "если все так плохо, если до идеала так бесконечно далеко, то к чему хорошему могут привести усилия?" Тем более, что не все плохо, что-то неверное и хорошо, но странным образом то, что хорошо, как-то оказывается вне внимания дирижера. А это большая ошибка — и тактическая, и артистическая.

Еще один существенный момент. Дирижер приходит на репетицию, проведя много дней и много часов за фортепиано и за столом, изучив партитуру, предусмотрев все сложности, разработав исполнительский план и наметив пути к его осуществлению. Часто ли могут артисты оркестра прийти на первую репетицию столь же подготовленными? Это далеко не все дирижеры учитывают, и случается, проявляют нетерпение.

Надо учитывать особенности коллективов, с которыми приходится работать. Но во всех случаях необходимо разумно рассчитывать время, не стремясь, чтоб в первый день вышло все. Перегрузив первую репетицию непосильными задачами, на второй день окажешься у разбитого корыта. Надо стремиться в первый же день заложить надежный фундамент, опираться на который можно будет завтра. Все это явится доказательством высокого дирижерского таланта и мастерства.

Качество оркестра в целом далеко не всегда является прямым следствием качества и достоинства музыкантов, его составляющих. Тут также необходимо коснуться некоторых вопросов дирижерского мастерства.

Мне думается, что многие из нас, дирижеров, недооценивают своей роли в художественном воспитании оркестра. Обычно мы ограничиваемся задачей подчинения коллектива своему художественному замыслу. Но вторая задача — сделать каждого артиста соавтором этого замысла, вместе с дирижером активно за него борющимся — эта задача обычно остается в стороне. А если вспомнить лучших дирижеров, которых приходилось слышать, то именно этим они покоряли и оркестр, и одушателей.

Чем это достигается? Длинными речами на репетициях? Отнюдь нет. Мы знаем, что лучшие дирижеры, как раз бывают очень немногословны. Напротив, если дирижеру удастся молча подчинить исполнителей своему замыслу, если дирижер понятен и убедителен, не прибегая к словам, здесь несомненно больше мастерства.

Абсурдна точка зрения, согласно которой оркестр — клавиатура, а дирижер — пианист. Клавиша — это мертвый механизм; артист оркестра — художник, которому свойственны определенные, только ему одному присущие индивидуальные черты. Познать эти черты в каждом из ста человек, составляющих оркестр, расположить к исполняемому произведению, к автору так, чтобы каждый горел желанием отдать исполнению все свои лучшие артистические чувства, — вот это дирижерское мастерство!

Как хорошо играет оркестр на первой репетиции, когда только протягиваются эти невидимые ниточки от дирижера к каждому пульта! И как легко эти нити оборвать, если сразу начать придирается к мелочам, принять недовольный тон, и на смену приходит "сосуществование" — "без божества, без вдохновения".

Как трудно и как интересно проникнуть в глубь оркестра, которым дирижуешь, прощупать его до самого дна. И артисты оркестра, если ты их увлек, пытаются глубже узнать себя. Вот произошла какая-то ошибка, а дирижер не остановил, не оказал ни слова, даже не сделал никакой гримасы. Что же, он не услышал? Но ошибка была слишком очевидна. Значит, вернее всего, поберет воцарившуюся атмосферу, не захотел её разрушить.

Между тем многие дирижеры (и наши и зарубежные) считают своим святым долгом возможно больше разговаривать и возможно чаще оставаться

дивать оркестр.

Если дирижер и оркестр без слов хорошо понимают друг друга, то каждая остановка становится событием: что-то случилось, из-за чего дирижеру вдруг пришлось прервать звучание и заговорить. Все настораживаются, каждый старается услышать, лучше понять, что говорит дирижер. А дирижер сказал очень немногое, но мысль его понятна всем и, будучи претворенной в жизнь, сразу преобразует звучание, раскрывает какие-то новые красоты. Произошел качественный скачок. Оркестр стал лучше, не таким, каков он в свои обычные оркестровые будни.

Требования дирижера только в том случае убедительны, если дирижер, изложив их на репетиции, обладает достаточной техникой, чтоб подтвердить эти требования и на концерте, вполне ясно выразив жестом, мимикой. Сколько бывает случаев, когда дирижер на репетиции чего-то настойчиво добивается, а на концерте его и не поймешь: то ли он сам забыл о своих требованиях, то ли впоследствии отказался от них. А может быть по-прежнему их бережет, но ничего этого нельзя прочесть ни в его глазах, ни в жестах.

Внимание дирижера постоянно должно быть обращено на соотношение репетиция — спектакль, или репетиция — концерт. Дело в том, что репетиция — это одно, а спектакль или концерт — совсем другое. Так, например, на репетиции должна быть приведена в полное действие вся аналитическая система: соответствует ли взятый мной темп моему замыслу, отвечает ли реальная звучность первоначальным предположениям, достаточно ли четко вырисовывается форма, хорошо ли рассчитан подъем, ведущий к кульминации, уравновешены ли звучания групп, насколько выровнен строй и т.д. до бесконечности. Эта аналитическая способность у дирижера должна быть очень развита. Без её участия просто невозможно репетировать. Это надежный "корректор". Но подобный анализ должен быть заторможен во время спектакля или концерта. Так как если он будет продолжать действовать на полную мощность, то может почти совсем парализовать эмоциональную, собственно артистическую сторону исполнения.

Говоря о методах репетиционной работы с оркестром, нельзя не остановиться на вопросах строя и интонирования. Неточная интонация вызывает чувство досады, нарушает вдохновение, разрушает чары, на которых зиждется наше искусство. Чарующие звуки не могут быть даже чуть-чуть фальшивыми. Между тем опасности здесь подстерегают на каждом шагу. Недостаточно иметь безупречный слух. Надо еще и

сообразовываться с физическими законами и время от времени пополнять свои сведения в области акустики.

В оркестре гобой или какой-нибудь точный инструмент дает ля, но как он тщательно по этому ля не настраивались инструменты, это еще ничего не гарантирует. Во-первых, кроме ля есть еще множество других нот, которые по мере удаления все меньше зависят от магнетизма встроеного ля. Во-вторых, само по себе ля является зыбким и в течение концерта или спектакля видоизменяется в силу самых разнообразных причин (температурное влияние, машинальное подкручивание колков, что, к сожалению, имеет место не так редко, и т.д.).

Стройность оркестра в значительной степени зависит от согласованности строя между струнными и духовыми. Если ля является данной величиной и не может быть оспорено, то все возникающие отсюда интервалы уже являются величинами искомыми и следовательно — поводом для споров и различных истолкований. Нельзя не учитывать, что струнные в основном играют группами, а духовые часто солируют. Если, например, играет валторна соло, то каждая нота обнажена и может быть оценена с точки зрения её интонационной точности. Если играют четыре валторны в унисон, можно констатировать пестроту звучания, но интонационные погрешности в какой-то степени будут взаимно компенсироваться. Если будут играть в унисон шестнадцать валторн, интонация будет еще более уравновешена и даже пестрота не будет ощущаться. В таких случаях невольно вспоминаешь простейшую алгебраическую формулу, доказывающую, что минус на минус дает плюс (к сожалению, только при четном количестве минусов). Таким образом, количество оказывает прямое влияние на качество.

Дирижер обычно приглашается к пульта, когда оркестр уже настроен. Настройка — это крепотливая работа, которой занимаются все артисты под руководством концертмейстера. Но и в сыгранном, хорошо настроенном оркестре могут встретиться неожиданности. Можно предположить, что если предстоит исполнение таких широко известных произведений, как Шестая симфония Чайковского, или его же увертюра "Ромео и Джульетта", то помимо общего строя, еще до появления дирижера, будет уделено особое внимание хоралам в конце симфонии (у тромбонов) и в начале увертюры (у кларнетов и фаготов).

Но сколько таких открытых мест в произведениях, не столь изученных оркестрами! Интонационные опасности нас подстерегают очень

часто. Опытные, чуткие артисты оркестра обладают способностью пристраиваться к ансамблю. В этих случаях нетерпение со стороны дирижера может только повредить. Но бывает, что у артиста возникает сомнение, и тогда помощь дирижера ему необходима. Перед дирижером во всех случаях сложный вопрос: к чему склоняться — к температуре или к ладовому тяготению? Ледь и квартово-квинтовый круг — основа основ, с точки зрения строгих физических законов является компромиссом...

Хотя оркестр — инструмент темперированный, ощущение ладового тяготения все же имеет огромное значение для чистоты строя. При хорошо настроенных чистых интервалах — унисонах, квартах, квинтах, октавах (это достигается сравнительно легко) бывает, что аккорды не строят именно в силу недооценки роли ладового тяготения.

Ритмическое воспитание оркестра, наряду с чистотой строя, основа всей работы с оркестром. Замечательный дирижер Оскар Фрид провел цикл симфоний Бетховена с оркестром Большого театра. На три четверти его репетиции были заняты заботой о ритме.

При ритмическом спокойствии, то есть когда нет ежесекундного опасения, что ритму будет нанесен ущерб, можно отдаться чарам музыки и самому исполнителю, и слушателю. И наоборот. Если нет четкой ритмической основы, если нарушается ритмическое равновесие, все музыкальные красоты тускнеют.

Но и при едином темпе бывает ритмические несоответствия (скажем так). В чем их причина и как её определить? Прежде всего будьте объективны, насколько это возможно. Объективный ритм существует, это совершенно ясно и не требует доказательств. Но кроме него существует еще и ритм, связанный с личными ощущениями артиста и, следовательно, субъективный.

К. С. Станиславский любил давать начинающим актерам для развития элементарной актерской техники такое упражнение: физическое действие — войти, снять пальто и шляпу, повесить их на вешалку. Но к этому добавлялись предлагаемые обстоятельства. Первое — вы пришли, чтобы сказать своему другу, что он выиграл очень крупную сумму. Второе — вы пришли, чтобы сообщить другу о смерти кого-то из близких. Одно и то же физическое действие. Но совершенно разные ритмы. Эта задача, как и ряд подобных, хорошо известны всем, кто интересовался вопросами актерского мастерства.

Нам же надо помнить, что борясь за единство ритма, мы должны преодолевать и существующие у каждого артиста свои индивидуальные микроритмы и — что особенно важно — не оказаться во власти своей

субъективной микроструктуры, постоянно видоизменяющейся, в зависимости от обстоятельств.

К сожалению, всякое подавление личного возможно лишь до какой-то степени. Ощущая это в самом себе, проявите терпение и к артистам, добиваясь единого ритма. Ведь у каждого из них, кроме музыкального пульса, которому он обязан подчиниться, есть еще и свой собственный пульс. Чем богаче, полнее внутреннее ритмическое чувство, тем ярче исполнительская палитра. Слушая Рихтера, Гилельса или Башкирова, вы без труда заметите, что все необыкновенные красоты, которые они вам раскрывают, основываются, прежде всего, на богатстве ритмического чувства. А затем уже следуют красота звука, глубина музыкального мышления и все остальное.

Таким образом, надежному, устойчивому ритму, ритмическому богатству, ритмическим красотам на репетициях уделяется значительная часть времени.<sup>X</sup>

#### ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ Б. Э. ХАЙКИНА О КОЛЛЕГАХ-ДИРИЖЕРАХ

Всю жизнь я помню Мелик-Пашаева<sup>XV</sup> как звезду первой величины. Когда он пришел в Большой театр, ему шел двадцать шестой год, но это не помешало ему сразу занять положение ведущего дирижера. Он не поднимался по лестнице славы. Он сразу засиял, и так до самого последнего дня.

Никогда, даже в первый год, о нем не говорили как о молодом, многообещающем, подающем надежды. Он был известен только как первокласснейший, ярчайшего царования художник. Александр Шамильевич обладал всеми необходимыми для этого качествами: артистической внешностью, темпераментом большого художника, обаянием, твердым характером, безграничной работоспособностью, а также тактом, столь необходимым для общения с артистами, высокой общей культурой, безукоризненным знанием опер, к партитурам которых он возвращался вновь и вновь. А. Ш. Мелик-Пашаев был по-хорошему педантичен. Он не полагался на вдохновение, не ждал, когда что-то на него нахлынет и увлечет от задуманного, намеченного заранее.

<sup>X</sup> Б. Хайкин. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. "С.К." - М., 1984.<sup>xx</sup>  
<sup>xx</sup> Александр Шамильевич Мелик-Пашаев (1905-1964) Нар. арт. СССР. С 1931 г. - дирижер, с 1953 по 1962 гг. - главный дирижер Большого театра.

Десять лет Мелик-Пашаев был главным дирижером Большого театра. Он тяготился административными обязанностями, связанными с этой должностью, но он недооценивал громадную пользу, которую он приносил именно как главный дирижер.

Благодаря авторитету, симпатиям, творческому интересу и глубокому уважению со стороны коллектива, он показал себя на этом посту не как администратор, а как большой художник, перед лицом которого стыдно и неловко было касаться каких-то мелких интересов. Именно это сплачивало и мобилизовывало коллектив.

Необычайно мягок и деликатен был Мелик-Пашаев в общении с артистами. В его работе, на его репетициях сразу возникала атмосфера проникновенного творческого процесса. Все проходившее исчезало.

Прекрасно владел фортепиано и очинял музыку Александр Шамилевич Мелик-Пашаев. Но его скромность была такова, что о созданных им произведениях узнали только после его кончины.

Он был моим товарищем, близким другом. Я горжусь этой дружбой. Жизнь не течет гладко. Бывают неудачи, срывы, огорчения, сомнения. В такие минуты так важно услышать дружеское слово, почувствовать товарищескую поддержку. Он был другом умным, чутким, бескорыстным, деликатным. Как и во всем, он был в дружбе предельно честен и благороден.

Жизнь, годы, работа — все это откладывает свой отпечаток. Я был на первом его спектакле, 13 июня 1931 года. Был и на последней его репетиции 20 мая 1964 года. Но и тогда, в 1931 году, и потом, спустя 33 года, одинаково покоряли самые привлекательные черты его таланта — та же пилкость, то же необъяснимое волшебство звучания, которое возникает, лишь только поднимается его дирижерская палочка, та же гибкость и изысканность музыкальной фразы. Так было всю жизнь, долгую жизнь тридцатитрехлетней трудовой службы за пультом Большого театра. У него не было спектаклей неярких, "служебных", будничных. Он сам говорил, что такие спектакли играть не умеет и не мог бы этому научиться. Его авторитет был непререкаем.

х х х

х

Не могу не упомянуть еще нескольких своих товарищей. Еще раз скажу: как это приятно, когда дирижер сам тоже умеет на чем-то играть! Натан Рахлин<sup>X</sup> Интересно, смог бы он ответить сам, какими инструментами он не владеет? Я с ним познакомился, когда Н.С. Голованов выписал его из Донецка, для исполнения труднейшего соло на баритоне в Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза. Может Рахлин баритонист? Ничуть не бывало! Но надо было иметь головановское чутье, чтобы поручить это соло никому не известному молодому человеку из провинции.

Натан увлекался шестиструнной гитарой, которая у него пела с редкой красотой. Кажется, он играл на флейте (говорю "кажется", потому что Натан и сам неуверенно отвечал на подобные вопросы). А дирижуя "Прощальной симфонией" Гайдна, он в конце бросал палочку, брал скрипку и, садясь за один из опустевших пультов, доигрывал последние страницы симфонии. А на скрипке-то вдруг не заиграешь!

х х х

Ярким дарованием обладал дирижер Большого театра Фуат Мансуров. Он несколько стеснен в игре на фортепиано и на скрипке. Альпинист, мастер спорта, он при одном из восхождений повредил пальцы левой руки. Но и это он преодолевал, практически осваивая все новые и новые инструменты. Когда к нему перешел "Севильский цирюльник", он спросил меня, что за инструмент *sttra*. Инструмент и мне не был известен, в партитуре оперы ему большой роли не отведено. Ясно, что это был ударный инструмент, так как его партия была выписана на одной линейке. Но не таков был Фуат Мансуров! Он стал искать в энциклопедиях и обнаружил, что это старинный античный инструмент, запомнил его описание и изображение. Но где этот инструмент взять? Для Фуата и тут не оказалось препятствий. Он делает этот инструмент сам! И вот в "Севильском" вместо обычного треугольника звучит странный, ни на что не похожий инструмент!

Добавлю еще, что в опере "Семен Котко", которой Мансуров прекрасно дирижировал, один из персонажей играет на сцене на украинской бандуре. Мы хорошо знаем, с каким изумительным мастерством Прокофьев пользуется народными национальными инструментами в своих

<sup>X</sup> Натан Григорьевич Рахлин (1905-1979). Нар. арт. СССР, гл. дирижер гос. симф. орк. УССР (1937-1941, 1945-1958). С 1959 г. дирижер симф. орк. Московской филармонии. С 1966 - главный дирижер Гос. симф. орк. ТАССР. Профессор Киевской и Казанской консерватории.

<sup>XX</sup> Фуат Мансуров (1891-1953). Дирижер, пианист, композитор

операх и балетах. И вот эта бандура в антрактах в руках Мансурова. Он её настраивает, он учит актера на ней играть! Мансуров на гастроях в Польше говорил по-польски, на гастроях в Италии — говорил по-итальянски. Он учил французский, хорошо знал немецкий, не говоря уже о русском, татарском, казахском, которыми владел в совершенстве.

х х х

В 1923 году в Московской консерватории за организацию дирижерского класса взялся Константин Соломонович Сараджев.<sup>\*</sup> Мягкий и деликатный человек. Великолепный мастер, ученик Никиша.

И вот такой человек пришел к ним в консерваторию, чтобы организовать специальный дирижерский класс.

Затем Сараджев твердо заявил, что отбирает учеников чтобы сделать из них хороших профессиональных дирижеров.

Экзамен Сараджев вел сам, студентов отбирал очень строго и, несмотря на большой приток желающих, принял очень немногих. "Отвергнутых" он потом вызывал особо, тепло и по-дружески беседовал с каждым в отдельности, убеждая и доказывая, что новая профессия не принесет молодому музыканту больших радостей.

Требовал он прежде всего фундаментальных знаний, эластичности музыкального мышления, остроты слуха, способности быстро решать разные комбинации, связанные с перегруппировками транспонирующих инструментов, чтения в ключах (в том числе и старинной хоровой литературы). Сам он время от времени садился за фортепиано и наигрывал какие-нибудь "цитаты", быстро переходя от одной к другой, а если под рукой оказывалась скрипка, то же самое делал с большой легкостью и на скрипке (что не удивительно, так как Сараджев учился у Гржимали и в свое время был отличным скрипачом).

Но главное начиналось, когда молодой дирижер, пройдя все эти предварительные испытания, становился за пульт. Тут Сараджев вонзался в него острым взглядом и следил, как мне тогда казалось, больше за лицом, чем за руками (сейчас-то я понимаю, почему!). Мы — поступавшие — ожидали, что он будет особенно придирчив именно к

---

\* Сараджев К.С. /1877 - 1954/. Дирижер, педагог, музыкальный деятель. С 1919 - 1938 гг. - дирижер, с 1948 - 1953 гг. - главный дирижер Большого театра. Народный артист СССР.

жесту. Профессиональные дирижеры того времени, особенно ученики Никитина, обладали жестом исключительным по своему разнообразию и выразительности. Монотонное однообразие взмаха, которое сейчас считается простительным, тогда было совершенно недопустимым. Но Сараджев искал в своих учениках не этого. Позднее он сам говорил: "Этому-то я вас научу, можете не волноваться. Но вот если в глазах, в лице я вижу только свидетеля, сопровождающего музыку, дело серьезнее. Нет самых необходимых свойств руководителя - увлеченного и увлекающего других".

Сараджев с каждым занимался по индивидуальной программе. Мы проходили классику, но он говорил и о современных сочинениях и с недоумением смотрел на нас, если оказывалось, что мы их не знаем. А как нам было их знать? Концертов устраивалось мало, и новая музыка очень редко попадала в программы. В нотной библиотеке консерватории новых партитур не было; кроме того, партитуры из библиотек на руки никому не выдавались. Чтобы выучить партитуру надо было сидеть в нотной библиотеке и стараться воспринять музыку внутренним орудием. К счастью, тогда там царил полная тишина. Ходили небольшими шагами, произносили приглушенным шепотом только самые необходимые слова, было уважение, почет и к этому учреждению, и, может быть, к тем невидимым теням, которые сокрыты за собранными здесь бесценными сокровищами...

Спешу коснуться второго вопроса, как учить, тем более что Сараджев не делал из этого никакой тайны и разговаривал со своими учениками с предельной откровенностью.

Это аксиома, что для того, чтобы научиться играть на скрипке, чтобы научиться петь, нужно каждый день играть на скрипке, каждый день петь и т.д. Но что нужно каждый день для того, чтобы научиться дирижировать? Дирижировать? Где? Если ты встал за пульт и руководишь оркестром /безразлично, каким/, значит, ты это как-то умеешь. Где же ты этому научился? Если же ты этому не учился, то что ты за сумасшедший, что пытаешься делать то, чего не умеешь, да еще перед десятками устремленных на тебя глаз?

Казалось бы, логично, что если, с одной стороны, большая группа студентов обучается в оркестровом классе навыкам игры в оркестре, а с другой - небольшая группа учится дирижировать, то, связав эти два процесса, можно было бы обогатить опытом обе группы. Но, к сожалению, именно это невозможно, так как неопытный ор-

квартет требует опытного дирижера, а неопытный дирижер, хотя и приобретает "почву" и извлечет громадную пользу из любого оркестра, все же в студенческом коллективе окажется в наиболее затруднительном положении.

Сараджев не скрывал от нас, что наши первые практические шаги неизбежно поросят затруднения, многие из которых совершенно невозможно предусмотреть. Но он обещал, что каждый из нас, его учеников, выйдя за пульт, будет хорошо знать, что делать руками. Это уже очень много! Кроме того, он подробно и с приущей ему горячностью рассказывал нам, как, находясь за пультом, нужно учиться слушать не только внешние контуры звучания, но и проникать вглубь; как разграничивать тембры, бороться с акустическими феноменами; как удерживать внутренним слухом уже отзвучавшее, чтобы затем поправить ошибку, неточность интонации, одним словом, рассказывал все то, что мы теперь хорошо знаем, но что тогда для нас, начинающих дирижеров, было совершенно новой сферой, вызывавшей и любопытство, и восторг.

Сараджев занимался с нами не только ремеслом. Он требовал больших обобщений. Он любил споры. Ученик, который во всем с ним соглашался, был, по его мнению, плохой ученик. Один из нас, видимо с провокационными намерениями, высказал как-то недоумение, почему у Бетховена между Пятой и Седьмой симфониями оказалась Шестая, совсем иного плана, иных целеустремлений. Сараджев вскипел. "Вы не понимаете всей глубины, всех гигантских целей, заложенных в этой симфонии! Вы станете дирижером, может быть, хорошо продирижируете Пятой, Седьмой, Восьмой и Девятой симфониями, но еще очень некогда отважитесь взяться за Шестую! А если и отважитесь, то попомните наш разговор!"

Итак, оркестра для занятий не было. Мы штудировали партитуры с нашим профессором, он быстро перебегал от одной подробности к другой, спешил обратить наше внимание на то, что неопытный глаз не мог разглядеть, тут же задавал несколько вопросов (всегда в быстром, взволнованном темпе), с недоумением поднимал глаза, если мы мешкали с ответом. Затем мы становились за пульт, находившимся между двумя роялями (так это делается в дирижерских классах и сейчас), и дирижировали, причем в четыре руки играли по переложению, а то и по партитуре сами же студенты.<sup>x</sup>

<sup>x</sup> Б.Э.Хайкин (1904-1977) Беседы о дирижерском мастерстве. Статьи. - М., 1984, С. 118-122.

## ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ МРАВИНСКИЙ

Выдающийся дирижер (1903-1988)  
Народный артист СССР, главный ди-  
рижер Заслуженного коллектива рес-  
публики - симфонического оркестра  
Ленинградской филармонии им. Д. Д. Шос-  
таковича. Крупнейший мастер дири-  
жерского искусства XX века.

"О Евгении Александровиче Мравинском написано много - книги, статьи, рецензии. Его дирижерское дарование привлекало внимание музыковедов, критиков, музыкальных писателей, слушателей. Обычные темы этих работ: Мравинский - интерпретатор, Мравинский - педагог, Мравинский и его концерты. - Так пишет о нем Геннадий Николаевич Рождественский - Я гораздо реже сталкивался с искусством Мравинского в его "граммофонном" преломлении, чем ощущал воздействие его могучего дара, непосредственно находясь в концертном зале. И хотя чисто внешне воздействие искусства Мравинского кажется минимальным (этому способствует его аскетическая мануальная манера, благородная статуарность сценического поведения артиста), на самом деле видимое "созидательское" излучение бесспорно вносит свою лепту (и лепту немаловажную!) в общий комплекс восприятия искусства этого большого и умного художника.

Мравинский, хорошо известный нам как выдающийся интерпретатор классической, романтической музыки, как "философ-комментатор" Чайковского, как исполнитель-"созвездие" Шостаковича, предстает перед нашим взором в новом качестве. Прослушав в его исполнении Третью симфонию Онеггера, балет Стравинского "Аполлон Музагет", "Музыку для струнных, ударных и челести" Бартока, симфонию "Гармония мира" Хиндемита, мы можем с уверенностью сказать: Мравинский - один из крупнейших интерпретаторов современной музыки. И если раньше современное творчество не было доминирующим в его репертуаре (за исключением творений Шостаковича, Прокофьева и ряда произведений ленинградских композиторов), то позднее сфера музыкального мышления "сегодняшнего" дня стала сферой мышления Мравинского-дирижера. При чем в отличие от так называемых "специалистов по современной музыке"

Мравинский пришел к ней обогащенный общением с шедеврами мировой музыкальной классики, на ниве которой он собрал столь богатый урожай.<sup>ix</sup>

Ленинградская консерватория. Начало учебы Мравинского было нелегким, Н.А.Малько, в класс которого он был принят, относился к нему без доброжелательства. По этой причине Мравинский был передан к профессору А.В.Гауку, который способствовал выработке технических навыков и расширил его кругозор как по линии знакомства с симфонической партитурой, так и в смысле усвоения элементарных основ трактовки симфонической партитуры.

Тем не менее учебный процесс представлял весьма ограниченные возможности живого общения с оркестром. Молодому дирижеру на хватало чисто практической школы, негде было проявить исполнительскую инициативу, проверить свои данные и знания на конкретной работе о коллективом. И вот он решился на самостоятельный и в известном смысле очень рискованный шаг: пошел к руководителю самодеятельного оркестра Союза советгосслужащих Я.М.Геншафту и попросил дать ему возможность поработать в этом коллективе. Оркестр состоял из любителей.

Именно здесь, в работе с самодеятельным симфоническим оркестром, на первом этапе своего профессионального развития как дирижера, Мравинский понял, что дирижирование это прежде всего процесс общения и обращения с людьми, что исполнителями дирижерского замысла являются не инструменты, в определенный момент играющие соответствующие звуки, не клавиши, механически откликающиеся на движение руки, а живые люди, с различными характерами, темпераментами, вкусами и навыками, и что неосторожное обращение, неверно взятый тон с кем-нибудь из них может испортить всю музыку. Он убедился, что дирижирование раньше чем стать процессом творческим, всегда есть процесс воспитательный, педагогический и что подход психолога не менее существенен в этом процессе, чем подход эстетика и художника.

Дальнейшие практические шаги начинающего дирижера связаны с Хореографическим училищем.<sup>xx</sup>

<sup>x</sup> Г.Рождественский. Мысли о музыке. "С.К." - М., 1975.-С. 82,83.

<sup>xx</sup> В.Богданов-Березовский. Советский дирижер. Очерк деятельности Е.А.Мравинского, - Л., 1956.

Ведущие артисты труппы и ослепленная молодежь из выпускников Хореографического училища за несколько последних лет уже знали Мравинского по профессиональной работе и в качестве концертмейстера-пианиста и даже как дирижера. Они научились ценить в нем качества серьезного музыканта, не поступающего ради каприза танцовщицы или танцовщика той или иной деталью композиторского замысла в проведении балетной музыки, что так охотно делало большинство других балетных концертмейстеров. В то же время он завоевал у них авторитет своим пониманием логики "хореографической речи", знанием законов её грамматики и синтаксиса, постижением её стилистических закономерностей и оттенков. Он отлично разбирался в том, что в темповой и агогической фразировке музыкального сопровождения удобно или неудобно для танцевального исполнения. И потому требования его всегда или почти всегда исполнялись без возражений, хотя строгость этих требований подчас казалась наивной и преувеличенной со стороны молодого музыканта "без положения и без имени", в особенности когда они были обращены к балетным артистам первого плана и большого стажа. Объяснялось это тем, что обоснованными эти требования оказывались не только с чисто музыкальной стороны, но и со стороны специфики самого хореографического искусства.

Всё это позволило молодому дирижеру проявить в работе над балетом П.И. Чайковского "Спящая красавица".

К первой репетиции Мравинский пришел во всеоружии знания партитуры и спектакля. "Спящая красавица", первое сильное впечатление детских лет, была, вообще говоря, его любимым балетом.

Партитуру он знал на слух почти наизусть, что составило прочный фундамент для её пристального "глазного" изучения при подготовке к дебюту. Первая же корректурная репетиция расположила оркестровый коллектив к дирижеру-дебютанту. Его замечания были конкретными, делльными, позволяли оценить вкус и наличие самостоятельного творческого отношения к музыке. Понравилось проявленное чувство меры между соблюдением действительно художественно ценных исполнительских традиций, идущих от Дриго и отчасти от Драциппникова, и стремление вызвать инициативу у солистов оркестровых групп.

Появилось увлечение. На этой же репетиции imponировала безупречная ориентировка дирижера в подробностях хореографического исполнения, согласуемых с требованиями музыкально-исполнительской фразировки и нюансов. На спектакле после второго действия оркестр



Е. А. Мравинский





Б. Э. Хайкин



Е. Ф. Светланов



С. А. Самосуд



Г. Н. Рождественский

устроил молодому дирижеру шумную и продолжительную овацию, поддержанную зрительным залом. По сути дела это было первым признанием Мравинского-дирижера со стороны массового зрителя.

Объективно, однако, творческим результатом интерпретации Мравинским "Спящей красавицы" было то, что балет зазвучал по-новому в сравнении с прежними, даже лучшими исполнениями. В чем же заключалось это новое? В.А.Дранишников и А.В.Гаук, первые советские дирижеры, выросшие в коллективе Академического театра оперы и балета, еще до Мравинского нащупывали методы и приемы драматургической, смысловой и концепционной трактовки балетов Чайковского. Это в дальнейшем как раз и сумел сделать Мравинский.

С подлинным вдохновением играл он танцевальную "симфонию-сказку", какой является "Спящая красавица". Он обозначил крупными линиями контуры большой музыкальной формы, достигая этого путем обособленной — на больших пространствах — планировки темпо-динамики, расстановки своевременных цезур, продуманного противопоставления характера исполнения контрастных и сопоставления родственных друг другу номеров, не столько чередующихся, сколько льющихся единым потоком развивающегося симфонического повествования; наконец, путем осмысленной разметки частичных кульминаций и явственного обозначения единой главной кульминации в каждой картине.

Можно было бы написать многое о мастерстве звуковой характеристики, проявленной Мравинским в исполнении партитуры "Спящей красавицы", об остроумии его интерпретационно-образного и фабульного содержания сказок Перро в дивертисменте последнего акта, о поэтизации образов Фей в прологе, об искусстве звукового пейзажа и звуковой декорации в сцене охоты и в панораме, об органическом росте центрального женского образа, росте, который он выявил в подчеркнутой контрастности от акта к акту — её вариаций и музыки различных адажио. Но и указанного достаточно, чтобы понять всю творческую значимость этого по существу (и, по нашему мнению, до сих пор остающегося единичным, единственным) исполнительского раскрытия всей полноты идейно-эстетического содержания бессмертного балета Чайковского.

Зритель оценил это сразу. На "Спящую красавицу" в Академический театр оперы и балета стали ходить не только смотреть Г.Уланову и К.Сергеева, но и олушать Мравинского.

1938 год. Победа на Всесоюзном конкурсе дирижеров была решающим, поворотным моментом в творческой биографии Мравинского. Един-

ственный обладатель первой премии среди пяти лауреатов конкурса, он сразу из подающего серьезные надежды начинающего мастера, репутация которого в основном складывалась в ограниченных рамках ленинградской музыкальной жизни, стал всесоюзно известным дирижером, участием которого в своей работе дорожила бы любая концертная организация, любой музыкальный театр. О нем говорили и писали.

Подробно о своих впечатлениях от этого выступления Мравинского писал профессор Г. Нейгауз. "Очень показательно, — отмечал он, — как Мравинский приступил к репетиции Баха. Он обратился к оркестру с техническими указаниями по поводу мелизмов и других особенностей баховского стиля. Уже эти беглые замечания, превратившиеся в маленькую, но очень содержательную лекцию, сразу показали основательные познания дирижера. Вопрос о мелизмах в произведениях Баха считается и трудным и спорным. И тем не менее Мравинский сумел выразить свою мысль и свои художественные намерения с удивительной ясностью и простотой".

Огромное значение конкурса заключалось... в том, что он во всю широту поставил перед музыкальной общественностью Советского Союза вопросы исполнительского стиля, вопросы учебы дирижеров... Напряженно отыскивая советский стиль исполнительства, мы должны неустанно учиться, развиваться и также неустанно помогать советским композиторам в их творческой работе.

Огромная дистанция лежит между исполнением симфонического произведения в концерте, который длится в случаях незначительного объема партитуры не свыше часа с небольшим, и процесс подготовки этого исполнения. На репетиции обычно уходит по несколько часов в течение нескольких дней; но эта репетиционная работа предшествует длительному индивидуальное изучение партитуры, на что уходит недели, месяцы, а иногда и годы. Все эти процессы являются процессами творческими и очень тесно взаимосвязанными. Глубоко ошибаются те, кто в своем представлении умаляют творческое значение как репетиции, так и, в особенности, мысленного усвоения дирижером партитуры, кто видит в том и другом нечто вроде технических тренировочных стадий, только предворяющих творческий акт исполнения. Процесс здесь единый, и от художественной разработанности составляющих его частей, органичности и последовательности их связей целиком зависит успех или неполнота удаи исполнительской трактовки.

Поэтому при характеристике творческого облика дирижера, анализе его метода и стиля необходимо не только иметь в поле зрения

отдельные, хотя бы и очень многие его концертные выступления, но и подробно ознакомиться с лабораторией его работы, в которой зарождаются, вынашиваются и оттачиваются во всех деталях его творческие замыслы. Отбор (классификация) и выбор играемого — первая и решающая фаза возникновения всякого исполнительского замысла.

Для режима внутренней творческой работы Мравинского очень характерно постоянное пребывание в кругу новых исполнительских замыслов. Даже в период напряженной подготовки к близко предстоящему исполнению, даже почти "вплотную" перед днями концертов, он параллельно работает "впрок", вчитываясь в партитуры, судьба которых в смысле включения их в его репертуар далеко еще не определилась.

Разумеется, как и все дирижеры, изучение выбранной им к исполнению партитуры Мравинский начинает с изучения нотного текста. Индивидуально характерное на этом первичном этапе работы сказывается у него в её последовательной стадийности даже в этих узких рамках. Вначале — это лишь общее восприятие нотного текста со стремлением целиком проникнуться ведущей идеей, заложенной в произведении. Внимание устремлено к уловлению основных образов, их чередованию и соотношениям, закономерностей, размещения в кульминациях. Крупные пропорции целого на этой стадии играют для будущего исполнителя главную роль и заслоняют собой отдельные детали, как бы примечательны или привлекательны они ни были. Наряду при этом теми симфонического произведения представляются ему как бы действующими лицами, с темпераментом, складом натуры, индивидуальными свойствами влияния друг на друга.

Когда же ведущая идея и её образное воплощение до конца ясно Мравинскому, стали настолько близкими, что он ощущает их органически родственными своей творческой психике, наступает новая фаза проработки нотного текста. На первое место выступают детали, но еще не технические, а те которые определяют эмоциональное наполнение образов, прежде всего темповые детали — живой пульс и ритм дышащего во времени музыкального исполнения, а затем и подробности динамики — оттенки и краски звучащей картины и звучащего действия. Тут тоже — уже в противоположность многим дирижерам — Мравинский всегда очень последовательно придерживается метода дедукции, идет от целого к частному и разрешает то или иное сомнение при выборе приема трактовки опираясь на закономерности, относящиеся к принципам крупных конструктивных образований. Он действительно ни на минуту не упускает из виду паузальной логики, причинно-следственной

овизи между уже отзвучавшим, звучащим сейчас, и тем, чему предстоит звучать. И это устанавливается со всей точностью и конкретностью еще при "мыслимой" проектировке будущего реального звучания партитуры.

В предварительной работе над партитурой, для Мравинского являющейся стержнем, особо существенной частью творческого исполнительского процесса, он далеко не сразу сумел добиться необходимых результатов. Быть может, как раз техника мышления далась ему куда труднее, чем техника обращения с оркестром, столь часто служащая камнем преткновения для многих молодых дирижеров. Вначале ему долго не удавалось отделаться от импровизационной манеры, от фантазирования на ощупь, руководствуясь то инстинктом, то понравившимися, находившимися "под рукой" чужими образцами. Грубо говоря, это была стадия "отсебятины", за которой как естественная реакция на нее последовала крайность противоположного порядка. Появилась потребность досконально изучить не только симфоническую музыку, но и исторически сложившиеся традиции её интерпретации. Это была долгая и очень трудная полоса, когда Мравинский учился у старых артистов оркестра, выпрашивая их впечатления от игры под управлением выдающихся мастеров прошлых поколений, видных иностранных дирижеров, гастролировавших в Ленинградской филармонии во второй половине 20-х и в первой половине 30-х годов.

Нагляднее всего процесс работы над партитурой выступает у Мравинского в случаях весьма многочисленных его обращений к партитурам современных отечественных композиторов. Вот где находят свое приложение солидные знания специфики композиторского ремесла, усвоенные им при прохождении пятигодичного курса теории композиции в Ленинградской консерватории. Мравинский в большинстве этих случаев выступает как деликатный, но активный творческий сотрудник автора, авторитетный для него консультант по вопросам стиля, фактуры, формы, в особенности же по деталям инструментарки.

Показательно, например, что, подготавливая в 1943 году первое исполнение Восьмой симфонии Шостаковича, признанного мастера оркестрового письма, он на своем рабочем экземпляре партитуры, испещренном исполнительскими ремарками, делает два предложения автору: удвоить трубой голос флейт, гобоев и кларнетов в *tutti* на протяжении тридцати тактов во второй части, а в другом случае — удвоить линии деревянных духовых валторнами на протяжении двадцати семи тактов в третьей части. Поскольку композитор убедился, что пред-

ложения исходили от верной расшифровки его собственного замысла и имели целью наиболее практически дальнюю реализацию этого замысла, он принял оба предложения.

Сам же Д. Д. Шостакович писал: "... Наиболее близко я узнал Мравинского во время нашей совместной работы над моей пятой симфонией. Должен сознаться, что сначала меня несколько испугал метод Мравинского. Мне показалось, что он слишком много копается в мелочах, слишком много внимания уделяет частностям, и мне показалось, что это повредит общему плану, общему замыслу. О каждом такте, о каждой мысли Мравинский учинял подлинный допрос, требуя от меня ответа на все возникавшие у него сомнения. Но уже на пятый день нашей совместной работы я понял, что такой метод является безусловно правильным. Я стал серьезнее относиться к своей работе, наблюдая, как серьезно работает Мравинский. Я понял, что дирижер не должен петь подобно соловью. Талант должен прежде всего сочетаться с долгой и кропотливой работой".<sup>х</sup>

Стадия формирования, вынашивания исполнительского замысла строго ограничена у него от стадии практической реализации этого замысла. Стадия вынашивания в основном, а большей частью и полностью, завершается еще до момента первой встречи с оркестром. Она ведется только в сознании, в сфере высокой абстрагированности, вне контакта с каким-либо источником реального звучания, в большинстве случаев даже вне контакта с роялем, темперированный строй которого в известной мере залоняет от внутреннего слуха в момент его напряженной работы перспективу натурального оркестрового строя. И на первую же репетицию Мравинский является с вполне созревшим, всесторонне разработанным замыслом, готовый обосновать каждую деталь сложившейся у него исполнительской трактовки.

Б. Э. Хайкин о репетиционном методе Мравинского:

"Тщательность его работы беспримерна, а то, что результат этой работы ощущается еще длительный срок после её окончания, для меня необъяснимо. Впрочем, не совсем. В каких случаях память артистов фиксирует на длительные сроки все полученное от дирижера? 1. Когда вполне очевидно, что предлагаемое дирижером не эксперимент, а результат его длительной работы и его артистического убеждения. 2. Когда предлагаемое дирижером импонирует артистам, то есть совпадает с их представлением о стиле и о наиболее характер-

<sup>х</sup> Д. Шостакович. Яркий талант. - Газета "Смена", - 18 октября 1938 г.

ной для данного случая манере исполнения. 3. Когда вместе с тем обнаруживается, что горизонт музыкального мышления дирижера шире и глубже, чем артистов (в своем большинстве). 4. Когда артисты чувствуют себя достаточно вооруженными технически, чтобы удовлетворить требованиям дирижера, если не немедленно, то в результате дальнейшей работы. 5. Когда артисты слышат, что исполнение вполне реально преобразуется и становится более одухотворенным в результате выполнения требований дирижера. 6. Когда артисты видят, что исполнение становится более одухотворенным, в первую очередь, как результат исключительного внимания дирижера ко всем авторским рамкам, обозначениям, частным указаниям. Такова схематически основа репетиционных методов Мравинского.

Но за пределами этой схемы лежит очень многое. Укажем на важнейшие элементы. 1. Темп. Темповые обозначения автора допускают отклонения "от" и "до", даже если они уточнены указанием метронома. От соотношения и равновесия темповых величин зависит вся архитектура, вол структура исполнения. Здесь нельзя полагаться ни на арифметический счет, ни на алгебраические уравнения, хотя метроном как будто служит этой цели. Нельзя полагаться на интуицию, хотя и она, наряду с метрономом, может показать многое. Поиск темпа — это тяжелый, мучительный процесс, через который нужно пройти раньше, чем убедившись, что найдена достаточно надежная, верная основа. Антон Рубинштейн говорил, что найти верный темп так же трудно, как попасть камнем в цель между двумя досками забора. И можно ли с полной уверенностью утверждать, что он найден, что темп должен быть именно таким? (Хотя козвенные подтверждения всегда можно найти, во всяком случае, их надо искать, это облегчит задачу). К тому же, у дирижера, в отличие от художника, от скульптора, от архитектора, все очень не материально. Найденный, проверенный, и, казалось, вполне убедительный темп перед оледующим исполнением пересматривается заново (так именно работает Мравинский, каждый раз начиная с "нулевого цикла", то есть садясь за партитуру заново). Трудность увеличивается еще и оттого, что надо в своем распоряжении иметь два темпа одновременно: один держать в уме, а другой, рабочий темп, расхотовать на репетициях. Процесс исполнения музыки в концерте (в меньшей степени — спектакле) всегда связан с возникновением чего-то нового, яркого, не вполне бывшего очевидным на репетициях. Репетиционная работа — это подготовка яркого исполнения. Такой принципиальный подход касается и темпа (понятно в разумно допустимых пре-

делах). Те, кто играли с Рахманиновым, рассказывали, что в концертах, на спектаклях у этого великого артиста появлялось много неожиданного, то есть того, чего не было на репетициях.

Возвращаясь к Мравинскому, хочу подчеркнуть, что основной частью его репетиционной работы является поиск звучности. Я бы сказал — установление звучности, потому что у Мравинского исключительно хорошо развит внутренний слух и звучность для него совершенно ясна до того, как он начал работать с оркестром и... все-таки это поиск!

Колорит звучания оркестра находится и устанавливается в процессе репетиции. Под колоритом я имею в виду не нюансировку, а нечто значительно большее. Он должен быть устанавливаем в строгом соответствии со всеми авторскими обозначениями. Звучность оркестра должна быть богатой, красочной, яркой, живой. В неутомимом поиске этой звучности и заключается высшее мастерство Мравинского. Он к нему пришел не по наитию, а выработывал годами и десятилетиями, не отступая перед трудностями, с которыми почти обязательно сталкиваешься в каждой партитуре. И эту настойчивость, неутомимость он проявил не дома, в кабинетном труде, а за пультом, стоя перед оркестром, когда, казалось бы, всем и, прежде всего, самим артистам оркестра исполнение представлялось всеосторонне идеальным, не требующим более никаких корректив.

И, наконец, о значении в работе Мравинского такого важного элемента, как ритм. Темп и ритм понятия родственные. Ритм зависит от темпа, темп определяется (в большей степени) ритмом. Станиславский любил слово "темпоритм". В том смысле, в каком он его употреблял, оно очень понятно и убедительно. Ритм — это громадная часть нашей дирижерской жизни. Ритм создается на основе избранного автором метра. И метр, и ритм поддаются цифровому выражению. Это мы знаем из элементарной теории. Но цифровое выражение — одно, а художественная выразительность — совсем другое. В ансамблевом исполнении необходимо единое ритмическое ощущение, которое лежит далеко за пределами математической, цифровой точности. Можно взять для примера такую несложную по своей структуре пьесу, как вступление к третьему акту "Лоэнгрина". После нескольких вступительных тактов мелодия переходит в нижний регистр. Наверху — совершенно ровные, одинаковые триоли, по двенадцать в такте. Что в них привлекательного? Ритм? Но это абсолютно ровные триоли, однообразные, повторяющиеся до бесконеч-

ности, без всяких ритмических, метрических или темповых изменений. Гармония? Но это обыкновенная доминанта, без каких бы то ни было гармонических преобразований. Мелодия? Но её здесь в верхнем регистре нет и в помине. Одна и та же повторяющаяся нота никак не может стать мелодией. Дальше, правда, появляется верхняя вспомогательная нота, но мелодического образа все-таки нет. Значит, сами по себе нас не могут привлечь ни ритм, ни мелодия, ни гармония. Однако послушайте, как этот антракт играет Мравинский. И обратите внимание на эти триоли, если только они сами не привлекут вашего внимания. Их звуковая насыщенность и ритмическая напряженность доведены до такого градуса, что становится понятным, почему Вагнеру, кроме унисона тромбонов, понадобилась еще труба в столь необычном высоком регистре. Я взял этот пример, потому что здесь нет никаких сложных, или хотя бы разнообразных ритмов, однако же напряженный ритм здесь оказался решающим.<sup>1X</sup>

Метод Мравинского блестяще доказал свою высокую эффективность. Этот метод, конечно, не исключает внесения на репетициях дополнений к уже сложившемуся плану трактовки, дополнений, подсказанных соприкосновением с живым звучанием инструментов. Но они будут всегда именно только дополнениями, несколько не меняющими общей направленности, принятого характера трактовки и, наоборот, одушающими наиболее полному её выявлению. Поэтому репетиционный процесс Мравинского никогда не бывает чрезмерно продолжительным или, точнее, необоснованно, излишне продолжительным. Он, как правило, не выходит за рамки намеченного календарного графика и исключает необходимость "асигнования" добавочного времени.

Говоря обобщенно задача всякой оркестровой репетиции заключается в ликвидации расстояния между тем, что представляется дирижеру неким идеалом исполнительского воплощения, и тем, чего реально можно достигнуть в тех или иных конкретных условиях времени и места. Многое здесь зависит от знания творческих и технических возможностей и психологических особенностей коллектива с которым работаешь.

---

<sup>X</sup> Б.Хайкин. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. "С.К.". - М., 1984.-С. 52, 53.

Работа дирижера с оркестром — это всегда в большой мере работа психолога. Непонимание или недооценка этого положения неизбежно и решительным образом снизит результативную эффективность её, о какой бы тщательностью она не осуществлялась. Особенно же существенное значение приобретает осознание всей важности этого положения для постоянного и главного дирижера оркестра, который изо дня в день соприкасается с одними и теми же людьми и призван, развивая в каждом из них имеющиеся индивидуальные творческие, интеллектуальные, технические данные, воспитывать органически спаянный в смысле общности творческого мышления и по слаженности исполнительского ансамбля коллектив. Дисциплина в оркестре не может быть достигнута только авторитетом административной власти или же угрозами понижательных мер. В еще меньшей степени завоевывается она путем третирования членов оркестрового коллектива. Ничто так не травмирует артиста, как унижение его достоинства в глазах товарищей. Резкое, а тем более насмешливое замечание, сделанное на репетиции и относящееся не к случайной небрежности или не к технической стороне игры отдельного исполнителя, а к его природным музыкальным данным — слуху, чувству ритма, вкусу не влечет за собой повышения художественного качества исполнения, а приводит к прямо противоположным результатам.

Мравинский тщательно изучает человеческие, профессиональные, творческие особенности артистов возглавляемого им оркестра, а за пятидесятилетнее пребывание его на посту главного дирижера филармонии состав этого оркестра не раз подвергался частичным изменениям. Понемногу уходили "старики", вливалась принимаемая по конкурсам молодежь.

Между тем игровые качества оркестра — его интонационный строй, тембровая и динамическая палитра, ритмо-ансамбль — за все эти годы не подвергались сколько-нибудь признакам пестроты стилевых приемов или же "швов" между различной манерой фразировки. Скажем больше: не теряя первоначальных основ своего коллективного стиля, игровые качества оркестра из года в год крепили и развивались. В этом и оказались результаты подхода Мравинского к воспитанию коллектива с позиций психолога.

Авторитет в оркестре Ленинградской филармонии был им завоеван быстро, еще в ту пору, когда, после конкурса, его положение как главы оркестра было не более чем замещением номенклатурной

штатной должности, этот авторитет установился в результате спокойного и разумного обращения с коллективом, увидевшим в своем молодом руководителе не ремесленника, а художника, притом художника, очень требовательного прежде всего к себе, готового учиться у коллектива, но неумолимо строгого в вопросах, относящихся к творческой стороне дела, и строгого ко всем членам коллектива от молодых до старейших.

Мравинский никогда не исходил из каприза, прихоти или же личного нерасположения к тому или иному артисту, а из соображений принципиального идейно-творческого порядка. Авторитет его и сложился именно как авторитет идеолога и художника, и это воздействовало на коллектив больше, чем предоставленные ему административные положения.

Репетиции Мравинского всегда имели строго планированный характер. Дирижером заранее размечались конкретные задачи цикла репетиций и каждой отдельной репетиции, устанавливалась их очередность, рассчитывалось время на их решение.

Это далось очень долгим, постепенно накапливаемым опытом предварительной планировки репетиционной работы, хотя попытки этого стали появляться у Мравинского еще с 1933 года. Дирижер достиг в этом звене своего рабочего процесса высокого мастерства, что, конечно, предопределяется завершенностью предварительной его работы над партитурой. Она-то и допускает предельное рационализирование последующих стадий работы. И благодаря этому в момент самих занятий с оркестром нет задержек, перебоев, поисков альтернативных решений существенных сторон трактовки, нет лишних остановок, нет "черновых" для самого дирижера рабочих моментов. Присутствие живой, уверенно выражающей себя мысли, глубоко сознательного и творчески созидательного отношения к любой детали исполнения исключает механичность, обнаженную инструктивность на репетициях.

Он всегда знает, чего хочет от оркестра, умеет показать и помочь. Работая тщательно, он не загружен мелкими деталями. Вся его предварительная подготовка обнаруживается в четкости репетиции: замысел произведения целиком, групповая расчлененность, отдельные исполнители - ничего не упущено.

Здесь задача состоит в том, чтобы коллектив ясно осознал руководящую идею, схватил общие контуры, основные пропорции в спе-

дирижера, в стиливых признаках пьесы или направленности её трактовки дирижером. Конечно, уже при таком предварительном ознакомлении с новой партитурой или с новой трактовкой известной партитуры оркестр воспринимает и основное от "режиссуры" её, предлагаемой с дирижерского пульта, хотя ни замечаний, ни разъяснений еще нет, как нет и остановок. Ничто не должно ломать преемственность и развитие звуковых линий, нарушать восприятия целостной архитектоники.

Затем наступает основная фаза работы, которая может быть очень длительной и сравнительно короткой, в зависимости от сложности задач и новизны самого материала. Вступает в действие отделка составных частей и элементов звучащей партитуры, которые потом должны быть сведены в единое целое. Мравинский, как правило, начинает с охвата более или менее крупных, законченных эпизодов, чтобы, с одной стороны, сохранять в олуховом сознании играющих меру соотношений, так сказать, масштабный расчет на всю пьесу, а с другой стороны — для того, чтобы у артистов оркестра установилось живое ощущение силы протяжения и отталкивания внутритемповых и внутридинамических пропорций в рамках самого эпизода.

Тут проблемы агогики и динамики еще целиком поглощают собой проблемы фразировки и штриха, то есть собственно проблемы произношения. Разработка более широких, более "пространственных" и потому в известной мере более грубых приемов выразительности предшествует отделке тонких деталей.

Огромное место отводит Мравинский в этой части репетиционного процесса выработке объемно крупных линий *crescendo u diminuendo*, добываясь различных, в зависимости от драматургической и колористической задачи, очертаний этих линий, делая их прямыми, постепенно нарастающими, лишенными щелчков, или же ступенчатыми, зигзагообразными. Один из крупнейших советских симфонических дирижеров, делясь со мной лабораторными принципами своей дирижерской работы, рассказывал, что в больших крещендирующих линиях на полном звучании оркестра он вводит усиление звука с постепенностью — сначала у деревянных инструментов, затем у смычковых, наконец, у медной группы, в тромбонах, включая ток нарастания в самую последнюю очередь, и пользуется в обратной пропорции тем же приемом на линиях *diminuendo*. У Мравинского мы встречаемся подчас с применением подобного приема, однако не возведенного в положение своего рода закона. Мравинский

придерживается его далеко не всегда, а в зависимости от характера тутти. Для него туттийная звучность как прием смешения, известного обезличения инструментальных тембров приобретает различный смысл, подсказываемый различием авторской психологии, метода мышления композитора.

В многослойности удвоенных, утроенных и учетверенных линий симфонических партитур Глазунова он правильно усматривает прежде всего выражение конструктивного принципа, при котором нейтрализация тембров есть осознанно утверждаемый прием "укрупнения" звучности, создания плотных, "жирных" пластов, звучания, замечаемых на большой "слуховой дистанции". Здесь как раз уместна последовательность постепенного включения ступеней напряжения или разряжения звучностей.

Существенным моментом, привлекающим в этом вопросе настороженное и настойчивое внимание Мравинского, — стремление овладеть полной свободой обращения в сочетаниях динамического и темпового начал. Из обширной личной практики и из наблюдений над выступлениями других дирижеров он убедился, что *crescendo*, осуществляемое в одном и том же темпе, всегда "работает на расширение", создавая психологическое ощущение замедления движения (*rallentando*). Однако, в практике оркестровой игры задуманные соотношения динамики и темпа нередко опрокидываются под влиянием чисто эмоционального фактора. Эмоциональный ток вызывает у исполнителей (и прежде всего у самого дирижера) непроизвольное стремление к ускорению при *crescendo* и к замедлению в *diminuendo*. Мравинский много и упорно работал над собой, чтобы научиться не делать механических ускорений и замедлений при усилении и ослаблении звучности.

Все это, если перевести внимание о принципов инструментовки на принципы оркестрового исполнения, то есть на реальное звуковое воплощение идей инструментовки, в полной мере приложимо к вопросу о дирижерском истолковании партитуры.

В близкой связи с этим стоит вопрос о ритмической организации исполнения и роли ритмического фактора в передаче основополагающих конструктивных элементов произведения. Это тоже то, что относится к категории "крупного штриха" в репетиционной работе.

Мравинский упорно и долго воспитывал в себе это чувство "абсолютного ритма", владение которым позволяет ему охватывать и про-

низывать единым ритмическим дыханием огромное звуковое поле, достигая этим конкретно осязаемого для слушателя ощущения уравновешенности архитектоники произведения.

Примерами могут служить его исполнение "Болеро" Равеля с почти ритуально-заклинательной неотступностью ритмического рисунка основной короткой темы, вокруг которой возникают и множатся иноритмические — полифонные, фигурационные и контрастные образования, или же вариационный круг раздела первой части Седьмой симфонии Шостаковича, построенного на том же фактурно-образном приеме. От разметки и практической отработки основных крупных составных элементов партитуры Мравинский переходит к работе над "мелким штрихом", оттачиванием деталей, правильно понимая их хотя и различную, но равно существенную роль как в монументальных партитурах, так и в ювелирно отделанных симфонических миниатюрах.

Именно эта среда, пожалуй, является самой трудоемкой по напрягательным усилиям и кропотливой частью репетиционного процесса Мравинского. Если в первой его части он был архитектором и режиссером, то здесь его работа вызывает ассоциацию с искусством гравера, живописца — миниатюриста или мастера-ювелира.

На первый план перед дирижером здесь выступает во всей своей сложности и многообразии проблема выразительности. И Мравинский с настоящей творческой импульсивностью, проявляя при этом богатое воображение, фантазию, выдумку художника, ищет нужных ему красок и рисунков, добивается конкретной живой расшифровки звуковых образов, "запечатанных" на нотных станах партитуры. Для этой цели он обращается к самым различным формам разъяснения артистам оркестра своих требований. И к приемам музыкальной подсказки, когда он напевает нужную ему фразировку, иногда при этом пародируя неудовлетворяющее его исполнение утрированным повтором неверного или неточного произношения фразы тем или иным инструменталистом. И к красноречивому языку жестов обеих рук или каждой из них в отдельности, жестов то широких, забирающих воздух и рассекающих его (когда, например, он бросает движением от плеча сверху вниз огромную кисть с разжатыми пальцами), то скупых, подобных намекающим знакам, своего рода пластическому "шифру". И к пальцевой технике дирижирования, прибегая к движениям то угрожающим, указующим, поведывающим, то останавливающим, мелким, коротким, точно условные сигналы. Очень характерны

для него, например, (в момент стремления внезапно затухать звучность), быстрые колеблющиеся движения всех пальцев левой руки при полной неподвижности кисти, прижатой к нижней части груди, или же медленный подъем левой руки с разжатой кистью и её внезапно стремительный бросок вниз с сомкнутыми в кулак пальцами при желании добиться тяжелого *crescendo* и срыва на резком *sforzando*.

Но здесь "в работе" и мимика, и резкие повороты головы, и движения всего корпуса, вплоть до шага в сторону играющей группы. Однако во всем этом нет ни суетливости, ни преувеличения. Каждый пластический знак вызван стремлением нацелить играющих на выполнение конкретной частной исполнительской задачи и зрительно-образно формировать её сущность.

Чаще всего в момент необходимости комментировать свои намерения Мравинский прибегает к слову, как наиболее надежному посреднику между абстрагированной музыкальной мыслью и живым образным её звуковым воплощением. Он говорит не много.

Большей частью это — эпитеты, ассоциации, аналогии, метафоры. И это всегда необходимое, существенное, сразу ориентирующее музыканта на выбор правильного приема звукоизвлечения.

Завершающая фаза репетиционной работы Мравинского в тех случаях, когда он убеждался, что его исполнительский план полностью усвоен и принят коллективом, нередко сопровождался предоставлением достаточно широкой творческой инициативы артистам оркестра. "Вы знаете, чего нужно добиться, вы поняли, в каком направлении следует искать прием воплощения, а как его осуществить — найдите сами" — такова установка дирижера. И это в высокой степени повышает сознательность игры отдельного оркестранта, сообщает каждому из них чувство живой заинтересованности.

Можно не сомневаться в том, что многие стилевые черты, отличающие исполнение дирижером Мравинским в пору его артистической зрелости, целостных русских национальных характеров в музыке (например в "Богатырской симфонии" Бородина, Увертюре к "Руслану и Людмиле" Глинки и в его же Камаринской) или родных пейзажей, проникнутых "углом зрения", свойственным русскому восприятию природы, и характером русского уклада жизни (например, в "Рассвете на Москва-реке" из "Хованщины" Лусоргского или в "Похвале пустыне" из "Сказание о невидимом граде Китеже" Римского-Корсакова), — возникли из тех зерен юношеских художественных впечатлений, которые за много лет до того были брошены в его сознание пением или игрой Шала-

пина и Ершова. Еще творчески импульсивнее и активнее подошел Мравинский к восприятию дирижерского искусства Коутса и Купера. В Купере ему импонировали целеустремленность и воля, железная дисциплина, мгновенно устанавливаемая дирижером в руководимом им коллективе. Он был из породы дирижеров-ораторов и трибунов, воспламеняющих исполнительские и слушательские массы масштабами рельефно передаваемой большой музыкальной формы, крупными очертаниями динамических и темповых линий, сочетанием кипучей темпераментности и четкой организованности исполнения. Привилась у Мравинского и любовь к дисциплине, как основе основ творческого процесса.

Таким образом, что касается методов работы, то Мравинский определил их предельно четко. Это — максимум требовательности, организованности в системе занятий, упорство в достижении цели, постоянный контроль за выполнением поставленных задач — больших и малых. Время показало, что именно такой подход, такие установки и нужны были этому коллективу (это было им поставлено в 1938 году — с момента назначения главным дирижером симфонического оркестра Ленинградской филармонии).

Метод работы Мравинского, совершенствуясь в конкретных проявлениях, по существу своему оставался на протяжении пяти десятилетий неизменным.

"Я никогда не помню Мравинского в "юбилейном" настроении, — говорит Б.Хайкин. — Мы самые наилучшие товарищи, но я не помню, чтобы когда-нибудь видел его не встревоженным, не озабоченным. Посетителям концертов Ленинградской филармонии, многолетним её поклонникам, влюбленным в искусство Мравинского, все это неизвестно и, вероятно, не должно быть известно. Мравинский известен по своим концертам, и слушатели, может быть, даже в претензии, что он выступает недостаточно часто. Но какую титаническую работу он проводит с оркестром, какую бескомпромиссную требовательность проявляет, какие высокие артистические чувства пробуждает во всем коллективе и в каждом артисте, какую настойчивость и неутомимость проявляет в достижении поставленных задач... Весь его творческий облик мне глубоко симпатичен, я глубоко уважаю его за подвижничество, самоотверженность".

"Я учусь у него устанавливать равновесие не только в балансе, но и в окраске звука, — продолжает К.Кондрашин. — Когда он дирижирует Моцарта, оркестр звучит как камерный, хотя играет пол-

ный состав; когда дирижирует Брукнера, у него совершенно другое звучание; Чайковского — третье. Он умеет этого добиться, требуя разного качества вибрации. Правда, очень кропотливой работой. Но такие важные вещи и требуют большого труда".

"Хотелось бы отметить одно важное качество Мравинского — его безграничное, я бы сказал, магическое воздействие на музыкантов оркестра... — добавляет Е.Светланов. — Ничего лишнего, ничего отвлекающего от непосредственно звучащей музыки. Но за этим огромный темперамент, всегда контролируемый, находящийся в равновесии с высоким интеллектом".

И, наконец, высказывание рецензента венской газеты "Экспресс": ... Маститный маэстро старой школы минимумом движений достигает максимума воздействия. При исполнении каждого произведения он проникает в сущность партитуры. Он ищет в дирижировании не эффектной красоты, а выявления музыкальных образов, звучащих в его сознании. Он дирижирует легким, четким жестом, экономными движениями. Для выражения своей воли бывает достаточно только взгляда и поворота головы. Мравинский — ... редкий властелин музыки и музыкантов...".

"Мравинский за пультом, действительно, удивительно красив и величествен. "Прекрасное должно быть величаво..." А величествен он потому что... прост. Нет в его осанке, жесте ни тени наигрыша, этого коварного врага всех появляющихся на эстраде..."

"Мравинский стал Мравинским в первую очередь потому, — пишет М.Бялик, — что он — огромная личность, глубоко захваченная коренными проблемами развития человечества. Для Евгения Александровича истина, добро и зло, людское предназначение — это не отвлеченные философско-этические категории, смысл которых постигается спокойным размышлением, а мучительные вопросы, жгущие душу, решаемые в процессе тяжелой внутренней борьбы. Эта борьба закаляет дух, ориентирует жизнь и творчество художника".<sup>х</sup>

Свыше полувека продолжалась дирижерская деятельность Мравинского. Великий маэстро достиг той славы, над которой не властны ни время, ни новые громкие имена...

х х х

<sup>х</sup> М.Бялик. Евгений Мравинский. Творческий портрет. — М., 1977.

Говоря о чертах общности, объединяющих исполнительскую практику Мравинского с деятельностью видных советских дирижеров, о чертах, представляющихся нам признаками советского стиля в искусстве дирижирования, остановимся также на той стороне исполнительского процесса, который относится к области взаимоотношений дирижера и оркестра. Исполнительский коллектив для лучших представителей советской дирижерской школы никогда не является просто массой, то есть некой арифметической суммой играющих оркестрантов, а всегда — большим и сложным по своим персонально олагаемым ансамблем артистов, объединение художников, наделенных убеждениями, взглядами, вкусами, инициативой. Не механическими проводниками творческой воли и художественных намерений дирижера, а живыми посредниками между его исполнительскими замыслами и воспринимающей средой слушателей — вот чем являются для советских дирижеров артисты оркестра. И отсюда преобладание воспитательного и разъяснительного моментов в методике их работы, стремление достигнуть желаемых результатов не категорическими требованиями слепого выполнения "распоряжений с пульта", а путем популяризации, распространения своей исполнительской идеи в коллективе и развязывания собственной творческой инициативы самих артистов оркестра в направлении конкретного воплощения этой идеи в процессе исполнения. Конечно, в достижении этого каждый советский дирижер идет своим, индивидуально выработанным, присущим лично ему путем.

Широта идейного и культурного кругозора, отсутствие национальной ограниченности при наличии твердо отстаиваемой национальной определенности, знание и понимание навыков и традиций иных национальных музыкальных культур, умение и способность проникнуться ими в соответствии с конкретными требованиями исполнительской задачи — вот черты, представляющиеся нам типичными для советского исполнительского искусства в целом и советской дирижерской школы в частности.

Черты эти являются в высшей степени присущими Мравинскому, проявляя себя как в широкой интернациональной амплитуде его концертного репертуара, так и, в особенности, в направленности трактовки произведений. И они, на наш взгляд, безусловно объединяют творческую практику С. Самосуда, К. Иванова, А. Гаука, А. Стасевича, Н. Рабиновича, А. Янсона, Г. Рождественского, К. Симонова, Е. Светланова и ряда других.

## ЕВГЕНИЙ ФЁДОРОВИЧ СВЕТЛАНОВ

Выдающийся дирижер, композитор, пианист (1928 г.). Народный артист СССР. Главный дирижер Большого театра (1955-1965). Главный дирижер Государственного симфонического оркестра Союза ССР (с 1965 г.)

"Редкое музыкальное дарование Е.Светланова проявилось и в творчестве, и в исполнительстве. Композитор, пианист, дирижер — всё это слито в нем воедино, дополняет одно другое, — пишет композитор Ю.Шапорин.<sup>х</sup> — Меня всегда поражали его тончайший слух, изумительная память, чувство формы и глубокое понимание стиля музыки.

Я помню, как еще в студенческие годы Е.Светланов блистательно играл Третий фортепианный концерт С.Рахманинова. Я хорошо знаю его сочинения — от монументальной Симфонии до небольших фортепианных прелюдий и романсов. И наконец, у всех нас на виду широчайшая деятельность Е.Светланова как дирижера.

Для меня несомненно, что талант Е.Светланова, талант глубокий, сердечный, истинно русский, развивался в русле лучших традиций отечественного искусства. Его композиторское творчество складывалось под влиянием музыки С.Рахманинова, Н.Метнера, Н.Мясковского. В его дирижерской деятельности сказываются художественные принципы Николая Семеновича Голованова".

Светланов рано заявил о себе как самостоятельно и оригинально мыслящем художнике, имеющем своё творческое лицо. Конечно, здесь сказалась природная одаренность музыканта, отшлифованная столь солидными мастерами-наставниками, как М.Гурвич и Г.Нейгауз (класс фортепиано), М.Гнесин и Ю.Шапорин (класс композиции), А.Гаук (класс дирижирования).

В 1955 году Светланов сыграл свой дипломный концерт, включив в программу Вторую симфонию С.Рахманинова, виолончельный концерт Н.Мясковского, оперу "Дафнис и Хлоя" М.Равеля.

---

<sup>х</sup> Юрий Шапорин. Высокий дух искусства. Книга "Евгений Светланов. Дирижер, композитор, пианист". — М., 1987.

Как оперный дирижер Е.Светланов дебютировал в Большом театре в операх "Искровитянка" Н.Римского-Корсакова и "Русалка" А.Дергомыжского. Еще занимаясь в консерватории, в 1954 году, он был принят в труппу прославленного театра, а затем стал главным дирижером, в общей сложности около десяти лет проведя в его стенах. Среди театральных работ Светланова: "Царская невеста", "Князь Игорь", "Садко", "Снегурочка", "Борис Годунов", "Отелло" Верди, "Лебединое озеро", "Раймонда", "Паганини", "балет Кара-Караева "Тропой грома" и другие. Особенно выделяется премьера "Чародейки", где мастерство дирижера, его артистический темперамент и богатство художественного видения предстали во всей своей полноте и удивительности.

Так началась творческая деятельность Е.Светланова — дирижера. Она и в дальнейшем развивалась "на равных" и в опере и на концертной эстраде.

Светланов необыкновенно многогранный музыкант. Он дирижирует самую разную музыку — и классическую, и современную, и зарубежную, и, конечно же, огромное количество отечественной музыки.

"Светланова я знаю давно и не перестаю удивляться, каким могучим талантом надо обладать, чтобы в сравнительно короткий срок из малоизвестного музыканта прийти к мировой славе, к мировому признанию, — писал Арам Хачатурян.<sup>х</sup> — Прежде всего хочу сказать о высоком профессионализме Светланова — дирижера. Я имею в виду не то, как он пластичен за пультом, как он разговаривает своими руками с оркестром. Главное — это то, что он делает с музыкой, как он свободно лепит крупные полотна, концепционные, философского содержания полотна".

Следует отметить, что в театральном репертуаре Светланова были не только оперные, но и балетные спектакли, в которых он также добился больших удач. Он дирижировал "Тропой грома" Караева, "Паганини" на музыку Рапсодии для фортепиано с оркестром Рахманинова, "Ночной город" на музыку балета Бартока "Чудесный мандарин", а также "Лебединым озером" и "Раймондой".

---

<sup>х</sup> Арам Хачатурян. Ему еще многое предстоит совершить. // Евгений Светланов. Дирижер, композитор, пианист. — М., 1987.

"... Но... всё-таки меня тянуло к симфонической работе... А.В. Гаук говорил: "Симфоническое творчество – это высшая форма творчества дирижера". Я никогда не забывал об этом.

И вот мне выпало счастье стать во главе замечательного оркестра – Государственного симфонического оркестра Союза ССР" – признается Светланов.

Возглавив в 1965 году прославленный оркестр, дирижер сразу же определил стратегические задачи коллектива на ближайшие годы и перспективу. Продолжая традицию, сложившуюся в ГСО за период 30 лет, его главный дирижер осуществляет свой глубочайший интерес к мировой музыкальной классике и современной отечественной музыке.

Размах его деятельности ширится год от года. Е.Светланов исполнил все симфонии П.Чайковского, С.Рахманинова, А.Бородина, М.Балакирева, А.Скрябина, концерты Н.Метнера. Играет и западную классику: Г.Генделя, И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Особенно дорога ему французская музыка – С.Франк, М.Равель, К.Дебюсси.

С большим успехом исполняет Е.Светланов произведения И.Стравинского. Он первым из советских дирижеров сыграл музыку балета "Весна священная" и оперу "Соловей".

Многие отечественные композиторы обязаны дирижеру талантливой интерпретацией своей музыки.

В чем же неотразимая, покоряющая сила воздействия Светланова-дирижера?

Ответить на этот вопрос, казалось бы, очень легко – налицо и мастерство, и труд, и вдохновение, и оержимость. Но вместе с тем вся его деятельность выходит за рамки привычных определений и оценок.

Естественно, что чем большим кругом музыкальных профессий владеет дирижер, тем он сильнее и авторитетнее. Но есть качество, которое не поменишь никакой выучкой и самым совершенным мастерством, – это дирижерская природа.

Чтобы полнее и глубже понять, чем же отличается искусство одного дирижера от другого, необходимо обратиться к особенностям самого дирижерского труда, к некоторым его отличительным свойствам. Несомненно, всякому более или менее знакомому с дирижированием ясно, что эта профессия сложна и многогранна. И одной из наиболее сложных её сторон является умение подчинить себе многоликий музы-

кальный организм, превратить в единый, живой, интересно звучащий инструмент. А для этого, по меткому выражению Н.Малько, дирижеру приходится "работать мозгами", вдвойне, так как, "имея свой исполнительский план, он должен учитывать индивидуальность каждого сидящего перед ним артиста".

Известный американский музыкант Шарль Мюнш в своей книге "Я — дирижер" вспоминает, как один из артистов Оркестра Романской Швейцарии заметил: "Когда каждому музыканту оркестра кажется, будто вы дирижируете только для него одного, — значит, вы дирижируете хорошо".

Родион Щедрин в своей статье "О Евгении Светланове" пишет: "Для меня дирижер — это, помимо всего, человек, который способен найти пластический эквивалент музыкальному рисунку, движению музыки, архитектонике партитуры. Причем я имею в виду отнюдь не внешнюю синхронность музыки и пластики, а совсем особые их соотношения — иногда полифонические, контрапунктические. Как слушатель, воспринимающий музыку из концертного зала, я вижу в этом одно из главных достоинств артиста, стоящего за пультом. Потому что если такой пластический эквивалент существует, то начинаешь пристальнейше следить за дирижером, как бы загипнотизированный происходящим музыкальным действием; если ход пластического движения естествен, органичен, то восприятие облегчается, всё произведение как-то чрезвычайно убедительно выстраивается в нашем сознании — не только в слуховом ряду, но и в зрительном. Может быть такое мое восприятие дирижерского труда несколько субъективно, но мне кажется, что именно в таких случаях дирижеры достигают наиболее полного слияния с музыкой, наиболее убедительной передачи её. Именно так я воспринимаю искусство Светланова — дирижера."<sup>х</sup>

При всей внешней скупости жест Светланова полон органичной гармонии. Он точно отражает отношение исполнителя к музыке, воплощает склад его характера, ума, темперамента, помогает понять индивидуальность художника. Если, скажем, контражуром показать схематично движения его рук, то и этого, вероятно, будет достаточно, чтобы сразу определить: дирижирует Светланов.

<sup>х</sup> Евгений Светланов. Дирижер, композитор, пианист. — М., 1937.

Одним из редчайших достоинств Светланова является чувство музыкального темпа. Он чаще и смелее, чем большинство дирижеров, пользуется приемом рубато, и это отнюдь не нарушает логического тока музыки, а, напротив, придает исполнению особую выразительность.

Наряду с этим великолепным качеством Светланов обладает еще тремя характерными чертами дирижерского почерка: точное, безошибочное ощущение кульминаций — и в динамическом, и в темповом отношении, завидная способность как-то по-особому значительно начать музыкальное повествование и не менее впечатляющее мастерство завершения.

Есть еще одна черта: чрезвычайная серьезность его отношения к музыке, ответственность каждого его музицирования.

Дирижерская воля Светланова очевидна, когда он стоит за пультом. Отчетливо и ясно диктует он оркестру свои замыслы. Словом в руках этого музыканта — ключи от всех замков, за которыми хранятся тайны и таинства Большой Музыки.

Евгений Светланов — выдающийся артист, выдающийся художник, и это сказывается буквально во всем: в его отношении к музыке, в строгом отборе программ, в ответственном подходе к каждому сочинению, независимо от стилевых признаков, в полной отдаче себя творчеству... Во всем, что он делает, есть настоящая музыкальная честность! И вместе с тем — высокое чувство долга перед современниками.

К постижению глубин и сущности музыкального искусства Светланов шел через процесс многолетней учебы и неустанного совершенствования.

"... Я очень много учился в своей жизни. В общей сложности только музыке я учился лет двадцать пять. Не знаю, хорошо это или плохо, но уж так сложилась биография..."

С той поры, как помню себя, мне было совершенно ясно, что дирижером я не мог не быть...

... Обращаясь мысленно к образам своих учителей, мы с благодарностью вспоминаем тех, кто помогал нам постичь не только сложные науки, но зачастую познать самих себя..."

Большую формирующую роль в жизни и деятельности Светланова сыграл Александр Васильевич Гаук — его учитель, наставник — человек глубоко понявший особенности таланта своего студента.

"... Гаук воспитывал в нас дирижерскую волю, без которой невозможно повести за собой настоящий оркестр ... Александр Васильевич никогда не навязывал ученикам свою трактовку сочинения. На

уроках он старался всячески помочь ученику проявить индивидуальность, и это ему блестяще удавалось...

... Александр Васильевич не допускал отсебятины, дурного вкуса и требовал точного следования авторскому тексту. Он очень тщательно следил за внешней формой дирижирования, постоянно направляя каждого из нас, когда мы нарушали её. И здесь он был тысячу раз прав. Гаук — педагог требовал полной ясности жестов и короткое "не понял, не понял" напоминало мне знаменитую фразу Станиславского: "Не верю..."

... Он приучал нас к собранности, к предельной внимательности и той мобильности, без которой немислима работа дирижера, особенно в нынешнее время".

Еще одним учителем Светланова по праву можно назвать замечательного советского дирижера Николая Семеновича Голованова, которому по собственному признанию он всегда поклонялся и невольно во многом подражал, особенно в начале своей исполнительской деятельности.

Легко можно себе представить, сколько труда было вложено молодым музыкантом в освоение основ разнообразных профессий, достижение каждой из которых уже требует огромной отдачи. И когда в 1955 году Евгений Федорович закончил Московскую консерваторию, по общему мнению, он имел репутацию серьезного и глубокого талантливого композитора-пианиста — дирижера. Не случайно и то, что в это время он уже работал ассистентом своего учителя А.В.Гаука в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио-коллективе, за пультом которого стояли выдающиеся отечественные и зарубежные дирижеры, и среди них наряду с Головановым Самосуд, Стоковский, Абендрот, Клемперер, Клайбер, Цекки и Зандерлинг...

Композиторское творчество стало мощным фундаментом формирования основ дирижерской деятельности музыканта, дающим ему не только возможность с высочайшим профессионализмом воплощать партитуры других композиторов, но и умение воссоздать идею, освещающую каждый звук исполняемого сочинения, проследить диалектику композиторской мысли и через звучание оркестра сделать её близкой и доступной слушателю. В этом — то, помноженном на необыкновенный талант — качестве композиторского постижения исполняемого произведения, вероятно, и заключается феномен Светланова-дирижера.

Мировая музыкальная история дает немало примеров подобного удивительного единства (и даже триединства): выдающимися дириже-

рами-исполнителями не только своих сочинений, но и других авторов, являлись прославленные зарубежные композиторы-классики Берлиоз, Вагнер и Малер, а среди отечественных — Чайковский и Балакирев, Направник и Стравинский... Дирижерами и пианистами были композиторы Шуман и Лист, Антон Рубинштейн и Рахманинов...

Светланов создал в Госоркестре свой исполнительский стиль, который известный советский дирижер Ю.Силантьев очень верно охарактеризовал как "оркестровый" вокал — когда каждый инструмент "поёт", солирует, является для дирижера средством к достижению чистоты тембра, тончайшей нюансировки, искренности и красоты чувства".

Оркестр этот снискал устойчивую мировую славу. Его концерты под управлением Светланова — всегда концерты — события. Концерты — откровения.

Яркий интерпретатор классической русской музыки и музыки советских композиторов, Светланов — на таком же уровне исполнительского мастерства — провел цикл концертов "Избранные шедевры западно-европейской классики". Надо очень любить и знать музыку, чтобы раскрывать глубины произведений таких разных композиторов, как Моцарт, Вебер, Шуман, Шуберт, Бах, Гендель, Бетховен, Лист, Брамс, Вагнер, Берлиоз, Рихард Штраус, Дебюсси, Равель, Мендельсон, Россини, Сен-Санс, Малер, Брукнер, Григ, Сибелиус, Дворжак, Сметана и т.д. Каждый из слушателей, кому довелось войти в этот музыкальный пантеон, выходил оттуда просветленным и облагороженным.

Понимая необходимость систематизации огромного художественного наследия, он, пожалуй впервые, создал вместе с Госоркестром фундаментальные циклы, составленные из многих разнообразных программ, включающих лучшие произведения золотого фонда русской музыкальной классики. Так началась работа над "Антологией русской музыки в грамзаписи", над которой оркестр под управлением своего главного дирижера и художественного руководителя совместно с фирмой "Мелодия" трудится более двадцати лет. Записи на вся симфоническая музыка Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, Рахманинова, Глазунова, Скрябина, Ляпунова, Аренского!

Записи уникальной "Антологии", не имеющей в мировой истории аналогов, были подготовлены всей предшествующей практической концертной работой. Являясь звучащей панорамой творчества композиторов русской школы, "Антология" воссоздает славный и многотрудный путь отечественной музыки.

Беспредельно преданный родной музыкальной культуре, Евгений Светланов стал истовым пропагандистом всего лучшего, написанного когда-либо великими предшественниками и советскими композиторами. Не формальное, пусть и виртуозное, умелое воспроизведение знатока, а полное слияние внешнего с внутренним, безоглядная любовь к музыке, повелительная необходимость наиболее глубоко, полно и одухотворенно выразить эту музыку, — вот чему отданы титанический труд и многоцветный талант дирижера.

Эту мысль подтверждает Георгий Свиридов: "Жизнь Светланова очень яркая, как может быть яркой жизнь в высшей степени одаренного человека, вдобавок работающего, что называется, не покладая рук. Ибо вся жизнь Светланова — это прежде всего громадный, колоссальный труд".

Еще одно высказывание — поэта Сергея Острового: "Приходилось ли вам когда-либо видеть, как поют руки? Вглядитесь, послушайте в эту выразительную пластику жеста. Все оттенки человеческих настроений, радость и печаль души, краски и звуки живой природы — обо всем могут поведать, всё могут воспроизвести руки музыканта... За дирижерским пультом Евгений Светланов! Совершается тот таинственный круговорот, когда все присутствующие в зале вовлекаются в общий творческий процесс. Происходит гармоническое единение дирижера с оркестром и одушителями.

Выразительные средства дирижерской техники Светланова поистине безграничны. Это даёт ему возможность точно передать характер исполняемых произведений. От эпоса и трагедии до тончайшей лирики, до элегии. В такие минуты кажется, что музыка как бы становится самим воздухом, которым дышат вершины. И звёзды. И тогда на душе у человека праздник".

У Светланова всегда множество интереснейших замолгов. Сколько ассоциаций, соображений вызвал, скажем, концерт "Испания в русской и зарубежной музыке" — от Глинки и Чайковского до Равеля. Музыкант осуществляет и по-настоящему просветительскую работу. Это он еще в 1966 году предложил проводить по воскресеньям "Исторические дневные концерты для молодежи", имеющие огромный успех.

Но главное в программах Светланова — советские композиторы. Он их глубокий, увлеченный и во многих случаях первый истолкователь. Свиридов, Кабалевский, Щедрин, Шапорин, Вайнберг, Петров, Пейко, Кара-Караев, Эшпай, Мирзоян, Амиров, Рязтс... Поэмы. Оратории. Кан-

таты, Концерты. Симфонии. Целые вечера, посвященные музыке Шостаковича, Прокофьева, Хренникова, Хачатуряна, Мясковского, Шебалина...

Оркестр под управлением Светланова побывал в самых разных городах и районах нашей необъятной Родины. А зарубежные маршруты коллектива прочертили путь по всем континентам планеты.

Евгений Федорович Светланов находится в расцвете своего необычайного таланта. Его искусство неизменно рождает ощущение "яркости, ясности, мощи и новизны".

### ГЕННАДИЙ НИКОЛАЕВИЧ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

Выдающийся дирижер (1931 г.). Народный артист СССР. Главный дирижер Большого театра (1965-1970). Главный дирижер Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения (1961-1974). Главный дирижер Стокгольмской филармонии, лондонского оркестра "Би-Би-Си", Венского симфонического оркестра (1975-1983). Главный дирижер Московского музыкального камерного театра (1975-1984), с 1983 г. — главный дирижер Гос. симф. оркестра Министерства культуры СССР. Профессор Московской консерватории (с 1876 г.).

Еще более молодым главным дирижером Большого театра был Геннадий Рождественский.<sup>х</sup> Еще не достигнув двадцати лет, он начал работать в театре как стажер, по настоянию Н.С.Голованова вел закулисные передачи с хором и со сценическим оркестром; это было совершенно правильно, потому что такая труднейшая работа позволяет увидеть сложную дирижерскую театральную механику во всех её ракурсах, вплотную соприкоснуться с ней, а затем самому встать за пульт. Но это продолжалось очень недолго. Г.Рождественский стал наряду с Ю.Ф.Файером балетным дирижером, и это пошло у него настолько хорошо,

<sup>х</sup> Б.Хайкин. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. "С.К.". — М., 1984.—С. 155.

образу проявил такое чутье и такое мастерство, что когда спустя два-три года захотел из театра уйти (слишком много соблазнов вне театра), ему долго не удавалось это сделать. Он стал незаменимым как балетный дирижер. Дело, конечно, не только в том, что его ценили артисты балета за то, что с ним удобно танцевать (слово вообще в искусстве подозрительное — может быть неудобно, зато хорошо).

Дело в том, что Рождественский, по призванию своему прежде всего симфонический дирижер, удивительно хорошо, талантливо и с необыкновенной легкостью преображал балетную музыку в симфоническую. Мы порой не замечаем как балетная музыка (не всегда безусловно первоклассная) начинает звучать нивелированно, без ярких контрастов, без вдохновения. Вот у Г.Н.Рождественского этого быть не могло, и, конечно, это всех очень радовало. Необходимо уточнить: понятия "оперный дирижер", "балетный дирижер", "симфонический дирижер" очень условны. Можно быть или не быть хорошим дирижером. А хороший дирижер будет хорош, интересен, убедителен и в опере, и в балете, и в симфонии. Отклонения в ту или иную сторону возможны лишь в самой незначительной степени и бывают вызваны, вероятно, только степенью увлеченности дирижера. К тому же не следует забывать, что балетная музыка сегодня совершенно не та, какой была сто лет тому назад.

Но вернемся к Геннадию Рождественскому. Именно он, больше чем кто-либо другой, — всеобъемлющий дирижер. Кажется, что если бы музыки существовало в десять раз больше, чем существует сегодня, она без труда вместились бы в сознании Рождественского, и всегда были бы резервы для восприятия и воспроизведения новой музыки.

Рождественский — ультрасовременный дирижер. Чем музыка необычнее, чем она дальше от общепринятых музыкальных норм, тем она привлекательнее для Рождественского. Он быстрый, энергичный, неутомимый, ненасытный, ищущий нового, еще непознанного, неизведанного. Неспешность, присущая театрам, а Большому в особенности, не по его темпераменту, точнее, не по принятому им жизненному темпу.

Рождественский в течение пяти лет продирижировал почти всеми операми и балетами, быстро пресытился театральной жизнью и покинул театр.

Е.Ф.Светланов, Г.Н.Рождественский стоят во главе московской музыкальной жизни. Они живо и с увлечением работают в советской му-

зыке, которая, к счастью, неисчерпаема. Афиши с их именами всегда привлекают, судят интересное.

Первое, что отличает Рождественского, — это замечательная культура и высочайшая техническая оснащенность. С точки зрения технологии и мануальной техники (техники рук) — это один из первых дирижеров мира.

Пластика его очевидна — она может стать объектом специального музыковедческого исследования и наверняка станет им. Слушая и наблюдая его за пультом, а вернее же перед оркестром, ибо целый ряд очинений он играет наизусть, без партитуры, не можешь не отметить с искренним увлечением, как он всегда умеет найти какую-то очень четкую и ясную пластическую адекватность графическому и эмоциональному рисунку музыки. Любому, даже самому сложному оркестровому кодуриту он непременно находит это адекватное графическое решение своих "тонких", "говорящих", или "поющих" — назовите как угодно, и все равно это будет верно — рук. Рук, неразрывных в своем "течении мысли и эмоции", неразрывных в том, о чем писал в свое время знаменитый французский дирижер Шарль Мюш: "Правая показывает рисунок, левая — краски". Рождественского очень интересно смотреть. Его своеобразная пластика, артистически и на редкость естественно передающая суть и звучание музыки, — не только в его руках. Пластична вся фигура, удивительна мимика лица — я бы сказал, своеобразная "распахнутость" лица навстречу оркестру, навстречу музыке. Он всегда очень свободно и естественно чувствует себя перед оркестром. Кстати замечу, он — один из немногих дирижеров, которые выступают без подиума (специальной подставки-возвышения) перед оркестром. И это не случайно: контакт его с артистами оркестра очень тесен, в чем-то даже теснее, чем у некоторых других дирижеров, когда очевидна некая дистанция с оркестром. Рождественский словно бы говорит им: мы вместе музицируем, мы должны быть предельно близки... И он не пользуется подиумом, как правило, не потому, что хочет близко быть к оркестру "географически", но — духовно, смыслово, эмоционально.

Второе, что я отметил бы, — его музыкальную культуру. Здесь я имею в виду и эрудицию, и подлинную интеллигентность, и молниеносное понимание очинения — его мысли, духа, стиля и т. п., и гигантскую оперативность охвата (об этом я скажу несколько позже), и, бесспорно, его умение находить всегда "широкое дыхание" оркестра, независимо от того, со своим оркестром он выступает или же с коллективом, с которым встречается впервые в жизни.

Молниеносна его оценка возможностей незнакомого оркестра. Буквально с нескольких тактов узнать, понять — что от этого коллектива музыкантов можно требовать, а что нельзя, что нужно, а что не нужно; на что стоит где-то закрыть глаза, а где что-то можно и нужно "поднять", "вытянуть", Это ощущение — чисто природное. Потому не случайно самые разные коллективы очень любят работать с этим дирижером как гастролером и у нас (например, Заслуженный коллектив РСФСР, оркестр Ленинградской филармонии им. Д. Д. Шостаковича), и за рубежом. Как значительна была бы цифра, если подсчитать, со сколькими оркестрами выступал и выступает Геннадий Рождественский. Наверняка эта цифра очень внушительна. Как и количество исполняемых им произведений. У него поистине безграничный репертуар — от добровольской и баховской музыки до самой что ни на есть сегодняшней, "остро" современной. Причем это касается не только сочинений, исполненных им на концертной эстраде, записанных на граммпластинки или для радио. Огромное количество музыки, в том числе и еще не исполненной им в концертах, прочувствовано Рождественским внутренне, так что он может, почти не изучая специально перед исполнением партитуру, встать и сыграть не игранное им еще сочинение.

А что касается сложности той или иной партитуры, то любая сложность ему лишь "поддает азарту". Сложностью его можно только восхищаться, но никак не отвратить. В любом стиле и любом жанре музыки.

И вот что еще чрезвычайно важно подчеркнуть: у Рождественского дирижера нет, так сказать, амплуа, я имею в виду — узкого жанрового амплуа, а этим качеством могут похвастаться далеко не многие дирижеры.

Как же можно все-таки определить основное амплуа Геннадия Рождественского? На наш взгляд, так: он — выдающийся дирижер, универсальный дирижер. В идеале каждый дирижер должен быть таким.

Программы его всегда очень интересны. Он умеет составить программу так, чтобы найти какую-то общую кульминацию концерта, а не только кульминации того или иного исполняемого им сочинения. Каждый концерт для него — всегда цельное драматургическое построение, в котором он определяет "шик" всей программы. И, пожалуй, это не только в одном, отдельно взятом концерте, ни в том, как следуют одна за другой его программы, когда каждая предыдущая логично и глубоко эмоционально подготавливает последующую, и это не только в програм-

мах-циклах. Его мастерство нельзя не ощутить и в чередовании концертов: все время развитие какой-то единой смысловой линии. И это определение центральной кульминации программы отнюдь не идет за счет потерь кульминаций каждого включенного в них сочинения. Это, повторяю, стройное и четкое, ясно продуманное, я бы даже сказал, "сердцем и разумом выстраданное" драматургическое построение.

И еще хотелось бы отметить такое великолепное качество Рождественского-дирижера, как умение читать авторский текст, то есть то, что написал композитор, на редкость точно, четко и глубоко. А это опять-таки одна из нечасто достижимых задач: не исполнить сочинение, вольно относясь к автору, а прежде всего стремиться разгадать все те "кроссворды", которые автор задал исполнителю. Конечно, сделав это очень индивидуально (может быть, это и есть то, что называют интерпретацией музыки в высоком и обязывающем смысле этого слова). Приведем высказывание Игоря Стравинского, композитора, кстати, одного из самых близких Рождественскому: "Достоинство исполнителя: он видит в партитуре именно то, что на самом деле в ней изложено, и ищет в ней того, что ему хочется видеть". И еще, в развитии той же мысли, — на сей раз высказывание принадлежит выдающемуся дирижеру и пианисту конца прошлого века Гансу Бюлову: "Научитесь сначала точно читать партитуру... тем самым вы уже овладеете и интерпретацией".

Отношение Геннадия Рождественского к авторскому тексту таково, что он прежде всего "докапывается" до конца в том, чего хотел композитор. Как правило, он видит это сразу — по причине своего полного профессионализма. Смотрит на страницу — и видит сразу! Проведу аналогию с шахматистом. Профессиональный, высоко профессиональный шахматист молниеносно рассчитывает все варианты. Так и композитор-профессионал в высоком смысле слова: создавая музыку, он молниеносно рассчитывает все варианты, сразу видит, куда ведет тот или иной ход, и выбирает "сильнейший". То же самое — и исполнитель, дирижер или инструменталист. Чтобы "выстроить" тридцать-сорок минут "течения музыки", он выбирает "сильнейший ход". Именно так и поступает Геннадий Рождественский.

Рождественский — универсален. Какие дирижерские "классификации" ни возьми, воюю он выделяется своей индивидуальностью и цельностью. Его, например, нельзя отнести к дирижерам, которые абсолютно все — от сих до сих — выучивают на репетиции и педантично выносят результат репетиции на концертную эстраду. Но его нельзя от-

нести и к тем, кто на репетиции делает одно, а в концерте, импровизируя, выбирает новое прочтение, иные акценты. Рождественский ни о том, ни о другом не думает. Его цель — конечный результат, это его более всего и волнует, и направляет. Если уже в ходе концерта он чувствует, что контакт со слушателем в чем-то нарушен, он может прибегнуть к своеобразному допингу с помощью своего жеста, своей мимики, глаз.

Он мало говорит, но показывает оркестру все, и оркестр его всегда понимает. Вообще идеал дирижера — это немой дирижер, но с четырьмя руками и с двойными ушами. Таков Геннадий Рождественский.

Рождественский — дирижер XX века, о нем нередко говорят, что он — дирижер интеллектуального плана (а разве может быть дирижер неинтеллектуального плана?! Это тогда просто плохой дирижер). И, поскольку Рождественский — дирижер XX века, он особенно увлечен сегодняшним музыкальным пульсом, музыкой наших дней.

#### К. П. КОНДРАШИН. СОВЕТЫ МОЛОДОМУ ДИРИЖЕРУ

Кирилл Петрович Кондрашин (1914—1981) — народный артист СССР, 1937—1941 — дирижер ленинградского Малого оперного театра, 1943—1956 — дирижер Большого театра, Зарубежные гастроли, 1960—1978 — главный дирижер симфонического оркестра Московской филармонии, 1972—1978 — преподавал в Московской консерватории.

Интерес и польза, которые могут принести опыт, взгляды, методы Кондрашина, заключаются прежде всего в их систематичности, логичности, отсутствии теоретической отвлеченности. Способности теоретика сочетаются с эрудицией дирижера, в совершенстве знающего "тайнства" игры на коллективном инструменте, именуемом оркестр. Печатная фиксация личного опыта для дирижера — средство не только помочь младшим коллегам, но и обобщить пройденное, предварительно подытожить собственную деятельность.

Можно считать, что Кондрашин прошел в своем развитии две ступени: первая — овладение ремеслом; накопление репертуара, овладение всеми родами дирижерства — сложился "крепкий" профессионал; второй — развитие вглубь, движение к философскому симфонизму, сосредоточение на концертном дирижировании, воспитание в себе масштабности мышления и художественной независимости, осознание собственных путей, повышение требовательности и обострение контролирующих способностей.

Природный дирижерский талант и ступени развития, становления руководителя оркестра Кондрашин определяет так: "Дирижирование — умение подчинять своей воле коллектив. Главное — волевые свойства личности.

К молодому начинающему дирижеру сначала обычно предъявляются элементарные требования: ясный взмах, умение сделать конкретные замечания оркестрантам, касающиеся хотя бы только технологии. Следующая ступень: интерпретация сочинения, темпы, понятие стилей. И, наконец, высший критерий — умение передать оркестрантам философское понимание сочинения и создание своей, индивидуальной убедительной трактовки".

В статье о репетиционном режиме /см. К.Кондрашин. О дирижерском искусстве, с.52/ Кондрашин формулирует основные условия успеха репетиционной работы весьма подробно. Точное, меткое слово, шутка, афоризм помогают эффективности труда, но многословие исключается.

То, что Кондрашин называет культурой репетиции, — понятие сложное. Имеется в виду точное распределение репетиционного времени, планировка работы до и после перерыва, разделяющего репетицию, мера повторов, не утомляющих оркестр, последовательность прохождения репертуара.

... Наблюдать репетиции Кондрашина не только интересно, но и педагогически поучительно, ибо в этом процессе художник неотделим от учителя-воспитателя... Один из его "секретов" — умение с оркестром любой квалификации уже при первом проигрывании так ясно показать дирижерские намерения, что коллектив сразу включается в творческую работу и это активизирует техническое усвоение. Умелая постановка всех новых задач помогает сохранять внимание оркестрантов. Утомление от работы над новыми сложными сочинениями снимается проигрыванием знакомых пьес: так музыканты сразу усваивают их общую трактовку и далее до генеральной репетиции психологически "отвыкают" от прежней привычной интерпретации. Придавая большое значение

темпу репетиции и стараясь не "мельчить" её, дирижер, вместе с тем, охотно занимается медленным проигрыванием с отдельными группами. Иногда, выявив оркестрантов, которым не удается тот или иной фрагмент, занимается с ними индивидуально. Такое сочетание тщательности с обобщением – сильнейшая сторона мастерства Кондрашина.

Конечный итог репетиции – усваивание деталей, для того, чтобы прийти к ощущению целого, как бы повторяя композиторский путь. Другая общая цель – воспитание оркестра, его существенных артистических качеств, его "почерка" и воспитание в оркестре музыкантов-солистов с оркестровой психологией: инициатива, сочетающаяся с доверием к дирижеру, готовностью следовать его указаниям, стремлением к художественному контакту. Репетиция у Кондрашина – искусство общения: человеческого, музыкального, артистического.

С годами прежнюю эмоциональную сдержанность и даже холодноватость на эстраде у Кондрашина сменяет решительное эмоциональное раскрепощение. "Романтизация" классики способствует её современному, живому, человеческому звучанию.

Вместе с тем было бы неверно причислять дирижера к исполнителям-романтикам. Подобная классификация представляется условной. Напряженность исполнения всегда имеет у него границу, страсть – преграду, импровизация заключена в пределы обдуманного.

В технике дирижирования ныне все более заметна склонность к простым движениям, эмоциональный смысл которых абсолютно ясен. Лаконозизм техники диктуется дирижированием не для публики – для оркестра. Сами по себе, вне слухового переживания музыки, жесты Кондрашина не задерживают внимания, не отличаются той особой пластикой, которая свойственна, например, дирижированию Герберта Караяна. Движения правой руки передают живой темп, левая – нюансировку: правая – инструмент точности, левая словно "разрушает" эту точность ради изменчивого исполнительского дыхания. Воспроизведение, которое стоит на прочной базе тщательного репетиционного процесса, обходится минимумом непосредственного эстрадного показа. В противоположность подчеркнутой акцентировке Мравинского – приему выражения внутренней конфликтности, Кондрашин чаще склонен к сглаживанию квадратности, что способствует непрерывному потоку свободного движения. Темповые представления диктуются простым правилом: в подвижной музыке находить элементы спокойствия, в медленной – подвижности. Убедительность

проникновения заключается в безупречном развертывании творческой мысли, развитии тематизма, искусстве вариантности, как важнейшем средстве обновления мелодической выразительности.

"... Адресуясь к будущей дирижерской смене, — пишет Кондрашин, — мне хотелось бы поделиться некоторыми мыслями относительно специфики воспитания оркестра, то есть определить, в чем заключается сущность работы дирижера-педагога.<sup>х</sup>

Всем ясно, что в оркестровом коллективе должна существовать строжайшая для всех ритмическая дисциплина, иначе совместность исполнения будет утрачена. Между тем, мы нередко слышим отставание духовых от струнных в уже установившемся темпе! А как часто в ритенуто оркестр словно расплывается, и гармония (при возвращении к а темпо) возникает раньше не успевшей завершить кадав мелодии! Во время длительного синкопирования (вспомним коду из финала Четвертой симфонии Чайковского) зачастую, почти немедленно, происходит совмещение сильных долей такта с синкопами, в результате чего целый эпизод играется в искаженном ритме, пока какой-то группе (обычно это медные или ударные) становится ясно, что не хватает половины удара.

Казалось бы, законы ритма и дисциплина интонирования одинаковы для всех музыкантов, безотносительно к тому, исполняется ли соло или играется оркестровая партия. Однако это далеко не так. Сольное музицирование допускает большую свободу вследствие индивидуального понимания интерпретатором авторского текста. Оркестровое же исполнительство требует особого, единого для всех инструменталистов отношения к названным двум основным элементам музыки. Только достигнув здесь абсолютного единомыслия, можно говорить о наличии исполнительского стиля, возникающего лишь в результате каждодневного воспитания оркестровых музыкантов — процесса длительного и, пожалуй, бесконечного.

Играя в оркестре, музыкант должен в первую очередь слушать не себя, а своих партнеров в группе и в целом оркестре, только тогда он будет правильно ощущать свое место в ансамбле. Артист оркестра должен уметь быстро выполнять указания дирижера и не забывать их до

<sup>х</sup> К. Кондрашин. О дирижерском искусстве. "С.К.". — М.-Л., 1970.

следующей репетиции, быстро и оперативно отмечать в нотах нюансы и штрихи, используя для этого остановки и паузы. Он обязан хорошо понимать руку дирижера и немедленно исполнять его требования, подчас расходящиеся с нюансовыми обозначениями в нотах. Артист оркестра должен учиться воспринимать во время игры также и руководство концертмейстера группы, быстро ориентироваться в переменах штрихов и т.д. И, наконец, в оркестровом классе необходимо воспитывать умение хорошо читать с листа. К сожалению, зачастую студенты, отлично "хватаящие" ноты с листа, совершенно не обращают внимания на нюансы, считая, что играть "крепко" и "громко" — "высший пилотаж" оркестровой читки.

Мне думается, что начиная с третьего года обучения студенческий оркестр должен приближаться к профессиональному. За четыре-пять репетиций необходимо осваивать достаточно сложную программу; отдельные занятия посвящаются проигрыванию различных по стилю сочинений; студентов приучают к ориентировке в сложных по ритму произведениях (большое место многих даже профессиональных оркестров); развивается умение без словесных пояснений дирижера понимать его исполнительские замыслы и т.д. Таким я себе представляю оркестровый класс.

Нечего и говорить о том, что роль камерного ансамбля, квартетного класса в воспитании учащихся должна быть также усилена. Помимо чтения с листа и знакомства с камерной литературой, занятия в этих классах дают струнникам штриховое мастерство, духовикам — умение хорошо "выстраивать" аккорды, и всем музыкантам — искусство разнообразить звуковую окраску в зависимости от стиля композитора и функции своей партии, т.е. то, что требуется и в оркестре, но труднее поддается контролю в большом коллективе.

О восприятии руки дирижера.

Для стройности ансамбля чрезвычайно важно выработать в оркестре единое понимание дирижерского жеста. Одна из самых распространенных болезней — игра позади руки... Многие дирижеры так привыкли к подобному положению, что даже и не замечают отставания звука от жеста, хотя, по существу, это лишает их возможности полностью руководить музыкальным процессом.

Допустим, сочинение начинается в темпе аллегро (на  $\frac{4}{4}$ ) пассажем их шестнадцатых. С какой скоростью сыграет музыкант фрагмент, если оркестр привык вступать после дирижера? Ведь оркестровые исполнители определяют темп по расстоянию между жестами руки, отбивающей чет-

верти. Но в том-то все и дело: если дирижер будет дожидаться звуковой реализации первой четверти, прежде чем дать ауфтакт ко второй, темп будет неизбежно медленнее нужного; если же он покажет вторую четверть, не дожидаясь оркестра, темп окажется искусственно убыстренным, так как оркестр сразу же постарается "догнать" своего руководителя. Кстати, именно поэтому в быстрых пассажах первая нота, к сожалению, большей частью исполняется длиннее остальных (психологическая остановка для выяснения темпа).

А как трудно в таких оркестрах дирижеру фразировать и измерять форму сочинения! "Висящий" на палке дирижера оркестр всегда искаженно воспринимает его намерения; ритенуто получится чрезмерным, а реализуется излишком поздно, рывком, и т.д.

Я уже говорил об опоздании духовых, которое чуть ли не получило "право гражданства"; мало-мальски опытный дирижер быстро ориентируется в данном коллективе и начинает показывать вступления духовым, особенно медным, с определенным опережением. Таким образом, дирижер во время исполнения превращается в своего рода диспетчера, занятого лишь регулированием движения. Но ведь оркестр обязан играть вместе и без дирижера! Подобные приемы лишь развращают музыкантов, приучая их ориентироваться в ансамбле не "на слух", а "на глазок"! Это создает постоянный источник взаимного неудобства и для оркестра и для его руководителя (например, в начале "Шехерезады" к пятому аккорду духовых, перед соло скрипки, ни дирижер, ни оркестр из-за перманентного опоздания уже не знают, как показать и когда сыграть форшлаг!).

Между тем, если добиться абсолютного совпадения звука с точкой руки дирижера, все проблемы снимаются. Я всегда вспоминаю слова В.И.Сука, который в ответ на фразу оркестрантов: "Мы за вами, маэстро" — сердито отвечал: "Не за мной, а со мной!".

Я самым решительным образом предостерегаю своих молодых коллег от приспособления к опозданию оркестра, ибо именно здесь начинается незаметное разрушение ансамбля и утрата ритмической четкости. Дирижер обязан быть "хозяином" звучания, прежде всего, в сфере темпа и ритма.

О едином фразировании.

Одинаковое восприятие ритмического пульса, — которое, кстати сказать, совсем не так просто и быстро воспитывается, — тесно связано с единым пониманием строения фразы всеми музыкантами оркестра.

Каждый духовик, исполняя фразу, строит её интуитивно, причем убедительность игры зависит от его талантливости. В хорошо дисциплинированном оркестре эта же фраза при повторении в других голосах обязательно будет исполнена так же.

Действительно, десятки исполнителей чувствуют музыку по-разному: одни проявляют чрезмерную инициативу, диктуя свое понимание остальным, другие в группе стараются угадать, как сыграет концертмейстер, и оказываются несколько сзади, играя пассивно, и т.д.

Навыки подобного исполнения воспитываются на первых порах словами, а затем просто дирижерскими жестами. Если единое понимание фразы осознается каждым музыкантом, оркестр становится "легким" под руками, ибо каждый его участник, вне зависимости от занимаемого места, чувствует себя активным исполнителем, не боясь вступить в противоречие с остальными.

Чистота звучания духовой группы.

Теперь о вибрации и интонировании у духовых. Безусловно, сильные фразы духовики должны играть с максимальной выразительностью, которая достигается применением вибрации. Не надо только утрировать её, доводя до такой степени, что звук начинает качаться и искажает тембр инструмента. Порой в таких случаях бывает трудно отличить валторну или фагот от саксофона, гобой от зурны и т.д. Самими музыкантами в поисках красивого тона пусть не теряют чувства меры.

Но при исполнении аккордов или в полифонических произведениях необходимо добиваться более сухого тона. Здесь при меньшей вибрации деревянные духовые лучше сливаются друг с другом (их индивидуальные тембры менее выявляются) и, что важнее всего, при этом достигается более четкая интонация. Ровность аккордовых звучаний — результат не только одинаковой силы звука, но и единообразной вибрации или полного отсутствия последней.

Оркестровый строй.

В хорошем оркестре сами музыканты постоянно следят за строем, приодушиваясь друг к другу и корректируя свою интонацию в унисонах и аккордах. Но, как мне кажется, для выразительной игры этого недостаточно.

Большинство же духовых инструментов темперировано по своей природе. Однако хорошие исполнители очень легко губами подтягивают или понижают звучание ноты до четверти тона. Для яркости з. учания

Приближение интонации духовиков к чистому строю иногда просто необходимо,

Поэтому важно воспитывать в музыканте понимание своей функции в аккордах гармонии. Например, си в соль-мажорном аккорде должно быть подтянуто вверх для осветления мажорной терции. Но та же нота в соль-диез-минорном трезвучии должна звучать ниже. Верхний вводный тон всегда должен быть максимально повышен, пониженная квинта — братья ниже и т.д.

Здесь необходимы регулярные занятия на материале исполняемых произведений с корректировкой интонаций в сторону чистого строя. Безразлично, кто будет проводить их — дирижер, концертмейстер оркестра или даже рядовой музыкант, важно лишь, чтобы это был человек с хорошо развитым гармоническим слухом (что, кстати сказать, далеко не эквивалентно абсолютному слуху). Полезно также, выстроив тот или иной аккорд, менять голоса между собой, следя за устойчивостью интонации. Это приучит музыкантов лучше слушать друг друга. Я считаю такие занятия абсолютно необходимыми в любом, даже самого высокого класса, оркестре.

Может быть и не стоило бы говорить здесь об элементарных вещах, но не могу удержаться, чтобы не сказать несколько слов о чувстве меры у медных и ударных. Нарушение баланса большей частью происходит по их вине, причем на концерте чаще всего их звучание еще более формируется в результате неверного толкования понятия "темперамент". Прежде всего, за правильным балансом звучания должны оледеть первые голоса, ибо по силе их игры обязаны равняться остальные участники исполнения.

Но как часто мы слышим в *ff* бессмысленное соло первой трубы, играющей гармонические ноты на предельной форсировке с заданным вверх раструбом, в полном отрыве от всей медной группы.

Воспитание дирижером единого подхода к нюансировке.

Вырабатывая исполнительский стиль коллектива, очень важно воспитывать единый принцип исполнения нюансов. Ведь нотный текст — лишь приблизительная запись живого звучания, и она, разумеется, требует расшифровки. Каждый музыкант-солист может прочесть её по-своему. Но в оркестре для этой цели необходимо выработать единые приемы. Обратимся снова к примерам.

Обычно крещендо артисты оркестра начинают делать ранее обозначенного места и излишком быстро набирают силу, которая часто даже

превосходит намерения автора. Обратная картина — при диминуэндо. Поэтому следует выработать у оркестрантов привычку уже в начале усиления или затихания звучности смотреть на нюанс, который обозначен в конце данной линии.

Учитывая более охотное исполнение оркестром крещендо, особенно важно настойчиво требовать своевременного исполнения диминуэндо. Причина неодинакового выполнения двух нюансов лежит, в том, что при крещендо каждый артист ощущает процесс усиления звука у своего соседа и немедленно сам в него подсознательно включается, тогда как в диминуэндо ослабление звучности у соседа он слышит значительно позже (его собственная игра некоторое время заглушает звучность партнера). Потому так важно воспитывать в оркестре активное исполнение диминуэндо, то есть приучить каждого инструменталиста начинать ослабление звука, не дожидаясь своих коллег.

Особенно заметно неодинаковое отношение к усилению и ослаблению динамики при исполнении коротких вилок. Как правило, усиление делается больше, чем надо (каждый рад показать свою активность в исполнении легкого нюанса), а обратный уход совершенно не эквивалентен крещендо (звучание не возвращается к первоначальному). Такое преувеличенное исполнение вилок придает музыке манерность. Ведь функция их — показать строение фразы, её кульминацию. Неверно, когда вместо легкого дыхания музыкальной речи получаются нарочитые "раковые опухоли".

Однако необходимо оговорить разницу между протяженной фразировочной вилкой и маленькой вилочкой ( < > ) на одной ноте, как это встречается, например, у Брамса. В последнем случае имеется в виду не формальное "выжимание", а усиление вибрации в пределах единственного звука, что должно делаться также без преувеличения, с сохранением общего нюанса; для этого полезно начинать эту ноту несколько слабее предыдущей, как бы с "замиранием духа", и добиваться ослабления до перехода к следующему звуку.

Надо также постоянно добиваться одновременного снятия звучания. Здесь нельзя быть формалистом. Однако оплошь и рядом мы наблюдаем небрежное снятие звучания, перетягивание в отдельных голосах: духовники не успели сфигуровать дыхание, струнники не успели дойти до шпигца смычка. Все это приводит к ансамблевой неряшливости, а порою и к гармонической грязи.

Очень часто в классике встречается *sfz* в *ff*. Как это исполнять, если оркестр уже достиг полной силы? Видимо, необходимо подчеркивать *sfz* немедленным ослаблением силы звука после акцента на короткое время, а в случаях многократных повторений *sfz*, когда этот знак стоит через ноту (например в Восьмой симфонии Бетховена в финале), требовать исполнения безакцентной ноты практически нулевым *p*. Тогда будет достигнута настойчивость в подчеркивании сильных долей такта.

Вообще следует помнить, что выделение акцентируемой ноты, безразлично в *f* или *p*, достигается большей частью не самим акцентом, а специальным ослаблением следующей ноты. В особенности целесообразно обращать внимание на это при исполнении акцентов на за тактовом звуке. Ведь сильная доля сама по себе является опорной, и если её специально не притупить, мы услышим просто два акцента.

Умение правильно исполнять нюанс *rf* тоже требует специфического условия: необходимо добиваться полной остановки смычка или дыхания после резкого акцента. Лишь после того как исчезновение звука будет зафиксировано, он должен возобновиться в *p*. Это обычно заменяется просто более или менее быстрым диминуэндо, что, конечно, совершенно меняет смысл нюанса.

Всем понятно, что *f* у Моцарта или Скрябина исполняется иначе, чем у Бетховена, а тем более у Вагнера. Однако нюансовые обозначения одинаковы для всех стилей и в большинстве оркестровых сочинений не дифференцированы по партитурной вертикали. Дело вкуса и мастерства дирижера и оркестра достичь стилиевой точности правильно сбалансированного звучания. Звучностью симфонического коллектива управляет дирижер. Как он это делает — анализировать трудно. Здесь многое обусловлено индивидуальными особенностями дирижера, которые почас перецаются оркестру даже в порядке своего рода гипноза. Ведь факт, что у одного мастера в одном и том же произведении тот же оркестр звучит иначе, чем у другого. А от гибкости оркестра зависит, насколько полно дирижер сможет реализовать свои намерения. Поэтому формальное выполнение нюансов абсолютно недопустимо.

Задача состоит в том, чтобы отучить музыкантов от фетишизации нюанса. Если оркестрант в ответ на требование играть тише говорит: "У меня здесь *mf*, маэстро", — он лишь обнаруживает свое непонимание сущности оркестровой игры.

Как мы видим, настоящий профессионализм оркестра не исчерпывается формально точным воспроизведением нотного текста. Он включает в себя ряд условностей, отступлений от "буквы" текста ради верной передачи его духа, и, главное, предполагает у музыкантов желание возможно полнее выявить намерения дирижера. Если хотите, хороший оркестровый музыкант обязан выработать в себе своего рода музыкальную аккомодацию — он должен искренне, всем сердцем включиться в трактовку данного дирижера, даже если она и отличается от привычной ему.

Просто хороший оркестр выполнит все намерения своего дирижера, но сделает это формально, и мы всегда ощутим внутренний холодок. Отличный оркестр сделает то же самое с художественным удовлетворением. И тогда появляется свобода у дирижера, а также у ведомых им исполнителей, возникает настоящий артистический контакт, и музицирование превращается в подлинно творческий процесс — то, что Пазовский называл "коллективной импровизацией по заранее оговоренному плану".

Каждый инструменталист учится и воспитывается большей частью как солист. Приходя в оркестр, он обязан изменить свою психологию: теперь он часть целого, вне зависимости от занимаемого места. Он должен уметь приносить в жертву свои вкусы и индивидуальность для блага целого: прятать тембр и силу там, где ему хотелось бы выделиться, исполнять знакомые произведения не так, как он привык, а соответственно воле дирижера, брать дыхание, не всегда там, где ему удобно, играть предложенными штрихами и т.д. Только в результате сознательного самоподавления отдельных индивидуальностей рождается коллективная индивидуальность — симфонический оркестр с особым почерком и специфическим звучанием — своим стилем. Участие в этом ансамбле рождает чувство гордости и доставляет творческое наслаждение всем участникам. Такова диалектика коллективного музицирования, и дирижер обязан понимать её и уметь воспитывать по её законам руководимых им музыкантов.

Дирижер обязан отдавать себе отчет не только в том, что он должен делать, но и в том как именно надо добиваться задуманного. Только тогда, прививая изо дня в день определенные творческие принципы воспитываемому им коллективу, он получит подлинное право на немного старомодный, но приятный и почетный титул "маэстро".

Дирижеру надо знать силы и возможности каждого музыканта и предлагать ему всегда выполнимые для него задачи. Он должен хорошо чувствовать форму и драматургию произведения, правильно рассчитать темповые и звуковые кульминации, не нарушая стиля.

Особое внимание рекомендую обращать на лиги: это штрихи у струнных, фразировка и цыхание у духовиков.

Нет произведения, где дирижеру при исполнении не пришлось бы так или иначе менять обозначенную в нотах нюансировку, применяя иную дифференциацию в различных группах, "пряча" второстепенные голоса и т.д. Даже такие "скрупулезные" авторы, как Малер или Р. Штраус, расчленяющие нюансировку по вертикали, не могут предусмотреть то, что диктуется акустикой данного зала или особенностями коллектива оркестра. Не обязательно отмечать эти изменения нюансов в партиях (хотя в принципе это желательно — так всегда поступали В.Сук, Н.Голованов и некоторые другие), но дирижер должен точно знать, какую группу и где надо усилить или приглушить. Старайтесь показать это руками при первом же проигрывании: любой оркестр очень чуток к подобным указаниям и по ним, в частности, судит, насколько дирижер подготовлен к репетициям и продумал все детали.

Об интерпретации оркестровых произведений.

Следующая наиболее ответственная и, по существу, решающая стадия работы — выработка собственной художественной трактовки, своего отношения к данной музыке. Подобное деление рабочего процесса, конечно, условно. В действительности же невозможно отделить поиски интерпретации от технологического освоения. Даже при первом проигрывании партитуры интуиция подсказывает артисту многое из того, что в дальнейшем, при более вдумчивом изучении, будет утверждено и осознано.

Анализ формы сочинения необходимо сделать впервые при первом же ознакомлении с партитурой. Гораздо труднее найти ключ к пониманию её идейного содержания. Чем больше ассоциаций и образов найдет исполнитель в изучаемой музыке, тем легче ему будет прочувствовать намерения автора и, стало быть, правильно раскрыть драматургию произведения. В чем особая трудность дирижерской профессии? Пианист, например, может найти свою трактовку в процессе разучивания пьесы на рояле в реальном звучании. Дирижеру же приходится сперва искать оркестру трактовку чисто "теоретически". Он обязан

прийти к оркестру уже с готовым решением. Конечно, в течение нескольких репетиций можно изменять отдельные нюансы в том или ином эпизоде, но основные принципы должны быть найдены еще до первой репетиции.

Разрабатывая трактовку произведения, особенно важно верно определить в нем кульминацию и подход к ней. Не менее важно раскрыть контрастность между темами экспозиции, точно и отчетливо подчеркнуть смены настроений в чередующихся эпизодах, найти длительность пауз и фермат там, где они обозначены (а иногда и там, где они не помечены, но необходимы по логике музыкальной мысли).

Кстати, выдерживание пауз — большое искусство, и в работе над партитурой дирижер должен хорошо продумать, сколько времени будет длиться данная пауза.

Раскрытие драматургии произведения требует также верного определения темпов и правильного их чередования. Особенно трудно найти правильное решение каждого фрагмента исходя из плана целого, чтобы все частности не превращались в самоцель, а были оправданы общим художественным замыслом.

Универсального способа найти все эти решения в процессе домашней работы над партитурой, конечно, не существует. Уже говорилось, что одни изучают партитуру за фортепиано, другие мысленно "озвучивают" её, быть может, с "немым" дирижированием. Последнее особенно полезно для неопытных дирижеров: у них зрительное восприятие опережает слуховое, что приводит к убыстрению темпов, а движения рук устанавливают мускульное торможение.

Перед дирижером не стоят те порой непреодолимые технические препятствия, которые обычно "сдерживают" инструменталистов (быстрые пассажи и прочие трудности). Поэтому молодым дирижерам иногда свойственно стремление к ускорению темпов. Нахождению правильного темпа помогает мысленное "пение" изучаемой музыки — и в спокойных, напевных эпизодах, и в подвижных. Для определения быстрых темпов полезно сперва найти технически трудные места и уяснить их верный темп, чтобы не допускать сумагохи и комкания; это и будет отправным пунктом при определении общего темпа всего эпизода. Вообще же темп — понятие весьма растяжимое, ибо не существует подлинно эмоциональной музыки, которую можно было бы исполнять под метроном. Задача дирижера — определить необходимые изменения темпа, способные оживить музыкальную фразу, но не "перегнуть палку", всячески избегая манерности или нервозности. Здесь единственным критерием может быть только художе-

ственный вкус и такт исполнителя. Говоря о поисках верных темпов, я вспоминаю слова Станиславского: "Когда играешь злого, ищи, где он добрый...". Применительно и к музыке: ищи черты подвижности в медленной музыке и элементы спокойствия в быстрой. Это убережет от превращения медленных темпов в утомительно-однообразные и от суматохи в подвижных эпизодах.

Дирижер обязан в деталях продумать всю фразировку изучаемого произведения. Ведь нотная запись — только скелет, облечь который в плоть и кровь надлежит оркестру и дирижеру. Опытные оркестранты чувствуют строение фразы интуитивно и под руководством дирижера сами осуществляют нарастания, спады и кульминации. Однако, готовя произведение дома, дирижеру необходимо четко определить для себя строение фразы, чтобы иметь возможность на репетиции расшифровать её, т.е. подсказать музыкантам графическое воспроизведение нюансов в той или иной музыкальной фразе. Часто неопытный музыкант-дирижер не понимает, почему мелодическая фраза в оркестре звучит не так, как он себе представлял дома. Причина же в том, что в оркестре у струнных звучание часто определяется сменами смычка: в начале нового штриха оно большей частью сильнее и ослабевает к концу смычка. Порой даже в хороших оркестрах приходится обращать внимание музыкантов на строение фразы, чтобы добиться нужной фразировки (для этого вовсе не обязательно менять установленные штрихи).

Не говоря уже об экономии времени на репетициях, артистов оркестра очень дисциплинирует ощущение проделанной работы. Нечего и говорить, как незначителен в глазах оркестра авторитет такого дирижера, который не успел проштудировать партитуру и учит произведение "на слух" в процессе репетиций, раздражая коллектив бесконечными повторами!

Молодой дирижер вправе прибегать к любому методу, но он должен всегда вдумчиво относиться к авторскому тексту, стараться по возможности полно выявить и по-своему прочесть замысел композитора, наполнив его эмоциями нашей эпохи, находящими отклик в сердцах слушателей. Только тогда долгие часы, проведенные дирижером наедине с партитурой, мысли и чувства, возникшие во время её изучения, принесут настоящие творческие успехи и дадут право дирижеру встать за пульт и смело диктовать оркестру свою волю.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- АБЕНДРОТ Г. - (1883-1956), немецкий дирижер.3  
 АНОСОВ Н. - (1900-1962), советский дирижер и педагог.11  
 ВИЧЕМ Т. - (1879-1961), английский дирижер.11  
 БОЛОВ Г. - (1830-1894), немецкий пианист, дирижер, композитор.11  
 ВАЛЬТЕР В. - (1876-1962), немецкий дирижер. 3, 23  
 ДЖОРДЖЕСКУ ДЖ. (1887-1964), румынский дирижер.11  
 ДИМИТРИАДИ О. - (р.1908), советский дирижер.11  
 ЗИЛОТИ А. - (1863-1945), русский дирижер, муз. деятель.8  
 ИВАНОВ К. (1907-1984), советский дирижер.12  
 КАРАЯН Г. - (1908-1989), австрийский дирижер.10, 80  
 КЕМПЕ Р. - (1910-1976), немецкий дирижер.11  
 КЛЕМПЕРЕР О. - (1885-1975), немецкий дирижер и композитор.3, 23, 31  
 КНАППЕРСВУШ Х. - (1888-1965), немецкий дирижер.3  
 КОНВИЧНЫЙ Ф. - (1901-1962), немецкий дирижер.3  
 КОУТС А. - (1882-1953), английский дирижер и композитор.8  
 КУПЕР Э. - (1877-1960), русский дирижер.8, 23  
 КУСЕВИЦКИЙ С. - (1874-1951), русский дирижер.8  
 МАЛЕР Г. - (1860-1911), австрийский композитор, дирижер и оперный режиссер.10  
 МАЛЬКО Н. - (1883-1961), русский дирижер и педагог.8  
 МАТСОВ Р. - (1917), советский дирижер.12  
 МИТРОПОЛУС Д. - (1896-1960), греческий дирижер, пианист, композитор.11, 31  
 МОТТЛЬ Ф. - (1856-1911), австрийский дирижер, композитор.11  
 МЮНШ Ш. - (1891-1968), французский дирижер и скрипач.3, 11, 75  
 НИКИШ А. - (1855-1922), венгерский дирижер, композитор, педагог, муз. деятель.10  
 ОРЛОВ А. - (1873-1948), советский дирижер.9  
 ПАВЕРМАН М. - (1907-1993), советский дирижер, педагог.12  
 ПОХИТОНОВ Д. - (1878-1957), советский дирижер.9  
 РАБИНОВИЧ Н. - (1908-1972), советский дирижер.12  
 САФОНОВ В. - (1852-1918), русский пианист, педагог, дирижер, муз. деятель.8  
 СИМЕОНОВ К. - (1910-1987), советский дирижер.12  
 ТОСКАНИНИ А. - (1867-1957), итальянский дирижер, 10  
 ФЕРРЕРО В. - (1906-1954), итальянский дирижер.3  
 ФИТЕЛЬБЕРГ Г. - (1879-1953), польский дирижер, скрипач и композитор.11  
 ФРИД О. - (1871-1941), немецкий дирижер и композитор.3  
 ФУРТВЕНГЛЕР В. - (1886-1954), немецкий дирижер и композитор.3  
 ХЕССИН А. - (1869-1955), советский дирижер и педагог.9  
 ШЕРХЕН Г. - (1891-1966), немецкий дирижер, педагог и муз. деятель.11  
 ШТЕЙНБЕРГ М. (1883-1946), советский композитор, дирижер, педагог и муз. деятель.9  
 ЯНСОНС А. - (1914-1984), советский дирижер.9, 11, 12

С о д е р ж а н и е

От составителя . . . . .	3
Об истоках и становлении дирижерского искусства. . . . .	5
Выдающиеся дирижеры России XIX столетия:	
Сергей Васильевич Рахманинов . . . . .	13
Вячеслав Иванович Сук. . . . .	14
Самуил Абрамович Самосуд. . . . .	17
Николай Семенович Голованов. . . . .	24
Борис Эммануилович Хайкин. . . . .	27
Б.Э.Хайкин о работе с оркестром. . . . .	30
Из воспоминаний Б.Э.Хайкина о коллегам-дирижерах. . . . .	39
Евгений Александрович Мравинский . . . . .	45
Евгений Федорович Светланов. . . . .	67
Геннадий Николаевич Рождественский . . . . .	75
К.П.Кондрашин. Советы молодому дирижеру. . . . .	80
Указатель имен . . . . .	94

3000 ~