

Музыкально-критический архив. О дирижерах

Петр Васильев

Шоссон, Плассон... (1997)

Два вечера подряд в Большом зале Петербургской филармонии играли редкостные музыканты: Дрезденский филармонический оркестр с дирижером Мишелем Плассоном и пианистом Франсуа Рене Дюшаблем. Большой зал зиял пустотой — наполовину, если не больше, так что хоры по обыкновению оказались перекрытыми. Гастроли Дрезденского оркестра еще пятнадцать лет назад были выдающимся событием — с очередью за билетами, с полными, а то и переполненными партером и хорами.

Два вечера подряд Большой зал как никогда был на пользу музыке — полупустым. (Хотя, признаем, на второй вечер противу первого народу стеклось значительно.) Ни с чем не сравнимо акустическое очарование незаполненного зала, если в нем играют чудесные музыканты. Все говорило о том, что музыка не имеет ничего общего с публичными акциями, или, точнее говоря, с акциями на публику и для публики, которые время от времени случаются в том же филармоническом зале. И еще о том, что музыка в наши дни укрылась и прибежище ее таинственно и неприметно. У дрезденцев под руками (никак не «под управлением») Мишеля Плассона музыка в подлинном смысле слова одушевлялась, представая детищем двубытия. Ее лепили плотью и из плоти, но на глазах ее преображал дух и в любой момент она была готова стать духовно эфемерной. Материя музыки словно прекращала свое существование в тонких, хрупких, прозрачных построениях.

Возвышенное настраивает на патетический тон. И да поверит нам всяк, кто не пришел слушать и смотреть Плассона, что этот артист стоит в ряду зарубежных гастролеров-дирижеров рядом с Георгом Шолти, выступавшим у нас весной 1996-го. И да будет недругом музыки всяк, кто слушал и не услышал. (Эту фигуру речи — только так и нужно понимать эти слова — допускаем не без некоторых колебаний.)

Два вечера публика имела дело с тем, что Роберт Шуман в «Жизненных правилах для музыкантов» назвал «высшей музыкальностью». Правило Шумана стоит предпоследним в его своде, после чего ему оставалось заключить только так: «Ученью нет конца». Два вечера музыки как раз были отданы бесконечному учению. Заочно Плассон привлекает внимание как ученик великих Лайнсдорфа, Стоковского и Монте. Но уже с первых тактов — а это был шопеновский концерт *e-moll* — вас поглощает великий музыкант с его неуклонной пластикой и энергией ритма. Это тот редкий случай, когда ритмическая интенсивность является одновременно уровнем

чрезвычайно скорого темпа. (В этом пункте Плассон сходится с Шолти.) Возможно, шопеновское *maestoso* I части чрезмерно скорое и не хватало томительного очарования беспрерывного мелоса в крайних частях, и в слишком замедленном движении расплывалось *Larghetto* (II часть). Музыкантам вообще-то свойственно увлекаться. Но эти музыканты имеют на то полное право, ибо они успевают все сделать в быстрых темпах и не терять дыхания в медленных. Их захватывает не скорость как таковая, но выразительная деталь, которая не теряет себя в ритмическом напоре. Мы присоединяемся к тем, кто мог бы сказать: «Это не *наш* Шопен». Но, добавим, этот дирижер (и этот пианист) знает свое дело лучше многих других.

Пианист Франсуа Рене Дюшабль, воспитанник Парижской консерватории и лауреат конкурса Королевы Елизаветы (1968) — идеальный партнер в концертировании с Плассоном. Он играет легко, будто под его руками невесомая фортепианская механика прошлого века. Но главное — это совершенное чувство концертного жанра, который рождается в трениях и «разрешениях» *rubato* (особенно восхитительный момент — мажорный эпизод в Финале Третьего концерта Бетховена).

Вообще в эти два вечера то и дело приходилось вспоминать слова Пабло Казальса о том, что музыка «в некотором смысле — постоянное *rubato*», ее живой, органический, а не механический пульс. Для музыкальности Плассона нет проблемы стиля: сам вопрос стиля уничтожается исполнительским дыханием ритма. Будь то редчайшая на эстраде Симфония Эрнеста Шоссона или Вторая Брамса — в руках Плассона музыка едина и неделима, что, кстати, подтверждается германо-славянской волной, хлынувшей в опус Шоссона и вообще во французскую музыку 1880 — 1890-х. И у северогерманца Брамса пустил глубокие корни славяно-венгерский колорит Вены. Так что, по существу, даже нелюбовь самого Брамса к французской музыке теряет всякий смысл там, где есть высшая музыкальность.

По прослушиванию симфонии Брамса у Плассона можно без малейшего преувеличения признать, что этого произведения вы до сих пор не знали. Интерпретация Плассона подтвердила старую истину: музыка начинается там, где кончается «букива текста». Но, при том, едва ли не главный урок Плассона — это детально точный расчет, без которого вдохновение и эмоции в искусстве мало что значат.

Дрезденский оркестр представляет материал, послушный малейшему повелению мастера: «бархатное» звучание струнных, легкое звукоизвлечение, что на пользу средним голосам. (В них-то и скрывается «сущность» музыки.) Выразительные и свободные руки Плассона с гибкими и эластичными пальцами сильно и нежно «прикасаются» к оркестру. Левая рука безупречно указывает *attacci*. Точный, изумительно многообразный жест выводит кружевное плетение динамики и артикуляции.

Под руками Плассона... Здесь можно и прервать себя, потому что ни времени, ни слов не хватит на описание того, что творят эти нескованно выразительные руки. Такие руки — мечта для пианиста или органиста. Редкое счастье выпадает тем, кто играет вместе с Плассоном, кто, таким образом, учится у него музыке.

Зал был заворожен и, естественно, долго не отпускал артистов. Венгерский танец Брамса «на бис» ошеломил свободой в сочетании с тонкостью нюансов, чего никогда не бывает в «жестокороманском» варианте. После концерта Мишель Плассон выразил желание провести фестиваль французской музыки. Многие были бы признательны Французскому Институту в Петербурге за организацию таких гастролей Плассона — вероятно, уже с оркестром «Капитолий» города Тулузы, где постоянно работает дирижер.

Мишель Плассон снова в Петербурге

(1998)

Дирижирование Мишеля Плассона способно произвести неизгладимое впечатление. Это незабываемое зрелище, и запоминается оно потому, что дирижирование Плассона сопряжено со слуховым впечатлением необыкновенно приятной и убедительной выразительности. Настоящий зрелищный эффект дирижирование дает, конечно, только там, где движение извлечено из музыки и ее же пробуждает к жизни. Правильное движение, каким бы скромным, непрятязательным оно ни было, делает музыку чудом и, поэтому, способно завораживать, в то время как дирижерская «хореография» ради себя самой не дает никакого эффекта в оркестре. Оторванная от игры и от звучания, она в лучшем случае раздражает нас, а в худшем — оставляет нас равнодушными.

Звучание оркестра под руками Плассона тем удивительнее, что зрелищная сторона его исполнения изощренно, изысканно красива. Мимика и жест Плассона настолько красивы (как, например, волнообразное движение кистью и пальцами), настолько обязательны для звучания исполняемой музыки, что могут показаться самоценными. Словно жест дирижера первичен, словно его жест родился раньше музыки. Если для изучения дирижером партитуры верно, скорее, обратное, то для исполнения необходимо, чтобы из жеста рождалась музыка.

Первичность жеста имеет, кроме того, буквальный смысл: дирижер ведет оркестр с некоторым опережением звучания. Открыта некогда Артуром Никишем, эта возможность стала со временем достоянием дирижерского искусства в целом, его элементарной частицей. Как часто в элементарном не замечали богатства и сложности, так и в технике опережения большинство не заметило богатых возможностей ритмической пластики и ансамбля. Плассон возвращает элементарному приему смысл, которым он обладал у выдающихся мастеров прошлого.

Имеет ли отношение временная организация жеста к красоте его рисунка, сказать об этом что-либо строгое и достоверное вряд ли возможно. Искусство больших мастеров идет рука об руку с тайнами и загадками. Вот и дирижирование Плассона обозначает таинственную область взаимосвязей пластики и времени.

Его жест вызывает яркую иллюзию игры на инструменте — как если бы между дирижером и оркестром не было никаких барьеров. А барьеры здесь бывают разного характера. Буквальный барьер — это пюпитр с партитурой, которые в прямом смысле стоят между дирижером и оркестрантами. Плассон дирижирует на память, и поэтому счастливо избегает случайностей посредничества. Обращаясь напрямую к оркестрантам, концентрируя свое внимание на их игре, он делает их игру своей.

При каком же условии оркестр по-настоящему заговорит языком дирижера? — Очевидно, если у дирижера действительно есть свой язык, если ему есть что сказать и он знает *как* это сказать. У каждого дирижера есть те или иные намерения, которые он пытается осуществить, находясь на подиуме. Но не всякое намерение означает волю дирижера к общению. Не каждый дирижер музицирует. Не каждый дирижер понимает язык партитуры и ее назначение. Намерением может быть верное воспроизведение текста, но тогда никак не проявляется музыкальность; такому дирижеру сказать нечего. Плассон воспитан в настоящей традиции музыкальности, которая опровергает верность тексту или так называемому авторскому замыслу. Задача Плассона состоит в том, чтобы извлечь из текста произведение. Приученные, увы, к аккуратному проигрыванию нот и «воспроизведению текста», слушатели могли испытать потрясение от неизвестной Второй симфонии Брамса, Фантастической Берлиоза, Благородных и сентиментальных вальсов Равеля. А редчайшие в наших залах Симфония Шоссона или «Вакх и Ариадна» Русселя оказались знакомыми незнакомцами, притягательными не меньше репертуарных сочинений. Что бы ни играл Плассон, он говорит с нами внятным для всех языком музыки. И вы понимаете, что стили и школы, а вернее, разговоры о школах и стилях не имеют значения там, где есть высшая музыкальность.

Плассон читает нотный текст аналитически и структурно, и произведение по-настоящему организовано временем, а не метрономом, разворачивается в *rubato* в его старом и новом значениях. Он не форсирует события, прислушивается к рельефу композиции, возводит целое к его центральному моменту. Поэтому так поражают воображение кульминации Плассона, в то время как для большей части дирижеров кульминация перестала быть сильным средством.

Как отрывается Плассон от текста, так он заставляет оркестрантов забыть о том, что музыку добывают из дерева и металла. Она возникает, помимо прочего, из духа, из эфира. Легко, как можно легче...

Когда найдены как будто все слова, чтобы объяснить искусство великого мастера, вдруг оказывается, что эти слова говорят слишком общо. Они стерлись; каждый понимает их по-своему. Текст и произведение, музицирование и музыкальность, язык и пластика, кульминация и *rubato*... Их содержание зависит только от отношения самого Плассона к этим вещам. Но, строго говоря, вещей здесь нет. Легкость Плассона делает все музыкальные категории неуловимыми. По-настоящему очевидно только одно — присутствие Плассона, его *отношение к «вещам»*.

Там, где замечаем присутствие человека и музыканта и различаем лицо и личность, там есть живая музыка. Тогда понимаем мудрость старой критики и педагогики: они не зря много, порою кажется, слишком много говорили о движениях души, впадая в преувеличение и высокопарный или сентиментальный тон. Последуем примеру далеких предшественников: достигнуть высот можно, в конце концов, только благоговея перед музыкой и любя ее. Но — легко, как можно легче... Как Плассон.