

Три интервюта с
Алексис Вайсенберг

София, 2012

Клавирната катедра изказва благодарността си на господин
Томислав Вичев, предоставил двете интервюта, взети от Густел
Бройер и Михаел Мерц

Превод от немски.....

Издаването на тази книга
е проект на *Клавирната катедра*
към Инструменталния факултет
на Националната музикална академия
„Проф. Панчо Владигеров”

За първи път чух за изключителния пианист Алексис Вайсенберг в началото на 60-те години – когато бях студент в Рим. След като имах възможност да чуя негови изпълнения, в концертната зала и на записи, се убедих, че това е изпълнител от световна величина. Сега знам, че съм познавал един от най-значимите пианисти на XX век.

Силно впечатление ми направи съвременното му разбиране за стила на интерпретираните творби, поразяващият виртуозитет и изчистеност на целия музикален текст, оживяван съвършено експонирано. Пословична е неговата концентрация на сцената, която му позволява да демонстрира изключителна овладяност на процеса на музикално-изпълнителското творчество и комплексност на музикалното преживяване. При това той е почти неподвижен на пианото с максимална икономия на външната изразност. Тази концентрация „ляга“ не само върху произведението и всеки детайл от него, но и върху слушателя – ангажира го до изтощаване, прави го съучастник в мисловния процес.

Изпълненията му често могат да се определят като един вид провокация по отношение на традиционни възгледи за определени стилове и епохи в музиката. Самият той съзнателно се абстрахира от музикални традиции, за да вложи нов творчески елемент. С тази своя борба за нов стил той заема изключително достойно място сред големите майстори на клавирното изкуство – границата на отживяването на романтичния стил между колебанията на един рационален интелектуален стил с превъзможването на неговите недостатъци, от една страна, и преосмислянето на виртуозния стил по съвременен начин – от друга. Творческо съвременно отношение към традицията – такава е неговата цел, задача, която за много пианисти би била рискована.

Малко съвременни пианисти свирят „всички ноти“ така както той успява, и това е поразявало винаги професионалиста. Очевидно то е резултат на колосална техническа работа. За това, струва ми се, голямо значение имат и годините на самоизолация, които са оформили един изключително интензивен творчески период на пианиста. Вайсенберг разучава произведението винаги без инструмент – всичко е в сферата на логичното мислене и на отреагирането на музикалния текст. След това идват етапите на изграждане на степените на напрежението на звукоизвличането, на кулминациите, на драматургията. Мисля

си, че за качеството и спецификата на неговия технически арсенал много му е помогнал Бах – и от техническа, и от музикална гледна точка. Интересна е и гъвкавостта на неговите интерпретаторски позиции, никога не му е трудно да се съобрази с концепцията на даден диригент, да я подкрепи. Това е въпрос на вътрешна нагласа, на интуицията и на многоплановост на концепциите за дадено произведение. Невероятното съчетание от качества го прави предпочитан солист по всички световни подиуми. Като прибавим огромното количество записи на грамофонни плочи, ще добием някаква макар и бегла представа за мащабите на неговото изкуство.

Имах възможност да чуя и първата му детска плоча, която той е записвал на 13-годишна възраст с произведения на Панчо Владигеров, която те поразява с инструментализма на съвсем младия тогава Вайсенберг. Ако трябва да търсим някакви предшественици на явлението Вайсенберг, може би ще споменем Хоровиц и Рахманинов. Целите и разбиранията му са толкова изкристализирали още в началото на световната му кариера, че дори е правил плоча „Как Вайсенберг не иска да се интерпретира“, където всичко е изпълнявано (общо казано) в един по приповдигнат концертно-виртуозен романтичен стил.

В силата му на интерпретатор влизат всички стилове – най-много Бах и съвременни автори – Стравински, Барток, Рахманинов. Интегралът с петте Бетовенови концерта поразява с изключително обмислената интелектуална концепция.

Един пианист, който остави големи следи в историята на изпълнителското изкуство.

Иван Дреников



Интервю на Густел Бройер (1977)

„И не забравяй!“, извика Алексис Вайсенберг, докато атакуваше стълбите, за да се качи в един от многото самолети, *“не забравяй, че аз, като човек, се състоя от прави линии и винкели (остри ръбове), а не от криви линии и шнорхели (заоблени ръбове)”*.

С неговата походка на фехтовчик, той бе достигнал бързо вратата на кабината на самолета, обърна се за един кратък поздрав и изчезна. Аз знаех, че Ню Йорк, един град, който не се счита за особено тих и спокоен, някак си ще стане по-малко бурен, по-малко електрически. Това се случва на всеки град, когато Вайсенберг го напуска.”

Къде да започнем ?

Може би не в началото, каза Алексис...

Как би трябвало да напиша тази книга? Да опиша Алексис като артист? Неговият външен вид? Да кажа ли, че „той е роден еди-кога си в града Х“? Колкото повече си спомням многото разговори, които бяхме водили в последните години, толкова повече осъзнавах, че аз като автор би трябвало колкото се може повече да мълча, само да слушам и да го оставя него да говори. Ако някой няма нужда от коментар, това е Алексис Вайсенберг.

Но никога не бих могъл да пресъздам хумора на Алексис. Той е единственият ми познат, който може да размива хората на шест езика: български, френски, немски, испански, английски и италиански; и макар да отрича съм сигурен, че чувството му за хумор не би му изневерило и на португалски, руски и румънски. Езици, които разбира, но за които твърди, че не може истински да ги говори – което не му вярвам. Как значи да предам хумора му, който той импровизира в зависимост от ситуацията? Алексис например може да се позове в Ню Йорк на шлагер, изпят от Карол Шанинг на ревюто „Нови лица на 1956“, в Париж пък би могъл да цитира остроумие от Де Гол. Като истински гражданин на света това особено, симпатично качество никога не го напуска, но то се променя. Според страната, в която се намира.

Намирам за много полезно да се говорят различни езици и съм за това децата в училище да изучават поне два езика. В детската памет език се отпечатва като на грамофонна плоча.

За шест месеца те научават нов език. А трябва да започват млади. Станат ли на 14, децата вече имат грижи и проблеми. Това не е лесна възраст. Според мен днес всяко дете би трябвало да плува, кара кола, да пише на машина и да владее поне един чужд език.

Музикантите със своите обучени уши дали учат чужди езици по-лесно от „нормални“ хора ?

Съвсем не. Има много музиканти без езиков талант. Това е талант като всеки друг. Много известен пианист, който от дълги години живее в Америка, все още казва на английски неща като „I now out and taxi find.“ Твърди се, че славяните имат голям езиков талант, но повечето европейци са принудени да учат друг език просто защото държавите са толкова малки. Големината на Америка обяснява факта, че повечето американци не владеят чужд език; но когато наближим границата с Мексико, хората все пак говорят малко испански.

Да се върнем отново към хумора. Никой, който не познава Вайсенберг лично, не би заподозрял у него дори минимална форма на това качество. Той излиза със строго, сериозно лице на подиума и веднага сяда на пианото. Без някога да променя израза и

изправената като свеж стойка на тялото, успява да очарова публиката, да я възбуди или дълбоко да я развълнува. Но този „вкамнен“ Вайсенберг подвежда някои хора и няколко критици да приписват на свиренето му хладнина, отговаряща на неговата физическа „фасада“. Но не би ли могъл да се поусмихне и да използва известния славянски чар ?

Не, дори да исках, – а аз, Бога ми, не искам – не бих могъл. Поради много причини. Преди всичко не смятам, че концертът е нещо „очарователно“ или „весело“. Той не е „шоу“, нито нещо, което французите наричат „спектакъл“. Без да искам да бъда ироничен или сантиментален, за мен той е повече молитва, отколкото представление. Имам предвид, че артистът кани хората да се съсредоточават заедно с него, по възможност да се самовглъбят и да съпреживяват с него, онова, което в 60-те години се наричаше „гip“. Това може да е много възбуждащо преживяване. Но изразът на лицето и движенията на тялото нямат нищо общо с това изживяване. Две съвсем различни неща са да свириш Патетичната соната от Бетховен и да изглеждаш при това патетично. Само че за немусикалния слушател би било по-лесно, ако лицето при свиренето е тържествено, а не „каменно“, както го наричаш. Но за какво трябва да имаме външен образ на онова, което една музикална пиеса се опитва да изрази? Защо да се държим по този начин? Все пак музикантът не е актьор. Ние наистина сме само инструменти на музиката и не бива да бъдем нищо друго. Или ако ти харесва, съдът, в който се съдържа музиката. Всичко останало е ненужна украса за пианиста. Но за да се върна пак към „каменното“ изражение: струва ми се важно, че съм го имал още като дете. Снимки от най-ранните ми концерти доказват, че на подиума съм бил съвсем същият като днес. Много хора, които ме познават от ежедневното, ме питат защо на сцената не съм весела личност. И аз винаги съм принуден да им обяснявам, че музиката за мен не е забавление. Тя е сериозна. А що се отнася до молитвата: аз излизам на подиума като в храм. Поради това ми е, разбира се, съвсем безразлично как изглеждам в този момент.

Спомням си как веднъж Вайсенберг свиреше Втория концерт на Барток с Бостънския симфоничен оркестър и една много очарователна позната помоли като подарък за рождения ѝ ден, който случайно съвпаднаше с деня на концерта, Алексис да опита да се усмихне на сцената; не когато излиза, а в края на концерта, когато публиката ликовващо вика и тропва в crescendo. Той обеща и наистина опита. Резултатът беше най-неудобната, насилена усмивка, която съм виждал.

Алексис за секунда изглеждаше като псевдогръцка гипсова маска, каквито понякога се намират над сцената в театрите, маска, която би трябвало да олицетворява „комедия“.

Има два вида артисти. Едните, става дума за мнозинството, са учтиви към публиката и ѝ донасят всичко като подарък. Рубинщайн е най-изявеният пример в това отношение. Освен това има и другата разновидност като Хоровиц, които буквално трябва да изтеглят публиката до себе си на подиума. Ако успеят, ако изтеглят публи-

ката до себе си, естествено е много възбуждащо, но публиката трябва да се напряга, да съучаства и да позволи да бъде изтеглена на подиума.

Може ли лош учител по пиано да навреди на таланта, както лош учител по пеене на гласа?

Със сигурност. Ръцете са може би по-силни от гласовите връзки, но и те може да бъдат разрушени. Например може да бъдат поставени погрешно върху клавишите, но с физически талантливо дете това рядко може да се случи. Когато интелигентен учител види дете, което действително е роден пианист – а това веднага се усеща – той, ако е добър учител, го оставя да постави ръцете си върху пианото така, както отговаря на неговата природа. Дори когато постановката върху клавишите за външен наблюдател изглежда неестествена, тя би трябвало да бъде естествена за свирещия. Поради това съм голям противник на пианистични „методи“. Не съм чел нито една интересна книга за това, защото всички са едностранни и обикновено се основават на опита на един отделен човек; и те, разбира се, имат за тема ръцете на този човек, неговите позиции и възможности. Затова ми импонират класове по пиано, в които ученици на един учител свирят съвсем различно, както стилистично, така и емоционално. Толкова често се намират ученици, които са по-добри и по-лоши имитатори на своите учители, каквито са били някога или каквито са искали да станат.

Ръцете са толкова различни като очите и носовете. Следователно големи ръце трябва да се нагаждат към клавишите различно от малки ръце. Широки ръце със среден размер са най-добри за пианисти. Дълги пръсти не са идеални, защото трудно се контролират. Колкото по-тясна е връзката между предмишницата и пръстите с клавиатурата, толкова по-добре се свири. Както винаги има изключения. Рахманинов например е имал огромни ръце и Лист също изглежда е имал големи ръце. Не и Хоровиц, той има много мускулести ръце и сравнително тънки пръсти...

Понеже говорим за Хоровиц... Откъде идват тези невероятни сила и контрол? Ако наблюдаваме Хоровиц, сякаш нищо не се движи. Малко като у теб. Няма въртене, колебания на тялото, няма ръце, хвърчащи във въздуха...

Силата и физическият контрол трябва да идват от гърба. Гърбът дава сила на пианиста. Ако удряме клавишите, се получава много по-малък звук, отколкото ако имаме тежест, имам предвид физиологическа тежест. Тежестта на цялото тяло е над клавиатурата. Но това не означава, че трябва да се навеждаме над нея. Трябва обаче да има директна връзка между ръцете и гърба.

И още нещо! Причината, поради която един акорд често не звучи така силно, както иска пианистът, а ударен и изкривен, е в това, че повечето от нас имат по-силна дясна от лява ръка. За да пазим лявата ръка, често несъзнателно я приближаваме до клавиатурата. Ако се удари акорд от известно разстояние и това се заснеме ще видим, че лявата ръка е малко по-близо до клавиатурата. Когато ръцете падат върху клавиатурата, те сякаш никога не го правят едновременно.

Това, разбира се, разлага акорда и го лишава от 40 процента от звучността. Трябва да се опитваме да координираме максимално ръцете, за да имаме контрол.

На каква възраст започна да свириш ?

На четири години, което не е необичайно. Майка ми свиреше на пиано и ние живеехме в къща, в която хора, свирещи на пиано, пеещи и нуждаещи се от пиано, непрекъснато влизаха и излизаха.

Следователно не си бил дете-чудо ?

Боже опази, не! Наистина на осем години дадох първия си концерт, но родителите ми внимаваха в никакъв случай да не стана дете-чудо. И понеже говорим за деца, не за вундеркинди, а за особено надарени малки деца... Не знам дали детето един ден „осъзнава“ своя талант, защото родителите държат на това или защото някой учител изтъква усилено това обстоятелство. Родители, които посещават учител и търсят мнението му, всъщност вече са усетили или предположили някакъв талант у детето. Но пък съм дълбоко убеден, че мисълта никога не идва на самото дете. Детето не мисли „Искам ли да се занимавам с музика? Искам ли да стана пианист?“ Вярвам, че определени деца морфологически са предразположени да свирят на инструмент. Ако израсне в музикална среда или ако поне в ранна възраст слуша достатъчно плочи, то, разбира се, веднага ще развие отношение към музиката. Не мисля, че това е нещо, с което се „свиква“. Не смятам, че дори най-музикалните родители могат да свикнат едно дете да слуша музика, ако детето няма отношение към музиката.

Значи ти не вярваш, че това е въпрос на среда ?

Не, наистина не. Да признаем, че Моцарт е имал баща музикант и музикална сестра, но въпреки това има достатъчно примери на хора, които идват от немусикални фамилии и по-късно се развиват като музиканти. Но опасността за един изпълняващ артист – за разлика от един творящ – е да се самооткрие късно, късно и за обучение, например на ръката.

Инструменталистът би трябвало да започне на шест или седем години упражненията, засягащи ръката.

Наистина бях късметлия, че имах толкова умни родители. Най-вече на тях никога нямаше да им хрумне да ме използват. Те ме пратиха в нормално училище. Играех с приятели и се занимавах със спорт. А открай време за мен е удоволствие да се упражнявам на пиано и да работя; това никога не е било принуда. Никога не са ми казвали да се упражнявам на пиано. Може и да е имало случаи дори големи артисти в началото да са били принуждавани ежедневно да прекарват часове на инструмента. За мен това е непознато.

Но да се върнем към нашето чудовище, феномена, вундеркинда. Мисля, че талантът е предопределен и предгенетичен. Но какво ще стане от таланта, зависи от характера на детето.

Всички особени днешни артисти свирят на някой инструмент особено добре на невъобразимо млада възраст. Чувал съм как деца свирят ноктюрни от Шопен с чувственост, която бихме очаквали от хора с физически опит. Това чувство идва от вдъхновението, което музиката споделя на правилния канал. От друга страна предизвикателството е прекалено голямо, за да бъде разбрано от дете. То и без това има големи проблеми с развитието, защото музикалният талант му дава предварително усещане за чувствата у възрастния. В първите 10 или 12 години детето може би не страда от обръкване на чувствата, но когато достигне пубертета и когато то самото преживее себе си като откровение – какви са неговите физически възможности като мъж или жена – може да се случи дете, което вече прави артистична кариера да се сблъска с невероятно травматичен опит, да не е в състояние да съчетае чувствата, които му дава музиката, с действителността.

Да се върнем към твоята кариера. Ти си направил своя дебют на осем години. Какво се случи после ?

Нямах сценична треска, което за щастие и до днес е така. Продължавах да уча, да свиря и знаех – но това всъщност го знаех много по-рано, че музиката ще стане моя живот.

Някъде съм чел, че от Ванда Ландовска си научил най-много. Вярно ли е това ?

Хората винаги искат да знаят кои са били учителите на даден артист. Но отговорът на този въпрос не е така прост. В моя случай мога да кажа, че съм имал двама или трима от най-добрите учители на света, Владигеров, Самарова, Ландовска – и не подценявам това. Но човек забравя или просто не знае вече от колко други музиканти е повлиян. Когато разказвам, че няколко пъти съм свирел пред Ландовска и съм я молил за съвет, хората си мислят „Но тя нали свиреше на чембало?“ По онова време аз вече свирех достатъчно добре на пиано, следователно не отидох при нея, за да се уча да свиря на пиано. Исках да разбера какво може да ми каже за музиката.

Мисля, че от голям диригент може да се научи много, както и от голям певец. Дори в лиричен смисъл не можеш да си голям пианист, ако не си чул няколко видни певци как правилно пеят, дишат и фразират, не можеш да произведеш фрази в легато на пианото, ако не си слушал виолончелисти и цигулари. Едва тогава е възможно да се разгърне цялата мощ на пианото и то да бъде приближено до оркестъра повече от всеки друг инструмент.

Но влияние оказват всички области. Убеден съм, че цветовете и с това живописиста, думите и поради това четенето, театърът и поради това драматичното имат голямо и непосредствено влияние върху нашите артистични продукти.

Искам да обясня едно нещо, което често се разбира неправилно. Когато казвам „цветя“, нямам предвид реалния цвят, който се възпроизвежда. В музиката няма истински „цветове“, няма червено, синьо и жълто. Става дума за въздействието, кос-

то има червеното върху артиста. Тогава той създава атмосфера, която бихме нарекли червена, ако трябва да я назовем.

Музиката никога не може да бъде илюстрирана, но от случилото се и преживяното винаги можем да черпим опит. Никога не знаем кога и кой опит ще възпроизведем в пиеса, която свирим или върху която работим. Винаги трябва да сме отворени за всички влияния. Хората чрез своето приятелство, симпатия, чрез директната си физическа или лична съпричастност са имали огромно влияние върху моята музика. Когато пресъздавам страст артистично – не бих казал да съм я предизвикал, - но без да съм я стимулирал у някой друг, не вярвам, че бих могъл да я пресъздам артистично.

Как стоят нещата с твоето доброволно т.нар. „изгнание“? На 28 години ти за девет години се оттегли. Защо ?

Понякога ми се струва – и това е тема на почти всяко интервю, и сега все още, че за мен ще си спомнят не с това, че съм изсвирил добре определена пиеса, например вариациите Голдберг или нещо от Шопен или Четвъртият концерт за пиано от Бетховен, а защото съм се оттегил за девет години, и то на невероятната възраст от 28 години.

Но това е необичайно. Ти си имал стабилно утвърдена кариера, две от най-значителните награди за пианисти ти дават международно признание, а ти просто се измъкваш и се оттегляш за неопределено време.

Когато на 18 години си запратен в кариера, която има всички белези на изключителност, когато си спечелил два важни конкурса – между другото аз всъщност съм против такива конкурси – лесно се озоваваш на международна концертна въртележка, от която не е лесно да слезеш. Аз след 10 години кариерна въртележка просто реших да оставя всичко, да се преселя в Париж и да стана френски гражданин... какъвто между другото съм до днес. Трябваше да се оттегля, за да размишлявам какво мога да направя по-добре и какво не искам вече никога да правя.

Трябваше да изследвам кой съм. Всеки човек трябва да прави това. Той трябва да го знае като любим; трябва да го знае и като музикант. Той може да е роден любовник, но великолепия любовник няма нужда да има всички видове изживявания, за да бъде великолепен. Напротив, достатъчно е да познаваш само един човек, за да можеш да обичаш прекрасно! Също така може да си голям пианист, без да концертираш по целия свят.

Когато просто се оттеглиш като мен, никога не знаеш дали някога ще можеш да се върнеш на концертния подиум. Това е рискът.

Концертната кариера в крайна сметка е „бизнес“ и ако не си постоянно в светлината на прожекторите, ако името ти не присъства постоянно пред публиката, много бързо те забравят; много по-бързо, отколкото си мислиш. Осъзнавах, че ако прекъсна няколко години, повечето хора ще повярват, че съм се самоубил или съм

решил никога вече да не свирия на пиано, или че съм избягал на Таити с някое екзотично същество, за да прекарам там остатъка от живота си...

Това може би щеше да е прекрасно, но климатът в Таити, както е известно, е лош за пиана.

Имах късмет, защото когато почувствах, че това „доброволно изгнание“ е продължило достатъчно дълго, все още се намериха достатъчно диригенти, които да ме подкрепят и мениджъри, спомнящи си моето име. В тези години, първо в Париж и после в Мадрид, бях работил много върху репертоара си, бях изучавал нови партитури и бях чел много за композиторите, които чувствах най-близки. Въобще много четох. Четях философия; доближих се до Башляр и продължавам да го препрочитам, защото го уважавам и защото той стои толкова близо до музиката. Обичам класиците и съм страстен почитател на Достоевски. Мисля, че наистина трябва да си славянин, за да го разбереш напълно. Всъщност никога не се бях оттеглял изцяло от обществеността. Дадох няколко концерта, появих се по телевизията и направих филм. Този филм беше важен, понеже подготви завръщането ми към концертирането.

Защо стана френски гражданин ?

Просто от физическа любов. Видях Париж, запознах се с него и разбрах, че ще е завинаги. Къде другаде може да се разхождаш с такова удоволствие като в Париж? „Les Invalides“ с пространството около него. Планът, перспективата, конструкцията на Париж го правят идеален ландшафт. Аз съм жител на големия град, така че ландшафтът на Париж ми дава идеалното човешко равновесие, защото ландшафтът може да е много важен за работата на артиста. Впрочем Париж остава la ville artistique, артистичен град. Интересен феномен. Творчески личности, артисти, мислители и така нататък сякаш променят творческия си център на всеки 50 години. Те се нуждаят от нова област, за да решават нови проблеми. Преди много време това е бил Париж, после, между войните, Берлин; понякога са били Виена и Лондон, а след Втората световна война е бил Ню Йорк. Имам нещо като шесто чувство, което ми подсказва, че отново е Париж – или че ще бъде.

Казваш, че на 18 години си запратен в международна кариера. Какви последствия има това ?

Съвсем просто. Изведнъж си много желан. Имаш 20 ангажимента повече, отколкото можеш да изпълниш – говоря не само за физическата сила. Не си в състояние да изсвириш тези 20 допълнителни концерта, защото нямаш толкова голям репертоар. Но не можеш да се появиш, да кажем, в Питсбърг с концерт за пиано, който си свирил на 14 години и след това малко преди излизането на сцената набързо да го прегледаш. А точно това ми се налагаше да правя. Разбира се, разполагах с достатъчно техника и музикалност, за да се справя един или два пъти. Но при третия път публиката все пак забеляза, че нищо не се е променило, че не е налице растеж.

Знаех всичко това. Знаех и колко тъжно ще бъде да не можеш вече да се наслаждаваш на публиката, да не усещаш вече, че тя слуша внимателно и понякога ликува и изпитва съчувствие към това, което свириш. Ясно ми беше, че във всички тези години ще бъда сам.

Не се върнах при никой от учителите. Не се съветвах и с никого. Искях да проникна в себе си и моята работа, сам. Искях да се подготвя. Искях да съм напълно готов. Защото знаех, че след деня на мосто „завръщане“ няма да има вече свободна минута. Също така знаех, че ще имам максимум още една възможност.

Предполагаше ли, че този период ще продължи девет години?

Съмнявам се, че ако бях знаел, щях някога да предприема такова нещо, тъй като се приближавах вече до най-добрите години на артистичното ми творчество и е голяма грешка, психологически и физиологически, да спреш в този момент. Понеже на тази възраст имаш най-продуктивната енергия. Според мен артистът има своите най-добри години между 35 и, да кажем, 55. Следователно беше добре, че не предполагах колко дълго ще продължи.

И ти знаеше кога е дошло времето да се появиш отново?

Всичко стана много бързо. Но преди това трябва да спомена нещо. По време на „изгнанието“ получих предложение да направя филм, експериментален филм за „Петрушка“ на Стравински. Хареса ми, че режисьорът искаше да направи съвсем нов вид музикален филм. Той искаше, така да се каже, фотографски да „съпровожда“ музиката на Стравински.

Трудно е да се опише, но темпото, интензивността, смяната на настроения, всичко това трябваше да се пресъздаде фотографски като отражение или съпровод на партитурата на Стравински. За целта се наложи отчасти да „обелим“ пианото, за да можем да го снимаме от всеки ъгъл: през струните, отдолу, отгоре. Съвсем нов начин на заснемане на соло пиано. По същото време Херберт фон Караян търсеше филмов режисьор с нови идеи и фотографски схващания. Гледа филма за Петрушка и веднага се почувства привлечен от необикновената трактовка на материала. Той покани не само режисьора, но и пианиста да направят филм с него и Берлинската филхармония. Това беше началото на края на моите почивни години.

По време на цялата ми кариера Уйлям Стайнберг винаги бе вярвал в мен. След като в 1947 спечелих наградата „Левентрит“, той ми предложи важен шанс и той беше човекът, който инициира „втората“ ми кариера. По онова време той беше гост-диригент на Ню Йоркската филхармония и като мнозина други диригенти беше представяван от Роналд Уйлфорд, президент на всемогъщата агенция Columbia Artists Management.

С Уйлфорд се бях срещнал малко преди това в Милано и той показа интерес да ме върне в Америка. А когато Артуро Бенедети Микеланджели отказа концерт с Ню Йоркската филхармония както Стайнберг, така и Уйлфорд ме препоръчаха.

Свирих Третия концерт на Рахманинов. Това беше през пролетта на 1967. Следващият септември Караян, Берлинската филхармония и аз направихме споменатия филм, Първи концерт от Чайковски, с тази програма беше открит сезонът 67/68 на Берлинските филхармонични концерти...

Ужасно е колко случайности трябва да има, за да успееш да се върнеш на концертния подиум.

Съжаляваш ли, че се отказа от почивните си години ?

Ни най-малко.

Ако не беше станал музикант, каква професия щеше да избереш ?

Това вероятно е единственото решение, което не се налага да вземеш, когато си музикант. Просто не мислиш за това. Съвсем естествено е, че от самото начало не искаш да си нищо друго, освен музикант.

Струва ми се, че непрекъснатите пътувания от концерт от град на град не те натоварва особено.

Не мога да си позволя да съм постоянно нещастен заради това обстоятелство. По време на турнета енергията трябва да се държи абсолютно под контрол. Трябва да я пазим. Артистът е единственият, който може да направи това. Трябва да се научиш как става това и да си наясно, че нашата професия е по-близка до тази на атлета от която и да била друга. Също като атлет трябва да си физически здрав, също духовно, затова например алкохолът е табу. За щастие не се нуждая от много сън, обичам нощта и с удоволствие бих останал буден цели нощи. Но когато концертирам, се опитвам да компенсирам липсата на сън с два часа почивка преди концерта. Разбира се, че самотата по време на турнетата в началото на кариерата е тежка. Не са много градовете по света с хубави музеи, библиотеки или добри театри, все неща, които изключително обичам. Но с течение на времето в повечето градове печелиш приятели, а приятелите за мен са много важни. Повечето не са музиканти, защото като цяло намирам музикантите за безинтересни и много скучни, с някои изключения.

За мен музикантите не са стимулиращи, което всъщност е нелогично, понеже би трябвало да приемем, че техният вид фантазия, също независимо от музиката, е интересна. Но това не е така, защото в много случаи те според мен имат голям инстинкт за музика вместо истинска интелигентност. Намирам лекарите за много повълнуващи, хирурзи, адвокати или учени.

Какъв би бил идеалният ти начин на живот ?

Необходимо ми е много място. Това е много важно за мен, нуждая се от място, понеже съм осъден на толкова малки пространства като кабинни на самолети, хотелски стаи и асансьори. Затова копнея за широтата на пустинята. Домът ми в Париж има това подобно на пустинята пространство. Но ако това не беше възмож-

но поради финансови или практически причини, бих искал да имам палатка близо до морето, на плажа и бих живял много удобно в дънки и бански. Нищо не би ми липсвало.

Собствеността като такава никога не е била критерий в живота ми и със сигурност не е необходимост. Имам някои неща и определени хубави предмети, за щото можах да си ги позволя и обичам да ги гледам. Също така съм убеден, че красотата във всякакъв образ има непосредствено влияние върху работата ми и самия мен. Затова обичам да съм заобиколен от неща, които да разглеждам и наблюдавам с удоволствие.

Наскоро някой ми каза: „Ако загубите всичко при пожар, вероятно бихте били най-нещастният човек на света.“ А аз отговорих: „Не, бих бил най-гневният човек на света, но сигурно не най-злочестият.“ Има голяма разлика: бих бил гневен за случилото се, но не бих имал чувството, че животът е свършил или че боговете са застанали срещу мене. Не смесвам тези две неща. А накрая бих помислил, че това, което ми е помогнало да придобия тези предмети, в крайна сметка са били ръцете ми. И че мога да започна отначало.

Това ме води до един прозаичен въпрос: застраховани ли са ръцете ти ?

Когато за пръв път ми предложиха застраховка, реакцията ми беше проста: ако не мога да свиря, просто бих умрял от скръб.

Бих бил толкова тъжен, че вече не мога да се изразявам – а да се изразявам мога само чрез ръцете си, – че бих умрял, дори да ме хранят и да се грижат за мен. В действителност предполагам не бих умрял, дори да го желая и естествено няма да се самоубия.

И въпреки това си мисля, че би ме убило, поради което не сметнах застраховка за необходима. Разбира се, човек трябва да е застрахован срещу болести, разни отмени на концерти и т.н. или ако, да кажем, поради някаква причина не може да свири четири или шест месеца. Но ако ситуацията е много по-сериозна, ако никога вече не мога да свиря... Следователно защо да се застраховам? Но после ми казаха: „Помислете поне за децата си“ и аз, разбира се, подписах полицата.

Как минава един типичен концертен ден ?

Преди концерт въсщност нямам никога сценична треска. Това не е нито похвално, нито тъжно, просто факт. Опитвам се да разглеждам концертния ден колкото се може повече като съвсем нормален ден. Ако нещо го отличава от други дни, това е, че следобед преди концерта си почивам. С почивам имам предвид, че два часа спя дълбоко. Ако концертът започва в осем, спя от пет до седем. После, като се събудя, всичко трябва да става много бързо. Скачам от леглото и под душа, веднага поръчвам силно кафе и кисело мляко; това е единственото, което ям преди концерт. Пристигам колкото се може по-късно в концертната зала. Никога не закъснявам, но

се изнервям, ако трябва да чакам дълго в артистичната стая. Няма значение колко е удобна.

Между другото да разгледаме думата „удобна“. Не вярвам в прекалените удобства за публиката и артиста. Както зад подиума, в артистичната стая, така и в залата. Особено удобни седалки имат като ефект само, че хората слушат с по-малко внимание, защото отпускат задните си части, отпускат се в тапицерията, поради което кръвообращението се намалява и сетивата не са така напрегнати, ако седяха малко неудобно.

Неудобството предизвиква известно напрежение, в резултат на което публиката наистина наостря уши и слуша. Разбира се, няма нужда да е толкова неудобно като в Байройт. Това е малко прекалено.

И след като говорим за концертни зали: аз все още съм привърженик на старите зали, с дървена ламперия отвсякъде. Защото нищо никога няма да замени дървото. И когато хора, особено електронно ориентирани, ме питат „дали не би трябвало да забравим концертните зали, да отидем на открито и да свирим за хората по улиците“, винаги давам „неправилния“ отговор: идеята е, естествено, прекрасна, но невъзможна за реализация, тъй като музиката за пиано е написана за възпроизвеждане на пиано и за ограничението на три стени. Трябва да получаваш обратно звука, за да можеш да контролираш силата и отсенките, цветовете и динамиката. А това може да се постигне само в затворена зала.

Поради това по принцип съм против фестивали на открито, музиката звучи само на 50% като в зала и концертите най-често не са добри. Разбира се, преживяването при някои американски фестивали да срещнеш 15 000 слушатели, седящи на поляната, които изведнъж притихват напълно и слушат интензивно, е неопишуемо и си струва много от усилията.

Обичаш ли празненства, приеми след концерт ?

Необходими са ми поне три или четири часа, за да се отпусна след концерт; после изведнъж съм много уморен.

Не обичам нищо повече от това да прекарам вечерта с приятел или с близки хора. Но големи, подготвени приеми, дадени или от концертния комитет, или някаква организация отклонявам колкото се може по-често и любезно. Понякога хората се обиждат, но тези приеми са най-често карикатури на „пълната самота“, освен ако не си заобиколен от много хора и поради това се чувстваш още по-самотен, понеже тогава се превръщаш в животно в клетка.

Какво означава за теб ритуалът в артистичната стая след концерта ?

Години наред тази „традиция“ не ми пречеше. Напротив. Човек иска да бъде глезен и обичан, не непременно като артист, иска да е заобиколен от сърдечни хора. Не непременно от специалисти или артисти, а от хора, които просто те обичат.

От известно време обаче тези сцени в артистичната стая ме дразнят и ако мо-

жех, след концерта не бих се виждал с никого. Обикновено хората се опитват да намерят правилните фрази, анализират места в програмата. Мнозина идват наистина без никаква причина. Искат само да се ръкуват и да получат автограф. Най-лошото: те очакват за тях отново един вид да излезем на сцената, да кажем интересни и интелигентни неща, но това вече аз наистина не мога. Толкова много хора смесват слушането и насладата от музиката с разбиране и „знаене на повече“. Голяма грешка. Ако музикант наистина иска да обсъжда музика, то все пак с активен музикант, стоящ от същата страна на улицата. Вече с по-голямо неудоволствие той би разговарял с музиковед, но наистина няма голям смисъл да се анализира музиката с хора, идващи в артистичната стая. Въпреки това то е като пътуването, част от нещата, които правиш като артист.

Сцените в артистичната стая са като концертните паузи. Аз съм решителен противник на паузите. Хората след това трудно се концентрират. Публиката обаче обича, разбира се, паузите, защото може да се отпусне, само че това е последното, което като артист искаш от публиката. Хората искат да разговарят, да обсъждат края на седмицата и поканите, които са приели, шапките, които са купили и накитите, които носят. И след това се връщат на местата си и се опитват повторно да се съсредоточат върху ставащото на подиума и е нужна много повече енергия в сравнение с началото на концерта, за да бъдат принудени 2000 или 3000 души отново да се концентрират. Много по-добре би било концертът да се извири без почивка, докато слушателите още са пленени; след това може да излязат на улицата и да обсъждат, каквото си искат.

Как осъществяваш контакт с определена музикална пиеса?

Без значение чрез какви канали се доближаваш до дадена пиеса – мисля, че тези канали при мен са различни от други пианисти – първо се опитваш да потърсиш и намериш точки на свързване. Това няма нищо общо нито с интелигентност, нито с артистично познаване на музиката, нито с някакви исторически познания за пиесата. Пътят към творбата, която един ден ще свириш, е много първичен. Най-важното е да я обичаш и да искаш да я изпълниш, но индиректните причини, поради които дадена творба те привлича, не може винаги да бъдат обяснени логично. Също както невинаги можеш логично да обясниш защо намиращ определени хора за привлекателни.

След това изследваш тази пиеса дълго време, накрая тя става част от паметта, от чувството и душевността и, отведена в определена посока, никога вече не се променя. С това искам да опровергая някои идеи, че в напреднала възраст променяш музикалните си интерпретации. Може да ги опростиш, да ги направиш по-непосредствени, голи и открити, но първоначалната интуиция за определена творба не се променя, както и човекът не се променя, освен ако от самото начало не притежава личност. В този случай би се получило нагаждане към интерпретацията на други: имитация, но не сътворчество.

Когато имаш собствена изходна точка, тя никога не се изменя, защото от самото начало тя е част от естеството. Впрочем смятам, че избираме определени композиции, не определени композитори. Композиторите, които съм обичал цял живот, са едни и същи, но отношението ми към определени композиции се е променя. Има произведения от Шуман, които допадат на темперамента на един артист повече от други. Не вярвам, че един пианист може да изсвири всички сонати на Бетховен еднакво интересно и убедително. Също така не вярвам, че има интерпретатор на Моцарт, колкото и значителен да е, който да свири всички концерти за пиано на Моцарт еднакво добре. Някои ще отговарят повече на темперамента му от други.

Този първи инстинкт, който ни привлича към определена творба, е труден за откриване и за проследяване до неговия източник. Едно произведение се нуждае от 10 до 12 години, за да узрее, да ферментира и тогава изведнъж то се превръща в част от тебе.

Да предположим, че сега съм на 60 години и запиша нова композиция. Възможно е да я изпълня добре, защото познавам и владея пианото и стила и я трактувам правилно от музикална гледна точка. Но е твърде възможно да не мога никога да дам на тази композиция заслуженото. Освен ако и след 70 години разполагам с целия си физически капацитет.

Когато една творба най-после ти принадлежи изцяло, тя е в областта на артиста. Можеш да я възпроизведеш и прожектираш, както я разбираш и чувстваш. Дали публиката разбира, или не, е друг въпрос. Но измерено спрямо валидната за мен истина най-после сме се запознали с абсолютното. Всяко следващо изпълнение се сравнява с това абсолютно.

Това не е сравнение с изпълнението от вчера, а с деня, в който произведението е „интериоризирано“, когато разбираш съвсем ясно какво искаш да изразиш с него. Всеки път, когато се доближаваш до тази истина, си щастлив, независимо дали си ударил фалшиви тонове, или не, независимо дали е имало малки, може би впечатляващи промени, или не.

И още нещо трябва да се каже тук: един честен артист би признал, че в кариерата си е дал най-много 20 концерта, от които е бил доволен. Това не е скромност, напротив: ако анализираш, мисля, ще откриеш, че артист, който е недоволен от себе си, по принцип е амбициозен артист. Не защото намира, че е свирел по-лошо в сравнение с друг артист.

Сигурно сравнение в моето мислене никога не е съществувало. Дори само защото смятам, че това не е конкурентна професия; защото сравнения не са възможни.

Мисля, че артистът автоматично е уникален и неговата нагласа към музиката е уникална, независимо дали е ограничена, многостранна и много еднообразна. Гледната точка на артиста към неговата музика остава индивидуална и умира с него, като изключим грамофонните плочи, които са част от творчеството.

Какво може да се каже за традицията и стила ?

Да си признаем: традицията е смърт за музиката. Това винаги е било така – и има съвсем проста причина: традицията никога не се задава от композитора, а винаги след него. По-драстично дори от апостолите, понеже при музиката понякога става сто години по-късно. Падеревски сигурно е бил голяма личност и неговата интерпретация на Шопен е отговаряла на вкуса и стила на времето. Също така съм сигурен, че той е влагал голяма интелигентност и голямо чувство в музиката. Ако Падеревски беше жив днес и свиреше, мисля, че хората биха си умрели от смях, тъй като стилът би бил непоносим, също както Сара Бернар днес би била непоносима. Но също така е вярно, че ако Бернар се върнеше, тя веднага би сменил стила си и би станала модерна актриса с голяма сила. Но за да останем при Шопен, след Падеревски идва Корто, който, разбира се, вдига Шопен на друго равнище и установява нова традиция. Докато не идват Рахманинов и несъмнено Рубинщайн, който поставя Шопен отново в друго измерение.

Когато хората говорят за стил – а мнозина критици и любители на музиката го правят – те имат предвид, че онова, което е запечатано на плочи от Шнабел или Ландовска, би трябвало да бъде повтаряно – което, разбира се, е погрешно.

Не само че една интерпретация на Шнабел е неповторима и би трябвало да остане такава, също така няма никакво значение дали Клара Шуман е имала в определен период близки лични отношения с Брамс, дали той е бил нещастен и затова е написал определена вълнуваща творба. Правилната интерпретация на дадена творба може да бъде повлияна, ако знаем нещо за времето, в което е живял композиторът. За политическата ситуация и как тя евентуално се е отразила на ежедневието му живот. Кой са били артистите, с които се е срещал? Какви са били модата, дрехите, понеже всичко това е свързано с музиката. Например в някои каденци на Моцарт се открива едно качество на страхопочитание и трябва да се знае какво е означавало тогава страхопочитанието наистина – жест на сцената или пред кралица или крал. Това познание върви ръка за ръка с определена каденца и е полезно да се познава съответната култура. В края на краищата всичко това определя стила.

Какво общо има вкусът с творчеството на артиста?

Не познавам никого, който да е боядисал жилището си в неправилни цветове и да свири с вкус на пиано. Това няма нищо общо с елегантността, а се намира на много по-примитивно равнище. То не е свързано и с образование, а с това колко възприемчиви сме за красотата като цяло. А ако сме възприемчиви, се опитваме да възпроизведем хармонията и красотата; нещата, които виждаме хармонични около нас. А към тях принадлежи всичко: природата, небето, слънцето, звукът на гласове, как хората говорят, физическото битие на човека, стоящ пред нас, всичко това впечатлява фантазията завинаги, непрекъснато, защото е хармонично. Мисля, че има танц в музиката, цвят и движение в нея. Всичко това се влива в определен вкус.

В случая не става дума за произход, за личната биография. Известна лична

свобода изключва определена вулгарност, но аз не съм против вулгарност у определени артисти. Ако един артист е със сравнително обикновен произход и притежава известна вулгарност, то този компонент би бил неговата артистична сила и тя не би трябвало да се намалява от учителя и съвсем не от критика. Един фин човек, просто защото идва от фина среда, вероятно винаги ще е сравнително елегантно звучащ артист, но това може да го направи и съвсем скучен, безинтересен и неелектризиращ, ако не даде на „дивака“ да изплува, което сигурно е необходимо. Трябва винаги да търсим баланса между двете крайности – звяра и ангела.

Какво мислиш за култа към звездите ?

Мисля, че днешната младеж се нуждае от своите герои. Но тя ги избира по други причини. Тя сигурно не би ги признала, ако „героят“ се държи като „голяма звезда“ и не ги поздравява или се държи дистанцирано.

Но тя иска да се възхищава някому, независимо в коя епоха. Възхищението е част от любовта и част от онова, което впечатлява хората или ги възбужда. Това е така в личния и, разбира се, в обществения живот. Те някак си очакват диктатор на подиума, който е убедителен, поне убедителен като водач. От това следва уважение, а уважението създава определена аура около артиста, която се превръща в това, което наричаме „звезда“.

В статия за Хоровиц музикалният критик на Ню Йорк Таймс Харолд С. Шонберг казва: „Звездите правят всичко, което прави всеки артист, само че го правят по-добре.“ Именно това е разликата, голямата разлика, като между светове.

Това важи за всички артисти, влезли в музикалната история. Но не е достатъчно да правиш по-добре това, което правят другите. „Звездите“ по начало работят в друго измерение. Да, това е въпрос на измерение. Техните фантазия, чувство, реакцията им от, за и на музиката се основава на съвсем друга система, нервно, духовно, както и визионерски. Тези артисти имат визионерска нагласа към музиката, която се мери с друг мащаб. Не непременно с по-висок аршин, но с друг. Този вид артисти са много по-оспорвани, защото са предизвикателни: те поставят въпросителна след всичко предходно.

Колко висока е според теб стойността на концертните мениджъри ?

Мисля, че има по-малко мениджъри, големи мениджъри, отколкото големи артисти. Това е много комплексна и трудна професия. Способността да се координира една кариера занимава малко мениджърски глави. Повечето управляват телефонна служба. Ако има свободни дати, правят договор. Колкото добре могат и понякога колкото добре могат за артиста. С това се изчерпва, общо взето, тяхната дейност. Но мениджментът би трябвало да е артистична дейност. Мисля за Дягилев, Сол Хурок или Артур Хъдзън. Такива хора днес почти няма. Роналд А. Уйлфорд, президентът на Columbia Artists Management в Ню Йорк или Мишел Глотц в Париж са изключения.

Във връзка с това искам да спомена нещо много положително, едно анахронично ехо от изчезнало време, когато принцовете, губернаторите или императорите са се чувствали отговорни за културата на тяхната страна: фестивала в Осака, Япония. Той се провежда под артистичния патронаж на прочутата фамилия Мураяна, чиято глава е Мичи Мураяна. В Осака чрез подготовка и организационно перфектно планиране и въодушевление, артисти от цял свят се стимулират да дадат най-доброто от себе си. Това е образец за всички така наречени „комерсиални“ концертни мениджъри.

Едно такова концертно бюро не би трябвало само да поеме артиста със своя административен апарат, но и да го подпомага според неговата личност. Това се случва рядко.

Освен това мениджърите и импресариите трябва донякъде да рискуват. Днес почти никой не рискува. Мениджъри, които наистина разбират нещо от музика, които могат да надушат талант и да си кажат – това момче или момиче ще взема под моето крило, защото след пет години чрез него ще спечеля определени пари, и които да използват своите енергия, време и концентрация за един „петгодишен план“ и накрая да видят как вложените пари и вяра носят плодове, се срещат много рядко.

Мениджърите се обезкуражават от лоши критики, както и поради глупост се окуражават от добри. Опасявам се, че музикалният мениджмънт вероятно е професията, в която хората най-малко знаят какво продават. Мисля никому не би хрумнало да стане, да речем, галантериец търговец, без да познава свойствата и качеството на стоката си.

В концертните зали често съм виждал критици с изненадани и понякога страховити лица, но мисля още по-често изплашени мениджъри. Те наистина се надяват да са уцелили нещата, но не са сигурни, докато не чуят мнението на други музиканти.

Мисля, че днес не можеш да направиш кариера, ако не си свързан с най-доброто концертно бюро и с най-способните хора в тази професия, разбира се, и с производителите на грамофонни плочи. Така наречените по-малки мениджъри просто са безсилни. Не по-малко способни, но те просто нямат непосредствено влияние върху големите оркестри, големите организации и затова за тях е трудно да изградят наистина голяма кариера.

Освен това вярвам твърдо, че истинска кариера се прави само чрез други музиканти. Това въобще е несъмнено. Това е единствената „мафия“, която работи автентично.

В твоя случай също ли е било така ?

Разбира се! Аз дължа моята кариера на музиканти. Хоровиц, Дьорд Шел, Бърнстейн и повече от всеки друг на Уилям Стайнберг. Когато бях на 18 Хоровиц, който отказа концерт, ме препоръча на Стайнберг в Питсбърг и оттогава Стайнберг ми е верен, по-верен, отколкото можем да си представим. Той винаги е насреща, когато имам нужда от него.

По-късно дойде Караян и подготви почвата за идеално оркестрирано завръщане. Още от първото ни сътрудничество той стана не само мой покровител, но и вдъхновение. Дали излизаме в съвместни концерти или си сътрудничим при записа на плочи, а и двете неща правим често, за мен е неопределимо изживяване да изпълнявам музика заедно с този „гигант“ и при това да съм станал един от неговите лични приятели.

Въобще диригентите сякаш са музикантите, с които най-вече съм приятел. Мазел, Ливайн, Озава, Джулини – всички те са мои лични приятели.

За нещастие в началото на кариерата човек среща прекалено много диригенти. Толкова много неправилни неща се случват в началото на кариерата. Много по-безопасно би било да работиш с неправилен диригент на по-късен етап на развитие.

В началото наистина те подхвърлят от един диригент на друг. Всички те, разбира се, имат напълно различни музикални възгледи, желания и вкусове. Понякога изискват неща, които са напълно неоправдани, но като нов, млад солист малко можеш да им противодействаш.

Но после идва моментът на отхвърлянето. Това е органическо изживяване. Духът и тялото просто отказват всякаква външна намеса и собственото Аз – каквото и да е то – се проявява. Твоят подпис завинаги. А когато си придобил свой стил, характер и темперамент, при конфронтацията на диригент и солист могат да се случат само много малко злополуки.

С Караян никога не съм говорил за концертите за пиано на Бетовен, които заедно изпълнихме във Виена, Берлин, Токио и Осака и сега записахме и на плочи, докато не ги репетирахме и изсвирихме. Винаги научавам невероятно много от него, както винаги ще уча от хора с голям музикален опит, но при първия Бетховенов концерт Караян преди това ме беше слушал как свиря толкова много неща, че знаеше как ще изсвирия тези концерти. Обсъждаме детайли, определяме темпо, съгласуваме, изясняваме към какво се стремим и двамата. Но няма лоши изненади, само добри.

Веднъж си казал „Колкото по-добър е оркестърът, толкова повече трябва да се репетира“.

Така е. Когато свириш с голям диригент и добър оркестър, обратно на разпространеното мнение ти трябва повече репетиции просто защото изпълнението може да бъде усъвършенствано повече. Когато свириш с посредствен диригент и посредствен оркестър, може да стане така, че колкото повече репетираш, застрашаваш възможността за добър концерт, защото онова, което може да бъде подобро, априорно не е първокласно, а оркестърът от репетиция на репетиция става все по-слаб, защото се чувства сигурен. За сметка на това един добър оркестър се стимулира от изискванията към него и солиста, и влага цялата си гордост, за да стане още по-добър.

За какви други предразсъдъци и погрешни оценки се сезиаш?

О, толкова много. Например, че кратка пиеса трябва да е като миниатюра и поради това трябва да се свири предпазливо и с любов, докато при по-обширно произведение всички правила може да се нарушават и то може да се свири бомбастично и нахално. Просто поради размерите си. Това е огромно заблуждение, понеже ако сравняваме музиката с поезията, което трябва да се прави, три реда, ако са правилно прочетени, могат да са по-трогателни от три хиляди страници. Защо да не е така и с концентрирана музикална пиеса? Тя си остава част от вечността и поради това може да е също толкова претенциозна и важна като голямо произведение. А едно голямо произведение може понякога да е композирано по по-лек, по-безгрижен и не прекалено дълбок начин, просто защото това определено произведение не бива да има дълбоки чувства.

Тъй като музика винаги се композира сериозно и дори лоши композитори композират с вярата, че пишат нещо важно, тя винаги следва да се възприема сериозно. Но това не значи, че тя трябва винаги да се свири с един вид смирено благоговение и почит, които може да са в разрез с бриото и жизнеността на музиката.

Музиката винаги трябва да е удоволствие и радост, дори когато е драматична и могъща, музиката никога не бива да е шеговита, прелестна, очарователна. Дори един валс от Щраус не бива да е само очарователен, защото Щраус е бил прекалено голям гений със специална област на изява.

Офенбах също не бива да се свири само весело, понеже тогава той губи всичко. В музиката на Офенбах има огромно чувство за хумор, много интелигентно чувство за хумор.

Кое е любимото ти хоби ?

Приятелството! Приятелството за мен е същото призвание като музиката. То не е развлечение! А истинска необходимост, на която се отдавам – както обичам хора, които могат да се отдават. Уважавам непоискания подарък на приятелството. Дълбоко приятелство е възможно само, ако не си обсебващ.

А любовта ?

Който дори само минимално ме познава, знае колко силно вярвам в любовта. Постоянно говоря за любов. Любов в общия смисъл. Смятам я за водеща сила в живота. Човек може да се въздигне и превърне в бог, ако наистина е способен да обича.

Смятам любовта за водеща сила, която ни позволява да издържаме живота, която помага на хората да преживеят ужасните времена, в които живеем сега. Времена, които всъщност са безумни. Колко много омраза, равнодушие, нерешителност има, колко много все още се стреля... Трябва непременно да се разбере, че любовта не е само чувство, а сила, енергия, която трябва да се споменава и обсъжда и – това е важно – любовта трябва отново и отново и на всяка цена да се спасява.

Как изглежда за теб идеалната ваканция ?

За мен не може да има идеална ваканция, докато концертирам. Просто защото идеална ваканция би означавала изведнъж да се вземе решение да се замине някъде. Но като повечето хора аз трябва да планирам ваканцията си една година предварително. Освен това ние артистите сме гонени от самолет в самолет, от хотел в хотел, от страна в страна, така че би било прекрасно да останеш спокойно по-дълго на непознато място. Тоест точно обратното на нормална ваканция, която най-често е свързана с „пътуване“. Освен това в интерес на истината трябва да призная, че когато съм някъде на спокойна ваканция, след десет дни полудявам, защото няма какво да правя и искам да се върна към работата.

Преди няколко години имах прекрасна ваканция. Пътувах от Венеция за Генуа. Там отидох на пристанището и попитах рибарите дали някой може да ме превози. Един ми предложи да ме вземе до следващото рибарско селце. Когато пристигнахме, в никакъв случай не искаше да вземе пари.

Прекарах два дни с него в къщата му с неговото семейство и срещнах някои негови приятели, които пътуваха по-нататък, също рибари. Така пътувах по цялото крайбрежие от едно село до другото и така до Сицилия. Носех малка кожена торбичка: бански, паста за зъби и шест книги. Изведнъж разбрах „Стареца и морето“ на Хемингуей. Рибарите, както селяните, са особени хора. Те говорят за смисъла на живота. Говорят за важни неща. За любовта, вярата в Бога, Вселената, радостта – всичко това им е много близко. Това автоматично ги прави поети, защото се изразяват като никой друг. Просто и логично. А когато обикновен човек е логичен, става някак си божествено – тогава той казва невероятни неща. В Сицилия посетих приятели, които имаха няколко гости в страхотната си вила. На мен цялата тази карикатура на общество и цивилизация ми се стори толкова глупава, че отлетях за вкъщи със следващия самолет. Това беше единствената ми импровизирана отпуска.

Пречи ли ти, че остаряваш ?

Съвсем не. Много съм доволен от възрастта си. Но си спомням, че когато бях на 11, исках да съм на 30. Исках да съм много по-възрастен, защото предполагах, че годините на порастване няма да ми доставят радост. Знаех, че в един момент ще се сметна за по-мъжествен – и това стана на около 16 или 17 години – отколкото съм. По-силен, отколкото бях физически и някак си по-зрял, че да бих могъл да се наслаждавам на живота, както може един седемнайсетгодишен. Не достатъчно зрял, че да се отнасям различно към нещата. По повод посещението на една дама, която ме попита какво искам за рождения си ден казах „Искам син“. Бях на 12 години и вече знаех как се правят деца и не исках да разбера защо да нямам вече син. Това стана, разбира се, голяма шега в семейството, но за мен стана натрапчива идея.

Преди няколко години най-после ми се роди син и ако бях останал женен, щях да искам да имам десет деца. Ужасно обичам децата. Завиждам на Бах не само

заради гения му, но и заради това, че е имал 23 деца. Може би щях да полудея, но щеше да е хубаво.

Значи когато бях на 11, исках да съм на 30 и когато започнах да се приближавам към тази възраст, ставах все по-щастлив и всяка година се радвам все повече, че остарявам, макар и човек да не става по-мъдър. Винаги се дразня, когато хората ми казват, че изглеждам много по-млад, отколкото съм. Първо това най-често въобще не е вярно и освен това нито искам да изглеждам по-млад, нито да се държа като по-млад. А и не вярвам, че енергията и възрастта се изключват взаимно.

Как артистът разбира, че е време да абдикира ?

Моля се да имам достатъчно интелигентност да спра, когато вече не мога да постигам онова, което изисквам от себе си. В този случай интелигентността, разбира се, се казва смелост.

Дали това е моментът, когато пръстите вече отказват или когато умът...?

Въпрос само на ума е. Сигурно след 30 години няма да мога да свиря „Петрушка“ както по-рано или сега, дори и след 20 години няма да мога. Това е неимоверно атлетична пиеса, нуждаеща се от рефлексите на младо тяло. Колкото и здрави да поддържаме тялото и ума си, определени рефлексии на 60 или 70 години не са същите като на 20 или 30. Тези работи автоматично се елиминират. Но истински важните музикални произведения остават. Големите композиции остават в рамките на възможностите на по-възрастен артист и със сигурност в рамките на умствения му капацитет. И човек намира все нови неща в една соната от Бетховен, в концерт от Брамс или пиеса от Моцарт.

Надявам се, че ще имам смелостта да спра, когато почувствам, че не мога да контролирам умствено това, което искам да направя. А това може да се случи рано в живота. Изисква се огромна смелост. Знам това. Защото отнема радостта от публичното свирене.

Какво е отношението ти към смъртта ?

Знаем, че няма изход, няма обиколен път и че не можем да я избегнем. От ранна младост осъзнавам смъртта. Но не като награплива идея. И никакъв страх. Смъртта е част от живота, преход. Твърдо вярвам в това. Абсолютно. Може би не съм религиозен в църковен смисъл, но не бих искал да живея нито ден, ако не вярвах в това. В любовта също имам тази вяра, чувството за вечност, вярата в едно продължаващо съществуване някак, някъде, отвъд смъртта. Понеже вярвам в трайността на словото, на всяко действие.

Смяташ ли, че грамофонните плочи са единствената възможност за артиста да постигне безсмъртие ?

Не, не вярвам, че плочите свидетелстват за нещо. С тях не оставяме истин-

ско завещание. Когато записвам плоча, това сигурно не става с надеждата, че тя ще остане вечна. Дори още приживе повтаряме едни и същи произведения на плоча, разбира се винаги, за да ги подобрим. Това означава, че бихме повтаряли още по-често, ако имяхме още 50 години живот. Но що се отнася до артиста, това не е окончателното произведение. Разбира се, прекрасно е, че големи артисти като Рахманинов и Карузо са се увекочили на плочи, може да се отиде още по-далече и да се каже: „колко жалко, че не можем да чуем и Лист или Шопен и дори Бах.“

Не ме разбирайте неправилно: плочите днес са неимоверно важни за артиста. Често те са най-информативните визитни картички, които събуждат в градове, страни и континенти интерес към интерпретатора, преди той лично да се е появил. Мисля също, че например моят Петрушка-филм или Чайковски-филм с Караян може би ще даде на бъдещи любители на музиката, когато го гледат, представа за онова, което съм искал да изразя. Особено телевизията: няха представа какво впечатление може да направи телевизията, докато в Париж не получих собствена програма. Това е съвсем непринудена телевизионна програма, в която артисти разговарят съвсем непринудено с мен и после – ако са певци – изпяват нещо в мой съпровод или с оркестър или свирят нещо, ако става дума за инструменталисти. Мисля, че такива програми може би дават на чужди хора повече представа за мен, отколкото някоя плоча. Трябва да е така, защото изведнъж след няколко телевизионни програми за парижани вече не бях „маестро Вайсенберг“, а просто „Алексис“. Но за да се върна към първоначалния въпрос: не, не смятам плочата за паспорт за безсмъртие.

А какво би било ?

Ако е едно нещо, то може би е преподавателската дейност. Намирам преподаването за най-висшата професия на света. Няма по-хубаво нещо за човека от това да получи своето знание от друг и да предаде това знание на поколенията. Оттам произтича трайността на човешката интелигентност на живота и, разбира се, на изкуството.

Ще преподаваш ли някога ?

Преподавам с огромно удоволствие и вече съм имал няколко ученика, но за това трябва да се използва цялото време.

Струва ми се, че хора, които съчетават двете неща, които както концертират, така и преподават, са морално нечестни. Не може едновременно да правиш кариера на артист и да си учител. Главно заради учениците. Не става дума да се дадат няколко концерта по-малко, това би било лесно. Но когато имаме интересни ученици, трябва да им се отдадем напълно и не бива да ги оставяме на други, когато сме на турне. Това отсъствие може да им навреди. Те трябва да бъдат наблюдавани всяка седмица, особено ако имат голям талант и вече са напреднали. Докато накрая не станат – почти – независими.

За да преподаваш... не е нужно да си „известен“. Важно е по-скоро да имаш щастието да бъдеш разбран и вдъхновен от група млади хора, които самите са музиканти, както стана с мен на младини. Съществено е те да говорят същия език като теб и не само да го развиват като теб, но и да го продължат много по-нататък. Така музиката продължава да живее. И в този смисъл всеки, който участва, получава своя дял в безсмъртието.

Как беше твоето завръщане в България ?

Посещението ми в родината след 29 години доказва нещо, което през всичките тези години не исках да си призная: че през цялото това време бях без корени. Изведнъж виждаш неща, които смяташ, че си забравил. Уханието на определени дървета и цветя в родината и определени жестове, които хората правят. Всяка страна има свои жестове и изведнъж виждаш всички тези хора как се държат като говорят и повдигат вежди в точно определен момент, а не в друг поради една точно определена дума, която си забравил. И освен това, разбира се, хората, мелодиката на езика и как използват гласа.

Всичко изведнъж става толкова ясно, когато го чуеш. Най-вече, защото все пак не е чужд език, какъвто и талант за езици да имаш, и внезапно се сещаш, че тук се изразяват неща, които принадлежат към твоята вътрешна човешка същност. Не бях говорил български почти 30 години. Когато излязох на подиума, хората ликуваха може би 40 минути, беше безумно и трябваше да кажа нещо. И тъй като беше необходимо, думите изведнъж бяха налице. Започнах да говоря. Дотогава почти нищо не можех да кажа.

Има филм за моя престой, който документира, че в началото почти не говорех български, а почти само френски. А после – филмът описва четири дни – говоря все повече родния си език.

Параболата за черешата

През 1974 година на Вайсенберг се присъжда званието „народен артист“, най-високото отличие, което българското правителство може да присъди. Обстоятелствата се стекоха така, че можех да присъствам на церемонията по връчването в балната зала на българското посолство в Париж на Орсейския кей. Алексис изпълни кратък солистичен концерт пред около 300 гости. След програмата първо говори културният аташе, след това Владигеров и накрая Алексис:

„Когато живеех в Испания с жена ми и двете ми дъщери, купих парцел и си построихме къща. В градината насадихме много дървета. Струваше ми се, че това е най-интимният начин да участваме в това, което трябваше да стане наш дом.

Много повече от това да подреда дома като този на родителите ми или да

имитирам архитектурата на онази къща. Представях си как цял живот ще гледам как тези дървета растат.

Особено ми харесваше една череша, стояща пред прозореца на музикалната ми стая. Всяка пролет тя цъфтеше прекрасно. Когато видях тези цветчета за пръв път ми стана ясно, че вероятно няма да имам възможност да се наслаждавам на това всяка пролет. Продължих да размишлявам. Изведнъж ми стана ясно, че пред мен имаше още 40 или 50 пролети и от тези 50 само в половината щях да мога да се наслаждавам на цветовете, понеже ще съм на турнета. Това разкри пред мен една времева перспектива, която беше важна поради това, че ми стана ясно, че нямам все пак чак толкова много време за развитие и работа, колкото ми беше необходимо, за да разпозная поне моите възможности. А когато казваме „възможности“, само по себе си вече говорим за ограничения.

Още тогава знаех, че преди определена възраст не можеш да осъзнаеш ограниченията си, да кажем, до 35 или 40 години, след като си експериментирал с всички неща, които те интересуват особено като мъж и артист, едва тогава знаеш какво ти подхожда и какво никога вече няма смисъл да опитваш. Едва когато имаш това артистично прозрение и познаваш собствените си граници, когато си си поставил тези невидими бариери, едва тогава имаш свободата да се протегнеш в третото измерение и да напреднеш към артистична зрелост. Тези решения не може да се вземат рано, но винаги осъзнаваш, че те са налице и трябва да ги вземеш, за да ги коригираш по-късно. Не можеш да си ги представиш и след това да ги избегнеш, напротив: само в публичния концерт разбираш къде си сгрешил. И едва тогава можеш да го коригираш. Но знаеш, че нещо не ти подхожда едва когато си го изпробвал, по същия глупав начин, както си купуваш костюми и разбираш, че не ти стават едва когато ги изпробваш. А един стол разбираш, че не става в дневната едва когато опиташ да го поставиш там.

Всички тези истини ми станаха ясни едва когато видях там това дърво. После, две години по-късно, къщата бе продадена и единственото, което не можах да взема, беше това дърво, което не можеше да се изкорени и да бъде посадено в жилището в Париж.

По-късно, когато остарееш, е важно едно такова дърво да е символ на стабилност в нашия номадски живот.

– И така, аз стоя тук, искаше да завърши Алексис своята реч, държейки орден и своя български дипломатически паспорт, и искам да ви благодаря... И изведнъж „каменният“ Алексис не се контролираше напълно. Гласът му секна, той се изчерви, не от стеснение, а от гняв, защото не владееше изцяло ситуацията. Но нещата бързо се оправиха. Той се изправи и завърши речта си с ясен, овладян глас:

– Искам да ви благодаря, че ми върнахте черешовото дърво!”



Алексис Вайсенберг : „Всичко е дарба“ *интервю на Михаел Мерц (1995)*

*Пианистът-звезда за бизнеса с класиката,
фалшивите таланти и своя майсторски клас
в Енгелберг.*

Пианистът Алексис Вайсенберг е роден през 1929 година в София, България. Там той започва музикалното си образование, което той продължава след войната в Ню Йорк. От няколко години Вайсенберг живее в Швейцария. Вайсенберг дебютира на 14 години, но е давал малко концерти. Той е свирил и свири с най-големите диригенти като Георг Шел, Юджин Орманди, Серджу Челибидаке и Херберт фон Караян. Освен концертите и соловите вечери, той акомпанира с удоволствие на големи певци като Херман Прай при песни на Менделсон или Монтсерат Кабаие при песни от Щраус. Вайсенберг обича много Бах, Бетовен и Шопен. Алексис Вайсенберг дава майсторски клас от 2 до 12 октомври в манастира Енгелберг. Уроците са публични. Накрая на майсторския клас се провежда концерт, на който учениците изпълняват творби по свой избор.

Вие сте във Вашето поколение пианисти виртуоз, техник и интелектуалец. Вие сте, както казва голямата певица Мара Зампери, един жив мит. Как идвате в манастира за да дадете майсторски класове?

Когато преди почти 10 години дойдох в Швейцария, бях дал много такива курсове, във Виена, в Залцбург, в Ню Йорк..., би било хубаво да мога да дам такива уроци и в Швейцария – преди всичко няма да се налага да пътувам. Игуменът на манастира Енгелберг чу за това и ме покани. От три години провеждам майсторски класове в манастира и това е прекрасно.

Но защо един толкова легендарен пианист дава майсторски класове?

Защо ли? Защото искам да предам моите знания. Защото обичам младите и преди всичко, защото се възхищавам на талантливите. Човек слуша стотици пианисти и изведнъж откриваш талант. Почти от първите удари по клавишите човек е сигурен в това! Човек стои учуден и си казва: Това е едно чудо.

Едно чудо, как се дефинира това?

Днес има голям брой пианисти, които свирят абсолютно брилянтно в техническо отношение. Но нещо липсва на тези хора. От друга страна има петгодишни, които свирят и човек чува тяхното туше, тяхното фразирание и знае: Тук стои един талант.

Вие сте били такъв. Също и Вие сте започнали много рано да свирите на пиано.

Рано, да. Но дали човек е наясно за своя талант? Не. Децата се идентифицират лесно с една работа, както с един инструмент: Слуша се пиано, защото то стои в къщи, защото там се прави музика. Имах щастието няколко години преди войната да израсна в такава къща в София. Баща ми изобщо не беше музикант, но майка ми беше музикална.

И майка Ви ви насочи към пианото?

Съвсем не. Тя нито ме насърчаваше, нито принуждаваше или тласкаше към това. За мен тонът бе нещото, което определих на първо място. Дали влакът наблизно свири, дали автомобилите предизвикват шум на улицата, тоновете бяха за мен първото впечатление. Не напразно, мисля, се развива при нероденото дете като първи чувствителен орган ухото. И не напразно се говори за майчин език. Не защото майката говори испански или френски, но защото нероденото по време на бременността е повлияно фонетично от звуци и тонове. Сигурен съм, че още като зародиш съм бил докоснат от моя инструмент. От малък постоянно съм пял. По пътя към училище пеех в такт с крачките.

Майките пренасят един талант?

Те го създават положително, защото те девет месеца са абсолютно едно цяло с детето. Но майките могат и да вредят. Има такива, които използват таланта на децата си. Те са тирани. И има такива, които се държат за детето; вместо да облекчават живота на детето, те кажи-речи смучат кръвта му. За щастие не съм бил Вундеркинд и имах една умна майка!

И за щастие имахте талант. Скоро забелязахте, че сте различен от другите деца, по- добре свирите на пиано от другите, че очевидно „сте създаден“ за този инструмент.

Създаден за това, да. По-добър от другите – не. Никога не съм имал това чувство в моя живот, досега даже. Чувствителен съм към свиренето на другите и съм щастлив, когато мога да чуя добре обработена, свирена с дарба музика. За щастие не изпитвам нито завист, нито ревност спрямо моите колеги ,защото завистта прави човека много нещастен.

Назад към младия Вайсенберг, който прави своите упражнения на пиано, отива при прочутия учител Владигеров и там получава решителни импулси.

Какво означава импулси? На него съм благодарен за всичко. За всичко! Той ме научи на цялостен подход към музиката. Не само към пианисти, но и към композитори. Прекарвах свободните си следобеди при него, когато той преподаваше на други. Той ми даваше постоянно нови пиеси ,защото смяташе, че като млад трябва да изуча голям репертоар. Защото, казваше той, който прави една голяма кариера, той повече няма време да научи нещо ново. Той ми даде възможността да „пътувам“ в главата си и ми показа рисковете и възможностите на моята дарба. Той искаше да имам свой опит. Затова на майсторските класове казвам в началото: „Опитвам се да Ви разбера. Няма да Ви съдя, не съм тук затова.“

Как го разбирате това?

Много учители влизат в майсторските класове с един вид готварска книга. Има една рецепта за Шопен, друга за Моцарт. Най-добре биха напълнили една спринцовка – да кажем деветата симфония на Бетовен и биха я инжектирали в твоята задна част. Вече можеш да дирижираш произведението. Сериозно: Сега си спомням за един майсторски клас, който даде прочутият Дитрих Фишер –Дискау в Комо. Той дойде с убеждението, че той единствено знае, как трябва да се пее Шуберт. Една страшна мисъл, че само един единствен човек на тази земя знае какво иска да каже една композиция, как тя трябва да се изпълнява! Моите майсторски класове не са уроци за напреднали. Не съм експерт

нито за Шопен, нито за Бах. Бих искал да предам на участниците логиката, хода на произведението, честността на изпълнението и на средствата. Какво се получава след това, това е проекционната сила, да се достигне от сцената до трихилядната публика.

И къде остава дарбата?

Всичко е дарба. Всичко, от което се нуждаете, е вече тук. Даже техниката е един естествен подарък. Ако нямаш това, тогава не са от полза също така и десетте часа упражнения на ден. Също така способността да достигнеш до публиката не е нищо друго.

Какво стана след като напуснахте България?

След войната отидох в Ню Йорк. Това бе правилно, защото всяко истинско културно развитие на човека започва с пътуване. Шокът от една друга страна, шокът от един друг манталитет, шокът от един друг жизнен темперамент... това поставя мислите в движение. Да се знае, че другите хора не са по-лоши и даже съвсем не по-добри, но просто други.

Вие дойдохте в Ню Йорк на четиредесетте и петдесетте години?

Да беше страхотно. Посещавах не само Джулиард, но спечелих състезанието в Левънтрит.

Имаше ли тогава конкурси?

Винаги е имало и те са важни в живота на един музикант и понякога истински грях.

Това означава : има конкурси и конкурси?

И още как! Левънтрит е и днес за пример, защото журито е съставено не само от пианисти и учители по пиано. В „моего“ жури бяха тогава пианистите Фиркусни и Серкин, диригентите Шел и Щайнберг, мениджери на грамофонни плочи като Колумбия и RCA. Ако видите днес състава на едно жури, ще срещнете постоянно едни и същи имена.

С какъв резултат?

Същите хора правят на всички същите забележки. Те идват с твърди убеждения и знаят съвсем точно, как се свири една балада от Шопен, те знаят и какво искат да чуят. Те изпадат в безсъзнание, когато някой свири Моцарт като Гершуин. Обаче, ако някой свири Моцарт уморено като музикална доза, тогава те считат това за правилно. И така все повече има тази „Дозирана музи-

ка за свирене“. Пианисимите са толкова слаби, сякаш идват от булимисти. Това ,че не могат да напълнят залата, не могат да достигнат до слушателя, затова никой не пита!

Левънтрит е нещо съвсем друго?

За щастие и е все още. Каква е ползата за един победител на конкурса, когато той получава леко позлатена статуетка като награда и след това веднага я поставя в банята, понеже навсякъде смущава? Каква е ползата, когато наградната сума е 2000 долара и с тази сума не може да се купи приличен роял? Всички пианисти и учители по пиано знаят: Само върху роял първо качество може да се стане първокласен пианист. И с три концерта в Тимбукту и един във Виена като добавка – с това не може да се прави кариера. Аз получих като придатък една истинска и голяма мрежа от контакти. Членовете на журито от Левънтрит работят по-късно с Вас. Те се застъпват за тебе и така се прави кариера. Но музикалният пазар се промени драматично оттогава.

Как именно?

Днес концертните мениджери избират онези солисти, които най-бързо носят много пари. Фирмите за грамофонни плочи бяха други преди. Днес трябва да се запита човек, кой определя маркетинга на тези къщи? Кой от тези хора е изобщо способен да различи и оцени една интерпретация от друга? Ако например Караян не би помогнал на младия Евгений Кисин така решително – къде би бил той днес? По принцип един млад талант трябва да се отглежда около пет години, преди да се пусне в бизнеса.

Вие казахте веднъж, че днес не бихте могли повече да правите кариера.

Наистина! Не принадлежа към никаква група и към никаква категория. Само че – и това изречение може да звучи дръзко, е вярно – днес никой няма гаранцията, само ако има талант, да прави кариера. Това зависи от съвсем други неща. Дали се жени човек за подходящата жена, дали прави в подходящ момент пътешествие....

И как тогава?

The Package Deal (комплекс от организационни мерки), с който се поставя в ход една кариера, трябва да бъде съставен логично за да не се изпари. Необходими са почти три години, за да се разпознае резултатът. Ако от концерти до появявания по телевизията, от плочи до видео не всичко отговаря на истината , тогава изчезваш и няма да имаш уроци по пиано.

Вие давате сега уроци по пиано във Вашите майсторски класове.

Има известна разлика. Може би това, че всички заедно живеем в манастира Енгелберг. Всеки час е не само открит, но всички ученици, винаги между пет и осем, постоянно присъстват.

Как идват учениците при Вас?

Някои чувам на концерти и ги каня, някои изпращат запис или видео. Във всички консерватории по света се поставят афиши. Имаме ученици от Русия, Америка, Франция, Италия. Само от Швейцария досега нямаме нито една заявка за участие.

Дали манастирът всява страх?

ВАЙСЕНБЕРГ (смее се): Да пази Господ! Това са чудесни десет дни. Представете си: Манастирът закупи шест концертни рояла. Ние живеем там заедно и никога не е имало ревност. Всички се радват, когато някой е добър и ако някой свири още по-добре, тогава те са даже щастливи. На състезанията се свири един срещу друг. Тук се музицира един за друг!

Михаел Мерц .



Интервю на Иван Дреников (1988)

Най-напред искам да ти кажа „Добре дошъл“ и да поздравя в твоето лице идола на моята младост. Един от образите в изпълнителското изкуство, които са дали насока на моите търсения. Използвам случая да ти благодаря за възможността да разговаряме днес за твоето изкуство, за твоите впечатления, за твоя учител Владигеров и за тези проблеми от живота и клавирното изкуство, които ти би искал да споделиш с нас.

Благодаря ти Иван. Това, което казваш звучи приятелски и откровенно искрено. Никак не е лесно да се разговаря за тези неща с един приятел. А понякога особено трудно е да се отговори на този приятел по същия начин. Всички ние сме срещали в нашата младост музиканти, които са ни вдъхновявали, давали са ни смелост да работим, да опознаем границите на възможностите си. По-далечни и по-близки до това, което си представяме в началото на живота. Мисля, че именно в този етап от нашия живот ние имаме нужда от помощ. Ти има шанса с Микеланжели . Аз имах щастието да познавам много хора, които са ме вдъхновявали и са

оставили у мен дълбока среда. Завинаги. Когато съм те слушал да свириш, съм обогатил познанията си: ние винаги печелим, когато чуем някой наш колега. Смятам, че това важи и за майсторския клас, който ръководих тук и който утре може да бъде ръководен от някой друг. Опитвах се да внуша на хората, които ни доставиха удоволствието и радостта да дойдат, около 20 души публика, че един учител може да даде на двама или на десет ученици независими съвети относно интерпретиранията дори и на един и същ музикален фрагмент. За да не мислят, че се старая да налагам личните си виждания, а да се уверят, че всяко едно от произведенията може да прилегне на различните изпълнители по различен начин; според собствената им психология, интелигентност, чувствителност, според собствения им мироглед. Ти говориш за майсторски клас. Смятам за свой дълг да предам на другите онова, което знам.

От „Пате Маркони „ ти премина в „Дойче грамофон“. Това е може би различен, нов момент в твоя живот. Бих искал да се спреш малко на записната ти дейност – огромна, внушителна! Мисля, че тук има неща, които ще останат в историята на пианизма. Лично аз бих цитирал Стравински – „Петрушка“, вторият концерт на Бартук, Баховите ти плочи с Хроматична фантазия и фуга, с токатите...

Най-напред ще ти кажа, че не съм „многоженец“: напуснах една жена заради друга. „Разводът“ не развали нашите отношения, аз запазих най-чудесни взаимоотношения с „Пате Маркони“, т.е. „ЕМИ“ - Лондон. Ние имаме много общи „бебета“. Една от причините за подписване на договор с „Дойче грамофон“ е, че от много дълго време искам да направя един определен репертоар, което „ЕМИ“ трудно биха приели. Както ти самият знаеш, когато предложиш един запис на някоя грамофонна фирма, те го приемат само след като бъде одобрен от пласборите, които имат своя си представа за музиката. А една от моите фикс-идеи бе да запиша сонатите на Скарлати – една така прекрасна музика. Записах също и Втория концерт на Брамс с Караян, бяха ми предложени и много други перспективни неща. Аз не зная цялата продукция на „Балкантон“, но зная че има забележителни записи. За сега ние българите нямаме добре организирано международно разпространение. Най-важното при производството на една плоча е системата на разпространението, от което зависи дали една плоча ще има бъдеще или не. Каквито и да са критиките, те все пак започват след излизането на плочата. Това е много важно и аз бих искал „Балкантон“ да прогресира именно в тази посока.

Трябва да кажа, че освен някои известни в цял свят български певци и хорове, инструменталистите не са достатъчно популярни в чужбина. Това не е единствено въпрос на гастроли, а защото грамофонните фирми не ги подкрепят в международен мащаб.

Едно време имаше импресарии , а сега вече има грамофонни фирми.

А.В. Аз съм абсолютно съгласен с това! Ролята на импресариите се омаловажи за сметка на грамофонната плоча..

По време на концерта в Париж аз можах отново да усетя, да чуя в твоё лице голямата мисъл в изпълнителското изкуство, изключителния финес и нюансировката на твоёто туше, особено в Бах. И според мен ти не напразно си се насочил към Скарлати и Дебюси. Защото наистина това са полюсите на твоёто изпълнителско изкуство: тази изтънченост и рафинираност на звука. Знаем, че с Ванда Линдовска си учил много Бах. Не напразно той е една изходна точка в твоёто изпълнителско изкуство. Би ли казал нещо по този въпрос?

За мен това е нещо основно, аз не мога да живея без Бах от дете. Когато ходех на училище тук в София, в часовете по вероучение учителката един ден ни говори за Христос, който седял от дясната страна на Господ. И аз вдигнах ръка и попитах: Дали Бах не седи от лявата. Аз и днес понякога вярвам в това. И като слушател и като изпълнител не мога да живея без музиката на Бах. Може би при мен страстта е толкова голяма, че се усеща дори и в чисто пръстов, постановъчен аспект по отношение на звучността. Напомняща (не имитираща, а напомняща!) клавесина, който аз много обичам. Бах предизвиква у мен желаниа за творчески търсения: стремеж да намеря тези винаги хоризонтални и никога вертикални линии при постигане на различните полифонични гласове.

Бах и Шопен бих препоръчал на всеки. Смятам, че почеркът им е толкова чист и прозрачен в същото време, че може да задоволи и разума и сърцето. За мен това е изключително важно, защото смятам, че за да слушат хората с интерес, изпълнителят трябва да ги обгръща с ръце. Със своята музика да ги поддържа в пространството. Три минути за една мазурка от Шопен, 20 минути за една соната. Необходимо е да имаш изградено понятие за това пространство в главата, да може да се концентрираш. Когато ти си седнал на пианото и публиката е утихнала, се опитваш да изясниш двете основни точки – началото и края. И да изпълниш пространството с нещо постоянно и логично. Не трябва в този момент да се комплексираме с мисълта за детайлите, които трябва да са отработени, асимилирани, превърнати във втора природа.

Много е важно това, което казваш, защото много често има хора, които свирят себе си, а не композиторите или принизяват композиторите до собствените си възможности, а идеята остава на втори план. Искам да те попитам – кои са всъщност големите майстори, които най-много са те впечатлили. Зная за твоёто уважение към Хоровиц и естествено Рахманинов.

Това е комплекс от много хора. Аз обожавам звука на Рубинщайн. Най-

изящните звуци, които могат да се чуят на сцената. Винаги изпитвах голямо удоволствие, когато гледах ръцете му и усещах тежестта на единия пръст в началото на някое ноктюрно или соната. И този тон беше изключително топъл и много влюбен в публиката и в тези хора, които го слушат. Това наистина бе невероятно качество. В друг аспект бях поразен от Микеланжели. За мен най-важно е музикалната чувствителност, която нося в себе си. Дори да сме много разумни, стабилни морално, преди да успеем да се замислим, преди да реагираме (за щастие и за нещастие) първото ни усещане е сензитивно. Нещо гъделичка усещанията ни, преди да имаме време да се защитим. Мога да имам догми или фикс идеи върху музиката, но когато внезапно, както при Микеланжели, чуя една звукова палитра, която никога преди това не съм чувал, усещам едно съвършено пиано, което ме покорява. А Рихтер! Един от моите мигове – завинаги, от началото до края на живота ми. Всеки път, когато го слушам, замирам... В миналото така ми подейства и Шнабел, но по различен начин. Първо работих с него, а после открих неговото виждане за Бетовен – той единствен бе посмял да го интерпретира романтично. Обикновено му придават една сухост, опитват се да абсолютизират силата на акордите, защото смятат, че е агресивен. Но той не е брутален! Разликата е голяма! Така както има разлика между нежността и мекотата. При творците и изпълнителите важна е нежността, а не мекотата, както и агресивността, а не бруталността. Също така си спомням концертите на Липати в детството си. Беше изключителен. Притежаваше уникална ясност и може би най-трезвият от всички музиканти, които съм слушал. Думата трезв не е точна, защото казваме трезв на човек, който не е пиан. Той притежаваше изумителна чистота – привилегия на една голяма и благородна личност. Същата прозрачна чистота, но много по мистериозна намирам при Клара Хаскил, която остава за мен един от големите интерпретатори на Моцарт и Шуберт. Тя отне на Моцарт „помпоните” и бледорозовите цветове, наложи сивия сребрист цвят (говоря често за цветовете, когато мисля за звука), който дава много повече драматизъм на Моцарт. А аз мисля, че и в най-жизнерадостните си произведения той остава дълбоко драматичен.

Съвсем съм съгласен с теб. Мисля, че си един от пианистите с изключително смела мисъл, концентрация и съвършена идея за произведението, но освен това си човек, който дълги години е работил извън концертния подиум, следователно не може да не си задавал въпроса за средствата. И тъй като си пианист, който притежава едни от най-фантастичните изразни средства на света, не обичаш да говориш за това. Бих искал да ти поставя един може би недискретен въпрос.

Няма недискретни въпроси, има недискретни отговори.

Работил ли си в областта на промяна на физиологичните процеси, имаш ли

търсения в областта на физиологията на свиренето?

Разбира се. Навремето аз спечелих конкурс прекалено млад и имах вече репертоар, т.е. бях свирил няколко концерта. Преди това бях свикнал малко с публиката, чувствах се добре на сцена. Винаги съм бил „сценично животно”. Искам да кажа, че се чувствам добре на сцена, като дете на чудесен празник. Идеята да съм на сцена, пред публиката, която ме чака е нещо, което много ме радва. Но скоро видях – 3-4 години след конкурса, че през цялото това време свирех еднакво, без никакво развитие. Нещо, което правя добре, но което не променя виталността си, вдъхновението си, крехкостта си. Така много лесно можеш да станеш карикатура на самия себе си.

Предполагам, че никога любовта към музиката и желанието да правиш музика в този период не те е изоставило?

Не, никога, но аз и сега имам ужасни проблеми, защото понякога наемам къща за почивка през лятото без да взимам пиано, и си казвам „ето аз не искам да свиря“. Аз зная, че мога да не свиря един месец, без това да ми пречи. Но още на десетия ден слизам в селото, отивам в магазина да питам дали няма пиано, каквото и да е – кръгло, квадратно, триъгълно, с бели и черни клавиши.... И го взимам, много притеснен, засрамен, като че ли съм направил някоя беля. Отнасям го в къщи и ... преставам да го забелязвам.

Години минават от смъртта на Владигеров, ние се обръщаме често към неговото творчество, но избледняват човешките спомени. Има ли някои съкровени, лични неща, които би искал да споделиш с нас?



Аз дължа живота си на Панчо. Няма нужда от друг отговор, когато говориш за човек, комуто дължиш живота си, когото обожаваш. Този човек ми е дал повече от всеки друг. Това не бяха уроци по пиано, по музика. Слушах по четири часа най-различни плочи, които той с удоволствие слушаше за стотен път – все едно, че бе за първи път. Тази музикална зараза дължа на Панчо, той определи моя път в музиката. В къщи имам една единствена снимка, на която той ме гледа с такава любов, че заради този поглед аз я нося винаги със себе си. Той беше мой истински баща, не само духовен и артистичен. Бях просто грабнат в прегръдка от любов и ентузиазъм. Уроците ни започваха в 3-4 часа след обяд. Продължаваха дълго. Той ме поправяше, викаше. Цигарата ръсеше пепел наляво и надясно, очите му сълязяха от дима. Толкова щедрост и такъв ентузиазъм. Говореше за изключително важни неща, които постепенно изкристализираха у мен.