



МАЭСТРО  
И ИХ МУЗЫКА

*Как  
работают великие  
дирижеры*

ДЖОН МОСЕРИ

## Оглавление



|   |     |
|---|-----|
| Введение .....  | 7   |
| Глава 1. Краткая история дирижирования .....                            | 21  |
| Глава 2. Техника дирижирования .....                                    | 37  |
| Глава 3. Как выучить партитуру? .....                                   | 51  |
| Глава 4. Как научиться быть дирижером? .....                            | 67  |
| Глава 5. Чем отличаются выступления разных дирижеров .....              | 85  |
| Глава 6. Отношения .....  | 97  |
| Глава 7. Кто тут главный? .....   | 177 |
| Глава 8. Одиночество странствующего маэстро .....                       | 207 |
| Глава 9. Студийная запись, выступление<br>или запись выступления? ..... | 227 |
| Глава 10. Тайна и противоречивость .....                                | 253 |
| Благодарности .....   | 276 |
| Об авторе .....   | 278 |



## Введение



Если бы вы читали *The New York Times* утром во вторник 7 января 2016 года, то на страницах газеты вам бы встретились три некролога двум дирижерам, абсолютно не похожим друг на друга. Пьер Булез — возможно, самая влиятельная фигура в классической музыке второй половины XX века — удостоился фотографии на первой полосе и двух памятных статей, написанных Полом Гриффитсом, бывшим критиком *Times* и страстным поборником модернизма в музыке, и главным музыкальным критиком газеты Энтони Томмасини. Третий некролог, с двумя снимками, посвящался памяти миллионера, в прошлом издателя журнала для финансовых директоров и руководителей пенсионных фондов, человека, который едва мог читать ноты, по имени Гилберт Каплан. С Булезом их объединяло то, что они оба исполняли эпическую Симфонию № 2 Малера с Нью-Йоркским филармоническим оркестром.

Булез был блестящим и скрупулезно точным музыкантом. Он получил безупречное образование под руководством строгих преподавателей в Париже и благодаря этому, а также своему интеллекту во многом определил лицо классической музыки в период после Второй мировой войны. Развиваясь как дирижер и композитор, в глазах других он стал визионером. Когда Леонард Бернстайн в 1969 году ушел с поста руководителя Нью-Йоркского симфонического оркестра, Булеза назначили на его место.



Каплан же, со своей стороны, изучал право и работал на Нью-Йоркской фондовой бирже. Услышав Симфонию №2 Малера в исполнении Американского симфонического оркестра под руководством Леопольда Стоковского в 1965 году, он стал одержим дирижерской профессией. Он продал свой журнал Institutional Investor и вскоре занял должность председателя совета директоров Американского симфонического оркестра, а также стал его крупнейшим спонсором. Кроме того, он купил оригинальную рукопись симфонии Малера и одну из его дирижерских палочек, а еще заплатил разным людям, чтобы его научили дирижировать симфонию. Каплану объяснили, что означают итальянские и немецкие слова в партитуре, какие движения руками надо делать, на кого и когда смотреть, — и в 1982 году он нанял Американский симфонический оркестр, провел репетиции и выступил для приглашенных зрителей в зале Эвери-Фишер-холл (сейчас — Дэвид-Геффен-холл) Линкольн-центра.

Гилберт Каплан дирижировал по памяти (чего никогда не делал Булез). Приглашенные гости пришли в восторг от увиденного, но Каплан был только в самом начале пути. Потом он выступал с этой симфонией сто раз и записал ее с Лондонским симфоническим и Венским филармоническим оркестрами. И если вам кажется, что профессиональные дирижеры должны считать это достойным восхищения, то подумайте еще.

Как же стало возможным, чтобы Булез, всеобъемлюще образованный музыкант, который правил авангардом, осуждал всё и вся и поставил крест на американских композиторах одной простой фразой («У вас нет композиторов, нет даже Хенце», — музыку Ханса Вернера Хенце, его немецкого соперника, Булез не переносил), — как получилось, что он разделил место со скромным любителем? Булез, бывший *enfant terrible*, протестовавший против элиты, за какую-то ночь стал ее представителем, когда его пригласили в Америку возглавить Нью-Йоркский филармонический и Чикагский симфонический оркестры, а также в Париж в Институт современной музыки, который по объемам государственного финансирования уступал только Лувру. Каплан покупал его оркестры и платил за записи. И всё же эти два маэстро не только выступали с одним и тем же произведением и с одними и теми

же — величайшими — оркестрами мира. В некоторых случаях записи Каплана стали более популярными.

И здесь, дорогой читатель, кроется великая тайна дирижера. Кто мы такие? Что мы делаем? Чем определяется наше величие, не говоря уже о профессионализме? И считаете ли вы, подобно многочисленным критикам-любителям (каковых, например, много в интернете), что Малер в исполнении Каплана с Венским филармоническим оркестром — это откровение?

Что же тогда можно сказать о тех, кто всю жизнь изучал гармонию, контрапункт и чтение партитур, участвовал в конкурсах, усердно продвигался вверх по карьерной лестнице от помощника дирижера в региональном оркестре до помощника дирижера и руководителя оркестра средней руки, но так никогда и не получил шанса дирижировать Симфонию № 2 Малера в Вене?

Неким весьма таинственным образом всё перечисленное не только возможно, но и вполне объяснимо — вопреки здравому смыслу, — потому что искусство дирижера гораздо больше и гораздо меньше, чем вы думаете. Моя цель здесь — исследовать этот странный и беззаконный мир, где существуют всевозможные вещи и их противоположности, и хотя бы попытаться найти общие критерии величия в нашей области, нашем искусстве, нашем театре и нашей работе. Когда вы нас любите, мы гении. Когда вы нами пренебрегаете, мы шарлатаны. Мы и те, и другие, и даже больше, но одновременно и меньше: ведь мы просто люди, хотя порой кажемся кому-то богами. И, как это было с греческой мифологией, о дирижирующих богах ходит немало историй, которые помогают понять, кто мы такие.

В субботу 30 августа 1975 года Герберт фон Караян обедал в своей зальцбургской резиденции с Леонардом Бернштайном...

Два великих дирижера второй половины XX века были непримиримыми врагами, и, хотя Бернштайн сыграл огромную роль в нью-йоркском дебюте Караяна — несмотря на его прежние связи с нацистским режимом, — Караян сильно помешал карьере Бернштейна в Австрии и Германии. Конечно, история, которая начинается с такого пассажа, не может не привлечь внимание любителя классической музыки. Как это было? О чем они говорили? Встречу за закрытыми дверями, в которой участвовали два соперничающих и крайне влиятельных супердирижера, исполнявших ключевые классические

произведения, можно уподобить встрече глав враждующих государств. А раз так, стоит узнать о ней подробнее.

Мне не довелось познакомиться с Гербертом фон Караяном. Для меня он так и остался далеким и непроницаемым «председателем совета директоров», как его однажды назвала жена режиссера Харольда Принса Джуди перед одним из нечастых выступлений Караяна в Карнеги-холле с Берлинским филармоническим оркестром. С другой стороны, я хорошо знал Бернштейна, с которым проработал с 1972 года до его смерти в 1990 году. Сначала в качестве ассистента на новой постановке «Кармен» в Метрополитен-опере, потом в должности его редактора и наконец как дирижер, которого он неизменно просил выступать с его новыми произведениями, после того как решил отойти от тяжелой репетиционной и концертной работы.

Летом 1975 года Бернштейн дирижировал два концерта на Зальцбургском фестивале, а Караян, будучи художественным руководителем фестиваля, — три концерта и две оперы, одну из которых, новую постановку «Дона Карлоса» Верди, он еще и режиссировал. Случился редкий момент, когда два титана выступали на одной сцене и с одним и тем же оркестром — Венским филармоническим. Бернштейн не был постоянным участником фестиваля, и Караяну, а может, его жене Элиетт пришла мысль пригласить его на обед.

Вернувшись в Нью-Йорк, Бернштейн поделился со мной впечатлениями за стаканчиком виски. Надо сразу сказать, что он почти не страдал недугом, который дирижеры подхватывают, едва взявшись за палочку, то есть завистью. Подобно Караяну в многочисленных анекдотах, популярных в кругах классических музыкантов, мы, молодые дирижеры, тоже хотели быть повсюду и дирижировать всё, что только можно. То, что Караяна еще и фотографировали в темных очках, за штурвалом самолета, на горнолыжном склоне в Альпах и на занятии йогой, прибавляло ему европейской харизмы. Бернштейн, с другой стороны, всегда был доступен. Мы называли его Ленни. Порой он позволял себе немного скепсиса по отношению к коллегам, но в целом, казалось, ему вполне по нраву оставаться просто Леонардом Бернштейном. Он считал это основной работой и не интересовался сплетнями и уколами в спину, без которых мы,

дирижеры, не можем обойтись. Однажды я отметил тот факт, что в биографии дирижера Майкла Тилсона-Томаса он остается двадцатитрехлетним где-то лет пять, и Бернштейн ответил: «Этот комментарий вас не достоин». Однако с Караяном дело обстояло по-другому.

Когда я впервые спросил Бернштейна об австрийском маэстро, тот разделался с Караяном в нескольких словах. «Он на десять лет старше меня и на сантиметр ниже», — заявил Бернштейн с хирургической, можно даже сказать, убийственной точностью. Очевидно, обед был в той или иной степени испытанием для всех. Дочь Бернштейна Джейми, которая присутствовала там вместе с матерью, отметила в дневнике, что Элиетт «злонамеренно флиртовала» с ее отцом и пренебрегала Караяном, и это по понятным причинам делало обстановку напряженной. «Г. Ф. К. выглядел маленьким, тщедушным, скованным».

Караян решил разрядить обстановку, рассказав собравшимся историю о сэре Томасе Бичеме (1879–1961), великом британском дирижере и признанном острослове. Однажды после войны сэр Томас готовился к концерту в разбомбленном Лондоне со специально собранной по этому случаю группой британских музыкантов. Ирония того факта, что историю рассказывал Караян, который поддерживал Гитлера, не ускользнула ни от кого, кроме, возможно, самого австрийца. Первая репетиция Бичема началась с того, что величайший гобоист Британии Леон Гуссенс сыграл ля, чтобы по ней все настроились. Гуссенс был известен своим уникальным звуком, который отличался довольно широким вибрато, а не точным, безошибочным тоном. Когда он сыграл ля, Бичем посмотрел вверх со своего подиума и сказал, имитируя британскую чопорность: «Джентльмены, выбирайте».

Если бы это была аудиокнига, вы бы услышали, как я изображаю голосом Леонарда Бернштейна, который изображает Герберта фон Караяна, который изображает сэра Томаса Бичема. Дирижеры — люди разносторонние, но несомненно, что все мы абсолютно погружены в себя, очарованы своей профессией, напряжены из-за возложенной на нас роли руководителей — и, конечно, даже добравшись до вершины, рассказываем друг о друге истории. Анекдоты о дирижерах жизненно необходимы и оркестрантам.



«Не думаю, что Герберт прочитал хотя бы одну книгу за всю жизнь», — сказал мне Ленни, имея в виду болезненные попытки завести серьезный разговор во время обеда. (Отмечу, что великий дирижер может и не интересоваться книгами, каким бы странным это ни казалось.) Бернштейн, увлеченный читатель, любитель истории, преподаватель и политический активист, с радостью обсудил бы многие вещи, включая музыку Малера, Верди — да и вообще любого композитора — и трудности дирижерской профессии. Но обмен анекдотами за столом был явно не в его стиле.

«Ленни, как думаешь, с каким из твоих произведений мне стоит выступить?» — спросил в какой-то момент Герберт. Бернштейн задумался на минуту и решил дать максимально возмутительный ответ, зная, что Караян не поймет ни подтекста, ни иронии. «М-м-м... думаю, с „Мессой“», — сказал Бернштейн. «Месса», завершенная в 1971 году, стала самым крупным и сложным его произведением. Посвященная Джону Кеннеди, она соединяла в себе литургию католической мессы и популярную музыку, которую исполняли со сцены участники политического протеста. Бернштейну было уже нечего терять на том очевидно бессмысленном обеде, и он попытался привлечь внимание Караяна к произведению, за которое тот гарантированно не взялся бы — прежде всего потому, что это выглядело бы как знак уважения к Бернштейну: Караяну пришлось бы научиться его приемам и организовать целую «театральную постановку» в его стиле, для чего требовался оркестр, рок-группа, несколько поп-певцов, церковный хор и хор мальчиков. Более жестокого предложения сделать было невозможно. Бернштейн знал, что Караян не имеет ни малейшего представления о «Мессе», да и вообще вряд ли заинтересовался бы его музыкой. И дело было не только в зависти и подозрениях, витавших в комнате, — просто Караян редко обращался к музыке живых композиторов. Как и следовало ожидать, за «скромным» предложением Бернштейна последовала тишина, а затем просьба принести кофе.

Рассказав мне эту историю, Бернштейн добавил, как будто желая научить меня хорошим манерам: «Мне неинтересно участвовать в *Dirigentenkrieg*» (выдуманное немецкое словечко означает «война дирижеров»).

Потом Бернштейн рассказал, что в первый раз встретил Караяна в Милане в 1955 году. Тот дирижировал «Кармен» в «Ла Скала»,

а Бернстайн ждал, когда начнутся репетиции для восстановления «Богемы», отложенные из-за болезни тенора Джузеппе Ди Стефано. Посетив репетицию «Кармен», Бернстайн сказал, что стал свидетелем «величайшей дирижерской работы в опере, какую только наблюдал... за исключением собственной, конечно же». Этот типичный пример едкого юмора Бернстайна «был совершенно не понят Гербертом, которой покачал головой с германской серьезностью и сказал: „Конечно“». Караян предложил Ленни покататься на лыжах, пока «Ла Скала» не назначит новую дату для представления «Богемы». Когда Ленни сказал, что у него с собой нет одежды для катания, Караян предложил ему взять что-нибудь из своих запасов. Именно тогда Бернстайн узнал, что его австрийский коллега был «на сантиметр ниже». Бернстайн принял одолжение как дружеский жест. «В конце концов, — сказал он иронично, — это был первый нацист, с которым мне довелось общаться».

Так проявляется суть работы дирижеров: она полностью поглощает тех, кто ею занимается. Даже величайшие рассказывают анекдоты о других, хотя обычно выбирают тех, кого уже нет в живых: это позволяет избежать обвинений во враждебности. Приемы дирижирования преподаются и передаются, как средневековое ремесло, от мастера к молодому подмастерью.

Однако эти приемы — которые в других областях назвали бы секретами мастерства — часто скрывают от коллег по цеху. Когда Бернстайн после многих лет ожидания наконец-то дебютировал с Берлинским филармоническим оркестром в 1979 году, он выбрал для этого Симфонию №9 Малера и, как он выразился, «обучил» ей музыкантов. Даже великим оркестрам нужно показывать, что делать с произведением, если оно исполняется в первый раз. (Берлинцы не играли эту симфонию несколько десятилетий, и в практическом отношении в 1979 году она была для них совершенно новой.) Когда оркестр играет произведение в первый раз, дирижер говорит гораздо больше, объясняя им, как устроена пьеса, где проходит мелодия, как справиться со множеством вариантов интерпретации, и, может, даже дает фоновую информацию о композиторе и источниках его вдохновения. Когда у оркестра появляется коллективное знание произведения — обычно в результате многолетних исполнений с разными дирижерами, — музыканты больше этого не требуют и не хотят.

Комплекты скрипичных партий, книги для ударных, папки для деревянных и медных духовых — личный набор партитур Бернстайна, который он использовал, работая с оркестром над симфонией Малера, ноты, полные его правок, его «трюков», если хотите, — не вернулись в Нью-Йорк, когда он приехал домой. Обычно у дирижеров есть свой набор партитур для работы над вещами, с которыми они выступают. Если произведение является всеобщим достоянием, как, например, симфония Бетховена, маэстро покупает партитуры у издателей. Если работа защищена авторским правом — то есть ее нельзя исполнить, не получив согласия обладателя прав или его наследников и не заплатив им, — то музыкальные компании, которым позволено предоставлять в аренду оркестровые материалы, резервируют набор нот для известного дирижера, чтобы никто не мог их использовать и менять пометки, которые он сделал<sup>1</sup>. На то есть две причины. Прежде всего, в партитурах будут обозначены конкретные решения маэстро, такие как дирижерская сетка (как движется рука, например «на 2», «на 4») и смычковые штрихи (как секция струнных смычковых инструментов сгруппирует тысячи нот в своих партитурах в зависимости от того, идет ли смычок вверх или вниз). Оба этих фактора могут значительно повлиять на звучание музыки. Леопольд Стоковский, например, порой просил разные группы струнных играть свободно, не синхронизируя штрихи. Это создавало непрерывный звук невероятного воздействия и интенсивности, хотя с внешней стороны и казалось неопрятным.

Другая причина состоит в том, что в партиях хранятся секреты. Иногда это указания играть определенные ноты громче или тише, чем записано в партитуре. Иногда дирижер перерабатывает произведение, чтобы поддержать определенные ноты другими инструментами или изменить артикуляцию (акценты, длительность нот), тем самым выделяя интересные ему аспекты. Малер не дождался до того, чтобы самостоятельно выступить с Симфонией №9, и в ее случае перед дирижером стоит еще более ответственная задача: изменить

---

<sup>1</sup> Авторское право очень отличается от страны к стране и распространяется на музыку, сочиненную уже в XX веке, когда впервые стало применяться такого рода законодательство. Обычно наличие или отсутствие прав собственности на произведение зависит от того, сколько лет прошло со дня смерти композитора.

(и сообразно своим представлениям улучшить) напечатанное на страницах, превратить намерение композитора в реальность с помощью настоящего оркестра<sup>1</sup>. Бернштейн считался специалистом по Малеру и, возможно, дирижировал Симфонию №9 чаще, чем кто-либо в мире, а еще он обладал многолетним опытом, который был широко отражен в его оркестровых партиях. Караян же в этом репертуаре выступал скорее как новичок: раньше он не интересовался ни Малером, ни его девятью симфониями. И вот из нью-йоркского офиса Бернштейна стали поступать звонки и письма с требованием вернуть его музыкальные материалы из Берлина. Шли месяцы. Караян тем временем записал Симфонию №9 с Берлинским симфоническим оркестром и получил за это премию Gramophone. Потом, когда ноты наконец вернулись, Леонард пришел к мнению, что Караян использовал все его пометки во время выступлений и записей. Бернштейн постарался, чтобы об этом узнали все.

Может быть, Караян пытался отомстить Бернштейну, который якобы скопировал его версию Девятой симфонии Бетховена с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в 1958 году. Через неделю после того, как Караян четыре раза выступил с этим оркестром в Карнеги-холле, Бернштейн подготовил телепередачу о симфонии, которую только что интерпретировал австрийский дирижер.

Караян и Бернштейн завидовали друг другу и боялись воровства, как будто можно воспроизвести исполнение другого человека. Поскольку у Караяна была не полная партитура Малера, которой пользовался Бернштейн, а только ее части, он не мог в полной мере понять редакцию Ленни. Для этого требовалось услышать исполнение на репетициях, одного напечатанного текста было недостаточно. И хотя ничто не мешало Караяну слушать архивные записи выступлений Бернштейна, на деле Симфония №9 Малера в исполнении одного из них оказывала совсем не такой эффект, как в версии другого.

---

<sup>1</sup> Вот свидетельство Отто Клемперера, который ассистировал Малеру на мировой премьере Симфонии №8 в 1910 году: «Он всегда хотел, чтобы было больше ясности, больше звука, больше динамического контраста. Как-то во время репетиций он повернулся к нам и сказал: „Если после моей смерти что-то будет звучать не так, поменяйте. Вы не просто имеете право — вы обязаны это сделать“» (*Heyworth Peter. Otto Klemperer: His Life and Times. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983. P. 48*).

Одно и то же произведение, сыгранное двумя разными дирижерами с одним и тем же оркестром с промежутком в несколько месяцев, могло производить — и производило — совершенно разные впечатления на слушателя, хотя ингредиенты магической формулы были большей частью одними и теми же. «Дайте трем великим поварам один рецепт, и у них получится три разных блюда» — этот афоризм можно применить к музыкальной партитуре и ее великим интерпретаторам.

В версии Бернштейна темп постоянно колеблется. Он то и дело замедляется, чтобы подготовить слушателя к вещам, которые хочет выделить дирижер; он превращает небольшую печальную мелодию из двух нот в первой части симфонии в подобие вдоха и выдоха. Караян, со своей стороны, ведет начало симфонии без особых изменений темпа. Вместо этого он последовательно подходит к каждой новой кульминации, оставляя *rallentando* — постепенное замедление темпа — для более длительного воздействия. Таким образом создается впечатление более широкого дыхания, а не малых и четко обозначенных вдохов. И все эти вещи — и их влияние на остальную симфонию — реализуются за первые минуты эпического произведения.

Все великие дирижеры разные. Посредственные — более-менее одинаковые.

Человек, который стоит перед симфоническим оркестром, должен сделать две вещи: невозможную и маловероятную. Невозможная задача — склонить сотню музыкантов к согласию по определенному вопросу, а маловероятная — сделать это, размахивая руками. В сущности, работа дирижера — своего рода алхимия. Музыка — единственная невидимая форма искусства. Это контролируемый звук, который создается таким образом, чтобы с течением времени пройти через серию трансформаций. Возможно, это логично, что, когда необходимо управлять чем-то невидимым, назначенный руководитель делает это жестами, не производя звуков.

Искусству дирижирования не так уж много лет — около двухсот, хотя, как в средневековой гильдии, опытные мастера учат ему подмастерьев, демонстрируя собственную работу. Кроме того, оно обладает загадочной привлекательностью для всех, кто хоть однажды видел дирижера за работой. «Наверное, это потрясающе — ощущать



такую власть», — нередко говорят мне люди (почти всегда — бизнесмены). Я отвечаю, что почувствовать какую-то власть напрямую обычно невозможно. Для меня это прежде всего серьезнейшая ответственность, хотя я очень хорошо чувствую мощные силы, которые проходят сквозь меня.

Еще я часто слышу: «Наверное, у вас шикарная жизнь». В реальности в большинстве случаев она выглядит так: вы пакуете всё имущество в два очень тяжелых чемодана: одежду для дирижирования в один, обычную одежду во второй, ноты берете в руки, ленте в другой часовой пояс, заселяетесь в отель с равнодушным персоналом, обустраиваете номер, чтобы он мог служить вам студией, ставите будильник на несусветную рань, вынуждаете непослушное тело собраться, а потом идете под дождем к служебному входу, говорите человеку за стеклом фразу: «Здравствуйте, я приглашенный дирижер» — или ее эквивалент на одном из известных вам языков, выходите к сотне скучающих государственных служащих, также известной как «оркестр», — ведь во многих странах оркестранты получают зарплату из бюджета — и начинаете репетировать пьесу, которую они либо слишком хорошо знают, либо никогда не слышали, но заранее не любят. В таких обстоятельствах слова «шикарная жизнь» — последнее, что приходит на ум.

Но мы делаем это и стремимся к этому, расстраиваемся, когда нас не приглашают дирижировать любимую музыку, разочаровываемся, если не зовут повторно, и убеждены, что каждое наше выступление было прекрасным, потому что оно не могло быть другим, однако фыркаем, обсуждая выступления других («Там на этой ноте *tenuto*<sup>1</sup>, а он играет ее коротко!»), и подсматриваем за ними, чтобы узнать, кому какую работу дали и где и как он (обычно дирижер — мужчина) ее получил. «Он получил ее, потому что лучше тебя», — такого ответа не бывает. Всегда есть «причина», и обычно она не относится к музыке: это политика, деньги, секс.

Однако все мы испытываем сильнейшее влечение к такой работе, и радость находится ровно посередине между теми, кто создает, и теми, кто воспринимает звук, вызывает привыкание сродни наркотическому. При правильных условиях между музыкантами

---

<sup>1</sup> Задержка.

и аудиторией заключается божественное согласие, которое невозможно предвидеть, и, хотя добиться его достаточно трудно, кое-кому это прекрасно удастся. В такой момент вы оказываетесь частью того, что остается на всю жизнь, создает незабываемые воспоминания, проясняет тайны, останавливает время и объединяет саму человеческую сущность со всем и всеми. Да, такое бывает.

Впрочем, случаются и ужасные разочарования. Дирижер всегда старается подготовиться ко всему, сказать необходимое, сделать то, что нужно оркестру. Но порой мы ощущаем враждебность еще до того, как встанем на подиум на первой репетиции. В оркестрах используют оценочные ведомости, чтобы музыканты выразили мнение о дирижерах, которые ими руководят. Это абсолютно закрытая информация: ее используют, когда решают, приглашать ли дирижера повторно. Я помню, как много лет назад перед последней репетицией с одним американским оркестром увидел оценочные ведомости у всех на пюпитрах. Я подумал, что лучше бы их заполнили после выступлений — то есть когда будет достигнут результат нашей совместной работы, — а не перед генеральной репетицией. Также я помню, как музыкант подошел ко мне и сказал, что мое недавнее выступление с другим оркестром (для которого искали руководителя) получило самую высокую оценку «за всё время». (Конечно же, поделившись со мной, он нарушил негласные правила.) Впоследствии мне так и не предложили должность, и было лишь одно слабое утешение, когда я столкнулся с оркестранткой из этого, уже распущенного тогда, коллектива, и она сказала, что играла со мной и не поняла, почему пост предложили не мне, «а тому болвану. Окажись на его месте вы, — сказала она, — у нас до сих пор был бы оркестр». Это, конечно, тоже ловушка, потому что, ответь я что-нибудь резкое, мое высказывание пошло бы дальше — даже если оркестрантка хотела сделать искренний комплимент.

Ни один дирижер не способен работать без оркестра. Мы упражняемся в ремесле, только практикуя его; репетировать в одиночестве в студии не получится. Кроме того, если кому-то не нравится выступление, главной мишенью для критики оказывается дирижер. Мы можем сорвать бурные овации и получить отличные отзывы, но всё же нас не пригласят снова. Другими словами, весь процесс, известный как «карьера», кажется непредсказуемым. Он выглядит

как закономерное развитие, лишь будучи сжат до краткой биографии на личном сайте.

Гольфисты порой надевают футболки с надписью: «Ненавижу гольф. Ненавижу гольф. Ненавижу гольф. Обожаю гольф. Ненавижу гольф», и нам это отчасти знакомо. Когда работа заканчивается, не остается абсолютно никаких следов, кроме напечатанной программки и рецензий, если вы достаточно глупы, чтобы им верить (впрочем, верят обычно все). Я до сих пор помню, как расстраивался, когда не смог показать матери ничего, вернувшись после дирижерского задания, и только на словах описал, как замечательно это было. Во всех ранних письмах Леонарда Бернштейна к его преподавателю фортепиано Хелен Коутс речь шла о том, как великолепно он выступил и как понравился оркестру. Читая их, начинаешь думать, что Ленни был величайшим себялюбцем всех времен и народов, однако я прекрасно понимаю, что он хотел доставить радость женщине, которую мы все знали как мисс Коутс, — ведь она не могла увидеть, как ее любимый молодой ученик дирижирует оркестром. А еще Ленни хотел, чтобы эфемерные занятия тут и там на земном шаре, из которых строилась его карьера, каким-то образом сохранились, хотя бы и на словах. Более поздние выступления сохранились в записях и телепрограммах, но в первые послевоенные годы он документировал свою жизнь и определенно ожидал, что письма сохранятся, — как оно и вышло на самом деле.

Пятьдесят лет работы дирижером, возможно, дают мне право исследовать и вспоминать, объяснять и обосновывать, делиться историями, рассказанными великими людьми, с которыми я был знаком и которые в душе понимали, что я передам всё это дальше. Мы погрузимся в мир, действительно мало кому известный; мы посмотрим, что он содержит, как ощущается, чему я научился у мастеров и их магии. Вполне вероятно, что это поможет вам, когда на следующем симфоническом концерте вы будете лучше слушать — ушами, глазами, сердцем и мозгом — звучащую музыку.