

Роман Кофман

# ДИРИЖЕР И ОРКЕСТР

или **1000**

ненужных советов молодым дирижерам



Роман Кофман

**ДИРИЖЕР И ОРКЕСТР**

или **100**

**ненужных советов молодым дирижерам**

Юрия Рудниченко  
с пожеланиями удачи!

Р. Кофман

Киев - 2009

22.9.09

ВВК 85.315

К74

**Кофман, Роман**

**К74 Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым  
Дирижерам К.: Абрис, 2009 — 132 с.**

ISBN 966-531-194-8

Роман Кофман — дирижер, скрипач, композитор, режиссер, поэт, писатель, педагог, народный артист Украины, главный дирижер Киевского камерного оркестра, профессор Национальной музыкальной Академии Украины им. Чайковского.

В разные годы возглавлял симфонические оркестры Донецкой филармонии, филармонии Польской (Польна), Союзский симфонический оркестр (Южная Корея), Болонский симфонический оркестр им. Бетховена, Болонский оперный театр, обладатель премии "Немецкой ассоциации критиков Германии", международной премии "Эхо классик - 2007".

Роман Кофман — дирижер, скрипач, композитор, режиссер, поэт, писатель, педагог, народный артист Украины, главный дирижер Киевского камерного оркестра, профессор Национальной музыкальной Академии Украины им. Чайковского.

В разные годы возглавлял симфонические оркестры Донецкой филармонии, филармонии Польской (Польна), Союзский симфонический оркестр (Пизарина Корей), Болонский симфонический оркестр им. Бетховена, Болонский оперный театр, обладатель премии "Немецкой ассоциации критиков Германии", международной премии "Видеогугла классик - 2007".

*Редактор*

*Технический редактор*

*Художественное оформление*

*Художественное оформление*

*Оформление*

*Дизайн*

*Схемы*

Печатается по адресу: 0104109, Формат 60x88/16 Парижская Республика, Париж офсетный.

Другие офсетный. Удобен. - друг. арт. 7.67. Накладка - 500 экз.

Зав. №153

Издательство с оригинал-макету ТОВ "Абрис" ВГЛ на ДМП "Полісся"  
01021, Київ-21, вул. Грушевського, 7 Стр. К1 №78 вид. 30.06.05

ISBN 966-531-194-8

© Р.Кофман

© Издательство "Абрис", 2009

## ВСТУПЛЕНИЕ

Шутить с профессором надо осторожно. Лучше вообще этого не делать. Еще безопаснее — внимать шуткам самого профессора и похихатывать. Но похихатывать следует тоже сдержанно: открыто смеяться будто ставим себя на одинаковую с профессором платформу возможностей — не все это любят.

Когда мой профессор торжественно вручил мне свежий, пахнущий типографской краской том "Вопросы дирижирования" с авторской надписью, черт, который, как известно, не дремлет, дернул меня за язык. "Ах, профессор, "Вопросы дирижирования" и я мог бы написать. А вот кто напишет "Ответы дирижирования"? Профессор промолчал, но очки его недовольно сверкнули. Мне стало стыдно.

Мне стыдно до сих пор. Давно оказавшись в ситуации, когда приходится самому отвечать на вопросы, я вынужден признать, что в дирижерском деле вопросов намного больше, чем ответов. Притом ответы чаще всего обтекаемы, распыляются, с большой долей допущка, и, чем совет более конкретен, тем далее отстоит он от зыбкого, многовариантного, труднообъяснимого процесса дирижирования, в котором объективное и субъективное смешано в неподвластных математическому анализу пропорциях.

Тем не менее, вопросы не иссякают, и на них приходится отвечать. Забавно, что студенты, лишь недавно приступившие к занятиям, задают вопросы гораздо реже, нежели те, кто уже ступил на профессиональную стезю, общаются с оркестром, и, соответственно, уже "хлебнули лиха". С тех пор, как я занялся дирижерской педагогикой, то есть, начал обучать тому, чему научить нельзя, передо мной прошла длинная череда молодых людей, лучших признания и славы на каменистой дорожке дирижерского искусства. Среди них были талантливые и не очень, настойчивые и слабохарактерные, самонадеянные и скромные, брюнеты и блондины, и даже один рыжий. Многие из них следили так называемую карьеру — то ли выступают с различными оркестрами, то ли возглавляют свой собственный; у них-то и возникали самые интересные вопросы.

Я, кстати, заметил, что блондины задавали вопросы преимущественно технического и творческого свойства, брюнетов же волновали проблемы интерпретации и выразительных средств. Впрочем, я, кажется, ступил на территорию смежных наук и поэтому упомяну (возможно, на пороге крупного открытия). Рыжий, кстати, не задавал ни одного вопроса...

О чем спрашивали начинающие дирижеры? Обо всем. Были вопросы пассивные. Случались и такие, ответить на которые я не мог. Например: "Как надо дирижировать"? Я честно отвечал: "Не знаю. Зато точно знаю, как не надо дирижировать, и об этом я буду говорить". Не мог я ответить на вопросы вроде: "Что такое талант?", "Сколько часов в день надо заниматься?", "Я не люблю Вагнера - как быть?" ...

Некоторые вопросы повторялись многократно, это наталкивало на мысль составить нечто вроде специализированного справочника для начинающих, но само предположение о том, что в сфере музыки будет брошено нечто вроде книги рецептов вкушной и зроровой пищи, устава армейской службы или энциклопедии для рождениц — казалось мне кощунственным. Кроме того, хорошо известно, что ни одна война не была выиграна благодаря неукоснительному следованию параграфам воинского искусства, а самым гениальным творениям человека сопутствовало нарушение всяческих канонов и привычных представлений. Поэтому я лишь попытался вспомнить то, о чем меня спрашивали чаще обычного мои ученики и слушатели мастерклассов, и нечерчивающее знание или истину в последней инстанции. Мой скромный опыт подсказывал мне доброжелательные ответы с упором на то, что **не надо** делать в том или ином случае - чтобы с меньшими потерями времени и нервных клеток добиться результата.

Сознательно опускаю бесчисленное множество проблем, связанных с техникой дирижирования, то есть постановки рук и их движений — все это многократно описано в десятках пособий с применением диаграмм, графиков и других новейших достижений геометрии и биофизики.

Не буду касаться и вопросов интерпретации. Эта чувствительная и необъятная тема затронула многими великими мастерами дирижирования в их великодушных книгах, которые дают богатую, подробную (иногда слишком подробную), пеструю и подчас противоречивую картину различных взглядов на крутые, мелкие и мельчайшие проблемы интерпретации.

Мои беседы — с теми, кто уже прошел "боевое крещение" живым оркестром, и, хотя в первых схватках не победил, но уже имеет шрамы и легкие ранения.

*Автор*

**Итак, сто ненужных советов молодым дирижерам:**

**1** *Как преодолеть равнодушие оркестра?  
Меня раздражает безучастность  
музыкантов на репетициях, и я не знаю,  
что с этим делать.*

- Как часто это происходит?

*Честно говоря, почти всегда...*

- Давно ли вы занимаетесь дирижированием?

*Почти четыре года.*

- Боясь, что вам надо поменять профессию. Вы молоды, у вас еще есть время...

*Но мой профессор говорил, что у меня  
хорошая техника, точные руки и  
выразительный жест.*

- Прекрасно! Есть редкая, и, видимо, хорошо оплачиваемая профессия — сурдопереводчик!

**2** *Я руковожу небольшим провинциальным  
оркестром в течение двух лет и, судя по  
всему, смогу работать с ним, пока не  
надоест. Есть ли смысл держаться за него?*

- Естественно, надо стремиться выжить, но, пока у вас не появился реальный шанс "взлететь", работайте так, как будто вся ваша жизнь посвящена именно этому оркестру. Кстати, он провинциален географически или творчески?

*Разве это не связано?*

- Не всегда. Ничем не примечательный немецкий городок Бамберг имеет симфонический оркестр, не уступающий, а то и превосходящий многие русские оркестры с громкими столбичными именами. В то же время музыканты симфонического оркестра из Новосибирска – города, отдаленного от центра Европы на несколько тысяч километров, в 70-е - 80-е годы прошлого века выхледили на сцены некоторых европейских столиц с вполне обоснованным чувством превосходства. Давно стал притчей во языцех провинциальный дух музыкальных учебных заведений Вены, которая двести лет назад была центром притяжения жаждущих приобрести к тайнствам музыкальной культуры. Так что не в географии дело; скажем так: приближенность к крупным центрам с разветвленной культурной инфраструктурой, к средоточию административных и финансовых институтов облегчает, но не гарантирует избавления от провинциального привкуса в мышлении и творчестве.

*Я не могу сказать, что мой оркестр провинциален творчески: я не замечаю рутинного мышления у оркестрантов; им интересны новые веяния в репертуарной политике; да и вокруг оркестра устанавлилась атмосфера вполне живой, не "нафталиновой" заинтересованности горожан.*

- Тогда постарайтесь извлечь из этой ситуации максимум пользы для себя, для своего профессионального роста. Расширяйте свой репертуар, совершенствуйте дирижерскую технику, постигайте секреты успешного взаимодействия

руководителя с коллективом...

Я думаю, что новая работа сама найдет вас – как раз тогда, когда нынешняя вам надоест...

Позаботьтесь только, чтобы еще до этого не надоесть оркестру!

**3** *Мне не кажется, что такая угроза существует. Но если уж так случится – можно ли было ее предотвратить?*

- Жизнь оркестра не должна быть монотонной. А делает ее монотонной многое: однообразные программы, обилие второсортных солистов, отсутствие интересных гастролей и... наличие за пультом одного и того же дирижера.

Психология музыкантов в провинциальных (в творческом смысле) оркестрах такова, что какое-то, довольно длительное, время монотонность оркестрового бытия их вполне устраивает. Ничего удивительного: если для дирижера репетиционный и концертный залы – место, где он отдает искусству все душевные и физические силы, где осуществляютя все желания, которые оправдывают все его существование, то для большинства оркестрантов (даже в самых великих оркестрах) при всей их преданности музыке, профессиональной гордости и бескорыстии, оркестр все-таки – немного "служба"...

Но в какой-то момент творческий огонек, который может долго тлеть, но никогда не гаснет в душе самого инертного оркестранта, начинает подорывать его самолюбие. Однообразие оркестровой жизни, невысокий уровень ее "энергетического потенциала", отсутствие раздражителей само становится раздражителем для оркестра. А поскольку вы являетесь ключевой фигурой творческого процесса,

одновременно его организатором и символом, то вы можете надеюсь оркестру гораздо раньше, чем он надеет вам. Учтите при этом, что повернуть события вспять не удастся: процесс разочарования в дирижере необратим; нежнейшие, утонченные, вдохновенные артисты оркестра превращаются в жестких, категоричных и неумолимых прокуроров. Мне приходилось слышать от музыкантов оркестра, во главе которого стоял дирижер с поистине мировым именем, суждения о своем шефе, не все из которых можно провозносить при детях. Самыми мягкими из них были: "он вообще не музыкант" и "мы не можем дожидаться, когда, наконец(!) закончится его контракт"... Это говорилось на ... третьем году сотрудничества с маэстро.

Я надеюсь, что творческая сторона ваших отношений с оркестром будет увлекательной. И все же — чтобы не надесть оркестру — не маячите постоянно за пультом. Не превращайтесь в обязательный портрет на стене. Приглашайте дирижеров "со стороны" — и как можно чаще. Одно условие: приглашенные дирижеры должны быть сильнее вас. И смущать вас это обстоятельство не должно: оркестр подрастет, да и вы подучитесь.

Будьте уверены, оркестр по достоинству оценит вашу позицию, и однажды, бог даст, когда после долгого перерыва вы вновь встанете за пультом, то, возможно, услышите негромкое: "Слава богу, наконец-то!"

## 4

*Меня директом в издательской экзалярности, дирижировании "на публику", едва ли не в "актерстве". Эти обвинения приедят меня в отчаяние. Мне себя не изменить - ведь я все делал искренне...*

- По поводу издательской экзалярности — могу согласиться с вашими критиками: иногда ваши эмоции переэксплуатируют через край. Не обижайтесь, но я в таких случаях говорю: "Не будьте более талантливым, чем композитор!" Думаю, что со временем внешне проявления ваших чувств станут более гармоничными... Но "актерства" в вашем дирижировании я не заметил. А если бы оно и просматривалось — тут, собственно, надо разобратся в терминологии.

Если вы интересуетесь социальной психологией (дирижеру это весьма полезно), то заметили, что в последние десятилетия вырос интерес к такой категории, как игра, изучение которой увлекло людей, отстоящих далеко от игры "как способа умственного и физического воспитания детей", и от игры, как объекта внимания математиков и кибернетиков.

Заменил бы армянский художник Мартiros Сарьян вопрошал: "Проряство - что это как не дерзновенность? Как не игра? **Homo sapiens** - "человек разумный" - мне нравится меньше, чем **homo ludens** - "человек игровой". В пособиях по дирижированию исследуются многие составные этого увлекательного занятия, но трудно найти даже упоминание — почитание или ругательное — о каких-либо признаках "актерского" в действиях дирижера. Правда, говорят об артистичности, при этом подразумевается особая пластичность художественной натуры, вдохновенность, интенсивная направленность исполнительской энергии на слушателя. Актерский элемент дирижирования стыдливо исключается. Архив творческого процесса, который совершается на глазах десятков сотен, а то и тысяч людей — то ли на репетиции, то ли на концерте — не предусматривает чистоты актерского в действиях дирижера? Ведь именно умение творить в состоянии эмоциональной и психической раскрепощенности, не замечая направленных на тебя внимательных глаз, и является prerogative талантливых актеров!

Но вот что, действительно, противно и неприемлемо — это намеренное актерство. Если заметите в себе зародыши этой гадости — принимайте срочно хирургические меры.

**5** *Как воспринимать похвалы оркестрантов?*

- Похвалы оркестрантов бывают трех видов: искренние, неискренние и очень неискренние. Для правильного восприятия необходимо обладать хорошей выдержкой, некоторой долей актерского мастерства, чувством юмора и запасом сострадания.

Если похвалы уметь расшифровывать, они могут принести пользу. Например, если вам говорят: "Ах, maestro, вы были сегодня неподражаемы!" – значит, концерт прошел неровно; вы были перевозбуждены и подменяли трезвый расчет внешними эффектами. Похвала вроде: "Спасибо, сегодня было так удобно играть!" означает, что вы были в неплохой форме, но вам явно не хватало вдохновения. Если два - три человека воскликнут в унисон: "Браво, maestro! Наконец-то у нас появился настоящий дирижер!" – постарайтесь вырвать этих людей в артистическую не пускать – неделю назад они то же самое обьявили другому дирижеру.

Однажды я выступал лестную для меня похвалу, не догадываясь об ее истинной причине. В антракте репетиции в новом для меня оркестре в артистическую зашел один из духовиков, вполне пожилой музыкант. Отечески похлопав меня по плечу, он произнес: "Спасибо вам, maestro! Наконец-то мы играли Бетховена в старых, настоящих темпах. Эти молодые дирижеры так любят гнать!" Назавтра я узнал, что бедняга недавно перенес операцию и страдал одышкой...

Однако, в оркестре всегда найдутся один - два человека, мнение которых для вас должно быть крайне полезно. Правда, они не разбрасываются комплиментами и редко появляются в артистических.

**6** *А можно ли руководить оркестром дружить с оркестрантами?*

- И можно, и нужно. И не надо стесняться такой дружбы, как чего-то запретного. Вы должны быть независимым и поступать согласно своим убеждениям – в конце концов, только такая позиция вызывает уважение. Лишь одно примечание: вы должны оберегать тех, с кем дружите, от косяк взглядов остальных музыкантов. Увы, в оркестрах также встречаются обыватели (то есть люди, сотканные из пошлости и зависти), хотя их процент, возможно, несколько меньше, чем в других областях жизнедеятельности (я где-то читал, будто искусство облагораживает человека). Поэтому вашим друзьям – никаких поблажек, никаких привилегий, будьте к ним требовательны не менее, чем к другим оркестрантам. Но и не более. Все показное снижает уровень доверия; фальшь повредит вам и вашим симпатикам.

**7** *Как строить взаимоотношения с профсоюзом оркестрантов?*

- Постарайтесь работать таким образом, чтобы отношения с профсоюзом у вас не было вообще. Для этого соблюдайте все "правила поведения", смиритесь с ограничением своих прав: ваше смирение – это компенсация, которую вы платите оркестру за почти неограниченную власть, которой вы пользуетесь, стоя за пультом.

В случае разногласий будьте мудрым, удерживайте свой темперамент под контролем: мелкие победы могут обернуться крупным поражением. Идеальный вариант – работать так, чтобы профсоюз остался лишь заниматься новогодними подарками и покупкой цветов для проводов коллег на пенсию.

Не знаю, как вам, но мне такой парадиз не встречался...

**8**

*На репетиции в незнакомом оркестре я похватил одного из духовиков: зобовист замечательно сыграл solo из 2-й части скрипичного концерта Брамса. Оркестр ему полагдировал – смычками по пальтам и ладошками по коленкам. Но некоторые из его коллег - духовиков, как мне показалось, слегка обиделись и как-то замкнулись (возможно, в группе какие-то сложные отношения). Психологическая ошибка? Нельзя выделить никого из оркестрантов?*

- Что вы, бог с вами! Одна из самых сильных страстей земных: каждый человек страстно желает быть ценным! Хвалите, выделяйте, радуйтесь успеху не только всего оркестра, но и каждого музыканта в отдельности, корите нерадивых, выгоняйте пьяных, давайте незаменимых, чувствуйте себя свободным среди свободных людей, не взвешивайте на аптекарских весах комплименты и упреки. Мерило одно: справедливость.

**9**

*Господин профессор, я "насищенный" участник мастеркласса. Более того, я не обучался дирижированию, но с детства мечтал стать дирижером. У меня высшее музыкальное образование, неплохой слух, память и, говорят, неплохие организаторские способности. Кроме того, я давно собираю симфоническую и оперную фонотеку и прилично знаю литературу - от барокко до авангарда. Стоит ли рисковать? Я хотел бы, если возможно, получить у вас несколько начальных уроков.*

- Сколько вам лет и чем вы занимаетесь?

*Мне 32 года, я – организатор, участник многих межрегиональных фестивалей. Выступило также как клавишник и пианист в различных разовых проектах.*

- Вы женаты, у вас есть дети?

*Я женат, у нас двое детей: дочь флейтистка, сын - виолончелист... Профессор, я чувствую себя будто на приеме у врача!*

- Правильно чувствуете. Мне ведь придется, если договоримся, принимать роды... Но я пока не уверен, обдаете ли вы всем набором данных для овладения дирижерской профессией. Вы перечислили достоинства, необходимые музыканту любой специальности! Помимо этого, нужны еще широкое познание в смежных видах искусства, в литературе, истории, философии, психологии, внутренняя привлекательность и артистизм, владение искусством тактики и стратегии, сила гипнотического внушения, выраженные лидерские качества... Но и это не все, излучения, выраженные лидерские качества... Но и это не все, Вы должны обладать выдержкой и мужеством, бескомпромиссностью, жесткостью без жестокости, твердостью характера без упрямства, гармоничной сбалансированностью ego и ratio... Я вас не очень утомила? Тогда скажу вам следующее: всего этого недостаточно.

Обладая всеми перечисленными талантами, вы не станете дирижером, если у вас нет еще одного, чисто дирижерского качества: способности пластически выражать свои музыкальные идеи, побуждая оркестр невербальными средствами претворять эти идеи в жизнь... Сколько



выдающихся артистов споткнулись об эту необходимую грань дирижерского таланта!

Трудность в том, что наличие или отсутствие этой способности невозможно засвидетельствовать заранее — как претворяем мы абсолютный слух или богатую фонотеку. Есть, правда, косвенные сигналы, предупреждающие о грядущих проблемах. Иногда в дирижерский класс приходят люди со специфической "двигательной стеснительностью". Они стесняются своих движений, физической раскрепощенности. Эти люди далеки от спорта и избегают подвижных развлечений. Они не теряются в интеллектуальных "битвах", но, подныпавшись на дирижерский подиум — даже наедине с педагогом — попадают во власть скованности внутренней и, конечно, физической. Причем, следствие и причина этих двух состояний густо перемешаны.

Теперь вернемся к вашему вопросу: стоит ли рисковать? Прежде чем решиться, надо хорошо подумать. Дело в том, что бацитла под названием "дирижерская палочка" (bacilum maestri) — крайне заразная гадость. Она, в отличие от всех прочих палочек, не убивается лекарствами и не выводится из организма с жидкостью. Она — надолго. И теперь представляете: вы — взрослый, состоявшийся человек с устойчивым социальным и профессиональным статусом, отец семейства и так далее — окунулись в новое занятие, завязли в нем, и результат, (это вполне может случиться) — плачевен. Вернуться назад — нет сил и стыдно. Лишь самым мужественным и мудрым удавалось вовремя остановиться. Стальные, которые от ворон отстали, а к павам не пристали", пополнили батальоны посредственностей, обитающих в тени и сырости концертных и оперных подмостков.

На фоне прочих профессиональных разочарований, кстати, дирижерская несостоятельность особенно драматична,

поскольку она не ограничивается личной трагедией: ведь дирижер связан с коллективом людей, для многих из которых игра в оркестре — вынужденное отступление от заманчивых "солных" мечтаний; единственное их утешение — высокопрофессиональная, яркая, творческая деятельность оркестра. Посредственный дирижер развевает их надежды, и каждый оркестрант может сказать, как горька подобная ситуация.

К сожалению, распространению полублюбительского отношения к дирижерской профессии способствует укореившаяся в некоторых европейских странах мнение о том, что для появления за дирижерским пультом достаточно худобно владеть фортепиано и провести некоторое время в оперном театре в качестве концертмейстера ("коррепетитора"). Более того, во многих театрах контракт с пианистом-коррепетитором содержит пункт, по которому он "обязан дирижировать спектаклями". При этом никто не спрашивает, умеет ли он выполнять эти "побочные обязанности". А не спрашивают все потому же: люди, создавшие подобную театральную систему, полагают, что дирижирование — это не отдельная профессия, требующая специфической одаренности и специального обучения, а приятное времяпровождение во фраке. Ни один, самый экстравагантный хозяин авиакомпании не станет нанимать стюардесс с обязанностью иногда поводить самолет. Но в искусстве такое происходит, и по странам старой и уважаемой культуры кочуют дирижеры не по призыванию, а "по обязанности", напоминающие временами пациентов ортопедических клиник.

Вообще, ситуация, когда оркестры сильнее своих дирижеров, типичны для сегодняшнего музыкального ландшафта. Слишком долго так продолжаться не может; оркестры начнут опускаться до уровня своих руководителей —

и воцарится гармония. Но о такой ли гармонии надо мечтать?

Между прочим, работая в немецком оперном театре, я добился положения о том, чтобы солистатели позиции пианиста-коррепетитора еще до испытания по прямой специальности представляли видеозаписи своего дирижирования. Это была маленькая победа местного значения. Она не привела к перевороту в оперной практике Германии, но с тех пор в одном конкретном театре конкретного города стало не так стыдно заглядывать в оркестровую яму.

## 10

*Вы говорили о "декадентской стеснительности". Но я, например, в период ухаживаний за моей нынешней женой посещал с ней школу танцев - и у меня неплохого получилось. Никаких комплексов, связанных со свободой движений, у меня нет.*

- В период ухаживаний все неплохо получается... Ваша уверенность обнадеживает; но учтите, что двигательная свобода как таковая — это всего лишь благоприятная почва для работы над дирижерской техникой. Проходит немало времени, пока дирижер начинает ощущать мануальную сторону дирижирования как комплекс естественных движений.

## 11

*Просите, что я вас перебиваю, но я читал у одного автора, что физическая скованность на первых порах обучения обусловлена как раз неестественностью, эволюционной неподготовленностью дирижерских движений.*

- Я знаком с такой аргументацией, и знаю, чью монографию вы читали. Но я готов поспорить с автором. Да, он утверждает, что мануальная техника трудна для освоения, потому что движения

дирижера как способ передачи фактической и эмоциональной информации якобы являются не совсем естественными.

Действительно, дирижирование, как психофизический процесс будто и не имеет прямых прецедентов в эволюции человека, но с той поры, как мы общаемся друг с другом, нам не обойтись без движений рук, туловища, мимики, которые дополняют, объясняют, усиливают, а то и заменяют речь. Без коммуникативных движений трудно представить общение между людьми. Если будете глубже изучать эту проблему, обратите внимание на то, что психологи еще не выработали единую концепцию относительно связи между жестами и речью. Одни рассматривают коммуникативные движения как способ передачи эмоционального состояния, другие пытаются найти в них структурные модели, логику и законы, установившиеся в естественной речи.

Но ведь правы и те, и другие! Действительно, движения человека способны усилить и эмоционально окрасить действие речевого общения. Но их познавательные функции отнюдь не исчерпываются сферой выразительности — есть множество доказательств чисто информативной сути движений. Движения рук глухонемых — при любой эмоциональной окраске — содержат в себе преимущественно информационное наполнение. Жесты регуляторщика улочного движения могут быть эмоционально окрашенными, но их смысл прежде всего в передаче недвусмысленной информации, а не душевного состояния того, кто ее передает.

Для нас с вами важно то, что в любом фактическом сообщении, в любой текстовой информации заложена возможность неоднозначного толкования. Невербальные, то есть речевые способы общения — движения рук, туловища, выражение лица — как раз и помогают в интерпретационном выборе. Но ведь это ничто иное, как описание **процесса**

**Дирижирование!** Нотный текст, при всей его детализации, оставляет возможность неоднозначной интерпретации (относительно темпа, динамики, выразительности) — и из альтернативных толкований. Таким образом, своей психологической основе имеет совершенно естественные предпосылки и (ура!) является эволюционно подготовленным процессом. Ясное дело, при этом возникают и специфические отклонения от привычных нам движений: ведь само оркестровое музицирование — явление уникальное не только своей исторической новизной, но также из-за отсутствия прямых аналогов.

Итак, нарекания на необходимость преодолевать "нестественность" дирижерских движений если не обосновательны, то во всяком случае, преувеличены. Я думаю, что основная причина обучения — в отсутствии "объекта" дирижирования, то-есть оркестра. Нестественны не сами дирижерские движения, а их безадресность. В то же время достаточно откликнуться на пусть неумелое, но отпущенное движение реальным звуком — жест приобретает допускком) к тем действиям, система которых называется дирижированием... (Я, конечно, не отрицаю и пользы специальных упражнений для закрепощения дирижерского аппарата - их множество. Сам придумал с десяток)

Но мы улеглись сухой теорией. Зато я убедился, что, по крайней мере, одним дирижерским качеством — выдержкой — вы обладаете. Если я вас не убоялся своей лекцией и вы еще не передумали себя проверить — подготовьте какое-нибудь *Andante* на 4/4 из Гайдна, Моцарта или Шуберта (необязательно из симфоний, можно обойтись фортепианной пьесой). Потом приезжайте и

продиржируйте, как можете. Через три - четыре встречи скажу вам, стоит ли рисковать.

*После моего первого экзамена вы меня похвалили, но я-то чувствую, что развился медленнее — не техничнее, а в плане музыкальном, что ли. Мне кажется, я чувствую музыку достаточно глубоко; мне хочется "раскрыться", но в классе, дирижируя "под роль" я не могу этого сделать. Мне трудно, стоя перед двумя пианистами, быть "выразительным", "темпераментным" и так далее. Мне стыдно, ну, может быть, не стыдно, а нелегкоปรับตัวваться...*

## 12

- Мы с вами, коллеги, выбрали профессию во многом парадоксальную. С одной стороны, мы всегда на виду, в центре внимания, обласканные аудисменстами (правда, большую часть аудисментов мы крадем у композиторов, чью музыку исполняем). А с другой стороны, дирижер — единственный музыкант, который в процессе обучения лишен возможности заниматься на своем инструменте. У фортепиано, которое в дирижерском классе призвано заменять оркестр есть, увы, лишь одно достоинство: на нем можно кое-как изобразить многоголосие. Во всем прочем фортепиано — наименее подходящее подспорье для имитации оркестрового звучания.

Ну, во-первых, разнообразие тембров. Скажите, может ли фортепиано помочь уловить то, что Стравинский с необычайным ощущением инструмента называл "запахом смолы" в партиях скрипок? Правда, Артур Шнабель говорил, что каждый пианист "...может вызывать разнообразные звучания. Не только трюмкие или тихие, короткие или длинные, но и разные по тембру. На фортепиано можно имитировать,

например, звук гобоя, виолончели, валторны..." Что тут можно сказать? Во-первых, Артура Шнабеля, как я предполагал, было бы сложно заполучить в качестве концертмейстера дирижерского класса. Во-вторых, в своей оле ролюю он не имел виду фортепианные переложения симфонических партитур, и, если предположить, что одним из пальцев действительно можно имитировать, допустим, звук флейты, то даже Артур Шнабель вряд ли смог бы соседним пальцем изобразить звук гобоя: к тому же в его руках должны звучать и трубы, и скринки, и малый барабан, и контрабасы и т.д.

Но представим совершенно фантастическое: нашим концертмейстерам такое волшебство подвластно! Однако и в этом случае фортепиано будет очень приблизительной моделью оркестрового звучания, потому что все звуки, даже разные по тембру, будут извлекаться одинаковым приемом — нажатием клавиши с последующим ударом молоточка по струне. Проблемы звукоизвлечения на разных оркестровых инструментах, таким образом, будут отложены до далекого и неясного будущего.

Когда начинающий скрипач слышит от педагога, что чрезмерное нажатие на трость смычка не украшает звучание, он пробует нажать — и скрипка скрежещет. Когда литавристу говорят, что удары по центру котла и по его периферии дают разный результат — он может это проверить. Так в процессе учебы устанавливаются причинно-следственные связи, которые и являются топливом на пути совершенствования. Начинающий дирижер лишен таких возможностей.

Проверить адекватность своих действий ожидаемому результату он не может (за исключением некоторых компонентов). Связка "причина-следствие" разомкнута. "Причина", то есть само дирижирование, происходит в сфере реальных действий, следствие — лишь в воображении.

Конечно, дирижер не может не чувствовать некоторой неестественности своего положения. При чем, страдают от этого, прежде всего, как раз эмоциональные натуры — в силу более чувствительной нервной организации.

Так что ваша эмоциональная скованность, "боязнь раскрыться", "стеснительность", о которой вы говорите — есть результат отсутствия постоянно действующей системы обратной связи, разрывом между воображаемым и реальным звучанием — а не недостатком музыкальности, темперамента и пр. Понимая природу этого явления и его неизбежность в условиях дирижерского класса, относитесь к ситуации спокойно; развивайте воображение — разница между реальностью и представлением о ней будет постепенно стираться.

В то же время проявляйте инициативу в поисках малейшей возможности управления "живым" звучанием. В студенческой среде всегда можно найти энтузиастов, готовых прийти на помощь коллеге. Собирайте струнные или духовые ансамбли, небольшие смешанные составы — кстати, общение с такими quasi-оркестрами разовьет ваши организаторские способности. Тоже полезное дело.

### 13

*Я, конечно, буду следовать вашим советам; но честно говоря, перспектива в течение "воображаемых" симфонических оркестров оптимизма не вызывает.*

- Подходите, я еще не все сказал. Причины для разочарования не закончились. Подготовка дирижера к практической деятельности в условиях дирижерского класса несовершенна еще по одной причине. Пианисты, которыми вы дирижируете в классе, изо всех сил стараются вам помочь; они ловят каждый

ваш жест, полны благожелательности, и, если вы ошиблись — не дали вступление группе или отдельному инструменту, проявили неуверенность при смене темпа — они будут играть, будто ничего не случилось. Все это кардинально отличается от ситуации в "живом" оркестре, где вы не найдете ничего похожего на тепличную обстановку класса. Там, где пианисты охотно откликнулись на ваши, пусть и неумелые, действия, оркестр будет равнодушно "висеть" у вас на руках; а средств воздействия на оркестр вам будет не хватать: вы их не нарабатывали в классе, поскольку безупречное исполнение произведения пианистами отнесли (невольно) на счет своего замечательного дирижирования.

Поэтому, кстати, обучая студентов практическому дирижированию, я бы предпочел иметь в распоряжении не покорных "иллюстраторов", а самостоятельных, инициативных музыкантов с развитой индивидуальностью. Вель "на самом деле", стоя перед оркестром, вам придется убеждать и подчинять своей воле зрелых и самостоятельных оркестрантов, у которых, при всем внимании к действиям дирижера и увлеченностью его идеями, всегда остается "зона самостоятельности" — что-то от предыдущих интерпретаций, от характерного творческого облика данного оркестра, от субъективных проявлений профессиональной формы коллектива и отдельных его участников на данный момент. Остается при этом пожелать, чтобы вам попался оркестр с добродушным характером.

## 14

*Мне стало совсем грустно. Может быть, все бросить?*  
*"Не разойтись ли нам, пока не обагрилась рука?" Утешьте меня!*

- Конечно, утешу! Не все так мрачно! Более того, я сейчас скажу

волшебное слово — и вы начнете избавляться хотя бы от одной неприятности — от комплекса "несамостоятельности" обстановки в классе, от необходимости "притворяться". Это волшебное слово — игра!

Помните, мы уже упоминали это простенькое слово, уважительно называя его психологической категорией? Так вот, разве занятия в классе не являются разнообразностью игры? Дирижерский класс — это небольшой, но уникальный театр, где каждый участник выступает в увлекательной роли (а то и в нескольких!). Вы играете роль дирижера, который дирижирует "живым" оркестром; концертмейстеры-пианисты выступают в ролях оркестра как звучащего инструмента и как социально-психологической группы; а педагог вынужден играть несколько ролей одновременно: эксперта, следящего за действиями дирижера с точки зрения оркестра; роль слушателя, которому нет дела до оркестровой кухни и который воспринимает происходящее лишь как творческий акт; и, наконец, роль режиссера, который направляет всю "игру" и координирует ее элементы.

Если вы под этим углом зрения посмотрите на урок в классе и прочувствуете его игровую подоплеку — дирижирование несуществующим оркестром покажется вам не таким уж неестественным занятием, а открытое проявление эмоций — пеликом уместным.

## 15

*В одном из своих интервью вы сказали, что главное качество дирижера - выдержка. А как же талант?*

- Если дирижер не талантлив, то нечего обсуждать его качества. Кроме того, я полагаю выдержку неотъемлемой составной частью дирижерского таланта. Вы можете быть чрезвычайно

одаренным, иметь, казалось бы, полный набор необходимых для этой профессии качеств, но реализовать их, не обладая выдержкой, не сумеет. И знайте, что этот изыск характера проявится раньше других возможных недостатков — в силу публичности нашей профессии. Финаско наступит мгновенно.

А ведь со стороны наше занятие кажется едва не ниллингеским. Чарли Чаплин, рассуждая об обществе, в котором он хотел бы жить, писал: "Писатели — милые люди, но они не из тех, кто даст что-либо другим... Ученые могли бы стать чудесными друзьями, но одно лишь их появление в гостинной парализует все ваши мысли. Художники, в основном, очень скучны — большинство из них пытаются вас убедить, что они более философы, нежели художники. Поэты, безусловно, существа высшего порядка — они приятны, терпимы и прекрасны: товарищи. Но мне кажется, что легче всего дружить с музыкантами. Я думаю, нет ничего более теплого и трогательного, чем зрелище симфонического оркестра. Романтический свет люминесцентных ламп, настроивание инструментов и византийская тишина при появлении дирижера будто утверждает совместный, основанный на тесном сотрудничестве характер их искусства".

Что можно сказать по поводу этого "признания в любви"? Конечно, зрелище симфонического оркестра и романтично, и трогательно. Но для дирижера оркестр — это далеко не зрелище... А что касается оркестрантов — как бы добросовестны они ни были, как бы ни любили свою работу — сердце дирижера острее ранит несовершенство, его нервная система больше страдает от профессиональных и организационных затруднений, сопровождающих будни оркестрового бытия.

Дирижер чувствует разницу энергетических потенциалов и "уровней самопожертвования", и это становится еще одним

фактором, расшатывающим выдержку. Надо держаться. Оркестр, имеющий такой приятный, романтический вид сбоку, подвергает дирижера ежедневному строгому экзамену. Но в этом нет ничего странного: ведь и дирижер старается как можно быстрее изучить оркестр, заметить его слабые и сильные стороны. Относясь к этому трезво и спокойно, дирижер, тем не менее, всегда должен быть во всеоружии выдержки, потому что оркестровая разведка направлена прежде всего на зондирование именно этого качества. Психологический подтекст этого противостояния окрашен желанием музыкантов убедить в праве данного дирижера помыкать ими — бывальыми артистами.

Способы зондирования разнообразны. Разведка может быть и "разведкой боем", а может приобрести, на первый взгляд, вполне невинные формы. При всем разнообразии оттенков, смысл ситуации в одном — в проверке выдержки дирижера. Слабый? Сильный? Хозяин положения? Игрushка в руках оркестра?

Поэтому я и считаю выдержку неотделимой частью дирижерского дарования. Можно ли родиться "выдержанным"? А если у тебя есть зачатки выдержанности — как ее тренировать? Наверное, для этого надо точно знать — что же это такое — выдержка? Я кое-что об этом почитал: психологи пишут: "Выдержка — та черта характера, которая выражается в торможении или устраниении в сознании и деятельности всего того, что в данный момент недопустимо". Физиологи высказываются еще сложнее: "Выдержка, прежде всего, означает достаточную силу торможения. Недостаток выдержки нарушает драгоценное равновесие между возбуждением и торможением, и вследствие ослабления процесса торможения реакции организма становятся беспорядочными".

Я очень хочу все это понять, но у меня не хватает выдержки.

## 16

*Я еще не сотрикался с "железкой" оркестром, но мой профессор уже заявил, что во мне просматриваются "диктаторские замашки". Опшудя такое мнение - мне непонятно: ведь я дирижировал двумя симфониями, кроме них и самого профессора, в классе никого нет. Разве что еще несколько моих соучеников...*

- Ваш профессор — очень проникательный человек. Я, видимо, тоже проникательный: вчера, когда вы показывали мне Бетховена и Мендельсона, во мне возникли некоторые смутные подозрения. Я не хотел их обнародовать, но вы сами затронули эту тему...

*Но я вчера не проронил ни слова, кроме "Добрый день" и "я могу начинать?"...*

- Видите ли, кое-что можно уловить, наблюдая за вами во время дирижирования. Из всех возможных оттенков ощущений, которые дирижер испытывает за пультом, вы выбрали один: "я — повелитель!". У вас, независимо от характера музыки, насулженное лицо; вы мечете грозные взгляды в сторону воображаемых музыкантов — даже мне, сидя в кресле напротив вас, хотелось сжаться в комок и заранее попросить о чем-то прощения... Ну, с Бетховеном ясно — вам внушили, что он занимает почетное место в ряду революционеров, рядом с Робеспьером, Лениным и Че Геварой, но Мендельсон?.. Любимец муз, в каждом такте которого светится гостя эстетика, восхищение перед красотой и разумностью мироздания?

Вы, видимо, начитались историй о дирижерах-тиранах, ломавших палочки о пульты, а пульты о музыкантов, о дирижерах-

монстрах, крушивших целые оркестры — эти избирательно полученные впечатления от мемуарной литературы, поверхность наблюдения, некритическое подражание некоторым внешним проявлениям поведения "мастхэдов" — все это создало у вас образ дирижера-громовержца, палочка которого является продолжением указующего перста. Зачатки подобных наклонностей у молодых дирижеров (я говорю не о вас) можно заметить и в их обращении к пианистам-концертмейстерам, и в суждениях по поводу того или иного концерта, и в отношениях к представителям других специальностей, и в пренебрежительной релинке в адрес артиста оркестра...

Я хочу вас заранее предупредить: любой оркестрант, повторяю: любой — может вас многому научить. Знайте также, что в первый, довольно долгий период вашей деятельности оркестранты будут выполнять ваши требования исключительно из благожелательных побуждений или подчиняясь служебной и творческой дисциплине.

И главное: поднявшись на дирижерский подиум, вы не столько получаете право на "владение" оркестром, сколько облегаетесь обязанностями перед композитором.

Я все же надеюсь, что вы пока во власти лишь внешних примет дирижеров-диктаторов. Впрочем, ваш профессор, в отличие от меня, наблюдает за вами давно и подробно... Может быть, он прав?

## 17

*Что означает "выучить партитуру"? Когда можно сказать себе: "знаю партитуру"?*

- Никогда. Если вы решили, что "знаете" партитуру, вернитесь к ней через год-другой. Вы обнаружите много нового, незамеченного ранее. Об этом много написано большими мастерами прошлого, и не относите эти признания на счет их скромности... Кроме того, нотная запись несовершенна,

Многое читается "между строк", и, возвращаясь еще и еще раз к "выученной" партитуре, вы убедитесь, что процесс погружения в дух и букву музыкального произведения не имеет конца.

Что же касается методов изучения партитуры — об этом вы, конечно, читали в многочисленных учебниках; тема извезжена вдоль и поперек; ничего нового тут не скажешь. Все тонкости — в приоритетах. Для меня бесконечно важно то, что, в отличие, скажем, от живописи, живущей в пространстве, музыкальное произведение живет во времени. Поэтому "выучить партитуру" означает для меня: попытаться постичь процесс продвижения музыкальной идеи вглубь времени, процесс "развертывания" музыкальной ткани в целом и деталях, в его скоростных характеристиках, во всем богатстве тембровых одежд, тональной интриги, динамических сюжетов; почувствовать метроритмическую пульсацию как способ одушевления музыкальной материи, выраженной мертвыми нотными знаками.

Понять внутренние законы "проживания" музыкального произведения во времени — для меня важнейшая задача, превращающая изучение партитуры в увлекательный процесс. Чего и вам желаю.

## 18

*Я не очень хорошо владею фортепиано, поэтому ознакомление с партитурой занимает больше времени, чем хотелось бы...*

- Я тоже плохой пианист. А жалко: владение фортепиано полезно не только для чтения партитур, но и для ознакомления с новым для вас фортепианным концертом, для предварительных репетиций с певцами, а также для вечеринок.

Однако, поскольку всякое явление имеет две стороны — мой день в юные годы и пренебрежение занятиями на фортепиано — способствовали (позднее) интенсивному развитию внутреннего слуха. В результате, читая партитуру, я "слышу" ее в довольно полном объеме, и не в фортепианном изложении, а сразу в тембровом "одеянии". Приятно, полезно — и, к тому же, сокращает период знакомства с произведением (для вас, как молодого человека, должно быть приятно любое сокращение периода знакомства...)

Я вовсе не призываю вас к одностороннему развитию. Если вы располагаете временем, упражняйтесь и на рояле. Многовековое совершенствование сделает вас все сильнее.

## 19

*У меня не абсолютный слух; я компликую по этому поводу...*

- Мне трудно оценить преимущества абсолютного слуха: я им тоже не обладаю. Я лишь уверен, что его наличие само по себе отнюдь не гарантирует блестящую музыкальную карьеру. В пору учебы в консерватории у меня был соученик - скрипач, обладавший редчайшей остротой абсолютным слухом. Не отвлекаясь от болтовни с друзьями, он называл ноту пискнувшей птицы, взвизгнувшего на повороте трамвая, скрипявшей на тротуаре подошвы. При этом, однако, на скрипке он играл на редкость фальшиво...

Я даже думаю (может быть, эгоистически), что отсутствие абсолютного слуха дает дирижеру некоторые преимущества: нет благодушно-ожидательного настроения; мол, все услышу, все распознаю, все само собой получится. Зато "неабсолютники" должны постоянно работать над собой, развивать столь необходимый дирижеру "распластанный" слух (то-есть умение слышать и контролировать одновременно



несколько слоев музыкальной ткани), совершенствовать "гармонический" слух – ными словами, учиться **осознавать** там, где "абсолютники" **угадывают**.

Абсолютный слух, к тому же, может быть не только достоинством, но и наказанием; его обладатели жалуются на мучительные ощущения при игре на неидеально настроенном инструменте – от несовпадения видимого (в нотах) и слышимого (в реальности).

Так что, не комплекуйте; среди великих музыкантов прошедших эпох нашего брата, "неабсолютника" было предостаточно. А будь их всего двое – Вагнер и Чайковский – тоже подходящее общество.

**20**  
*Работая с партитурами незнакомых произведений, трудно обойтись без карандаша. Если партитура собственная – проблем нет. Но что делать, если работать с чужим оркестром по предоставленной партитуре, боясь прикоснуться к ней карандашом – ведь оставить материал надо чистым?*

- Действительно, в существующей процедуре пользования партитурами есть моменты, не очень удобные для дирижера. Виной всему – "узурпация власти" нотными издательствами, которые не только издают музыкальную литературу, но и присваивают себе эксклюзивные права на ее использование. В результате оркестры вынуждены арендовать нотный материал едва ли не для каждого концерта – это обременяет бюджет оркестра, но, с другой стороны, оркестровая библиотека не разрастается до ниплоических размеров, притом, что 90% нотных залежей покоятся на полках без применения. Так что самим оркестрам существующая система дарит и плюсы, и

минусы. Но дирижерам создает ту проблему, о которой вы упомянули. Хорошо, если вы имете собственные партитуры наиболее распространенного репертуара – надеюсь, ваша личная библиотека уже укомплектована; если нет – пополняйте ее, не жалея денег и отложив приобретение "новых галстук" на потом.

Но действительно, как быть, если партитуру надо вернуть девственно чистой, а времени на ожесточенную работу резинкой нет – ведь чаще всего наутро после гастрольного концерта надо улетать (уезжать, отплывать)... Вот вы и оставляете партитуру на пултите; затем она попадет к другому дирижеру, который будет с душой в руках извлекать авторский текст из-под завалов ваших пометок.

Поэтому в партитурах, вам не принадлежащих, ограничивайтесь минимумом пометок. Можно следовать и советам тех дирижеров, которые утверждают (и они правы), что работая даже с собственной партитурой, лучше отложить карандаш в сторону – это стимулирует аналитические резервы мозга, и партитура запоминается с большой гарантией прочно.

Во всяком случае, не берите пример с меня: изучая новую партитуру, я с удовольствием пользуюсь карандашом. Одна из моих странностей: отмечая, усливая, очеркивая легкими нотного текста, я его прочнее запоминаю. Эта, основанная не только на логическом анализе, а какая-то зрительно-тактильная память – моя верная помощница.

Я уже говорил о том вдохновляющим действием, которое оказывает на меня "топография" партитурного листа; мои пометки – это легкие штрихи на холсте мастера; я самоуверенно полагаю, будто они укрывают нотный Согласен, это признание навеявает мысли о моей неадекватности. Тогда формулируем иначе: мои пометки – это путеводитель по

лабиринтам партитуры. Если и эта не нравится — я ведь предупреждал: не берите с меня пример! Тем более, что многие большие дирижеры — на вашей стороне.

Эрих Лайндорф, например, язвительно описывает партитуру, где "выписаны примеры на умножение - "7 x 3" и т.п., сигнализирующие дирижеру, что в данном отрезке 21 такт разбивается на 7 периодов по 3 такта. Это "узелки на память" для тех, кто предпочитает зазубривать текст, чтобы не тратить времени на осмысленное изучение музыки".

Тут надо отделить зерна от плевел. Если речь идет о недогустимости засорения партитурного листа, то есть, о санитарии — возражать трудно, хотя я и пробовал... Но в высказывании опытного дирижера сквозит некоторое пренебрежение к числам; я хотел бы за них вступиться.

Есть существенная разница между механическим зазубриванием количественных величин и постижением архитектуры музыкального здания, его несущих конструкций, объемов и их взаимоотношений, выраженных в числах. Ведь самые возвышенные идеи композитора воплощаются при помощи реальных знаков, организованных в системы — и делать вид, что магия чисел, попада в сферу музыки, начисто теряет свою силу — не стоит. Разве не может совершенство пропорций стать фактом поэзии? А как прекрасно бывает нарушение пропорций! Часто, слушая унылые и однообразные опысы ремесленников, жалгешь, что Гауди не был композитором!

Тот самый автор, который построил конструкцию из семи трехтактовых периодов, наверное, имел какие-то резоны на то, чтобы этих периодов было не шесть и не восемь, а именно семь! Почему бы нам тоже не остановиться на этом свое внимание, выделив злосчастный отрезок из общего ряда?

Так что тот дирижер, в адрес которого остроумно

связвил его коллега, виноват лишь тем, что, выучив партитуру, не стер свои пометки.

## 21

*Я знаю, что некоторые дирижеры имеют собственный "банк" оркестровых партий. Насколько это важно и стоит ли этим заниматься?*

- Конечно, важно, конечно, стоит заниматься. Выставив заранее партии со своими штрихами и другими обозначениями, продуманными вами и проверенными на опыте, вы сэкономите массу репетиционного времени. Собираение подобной домашней библиотеки (речь, конечно, идет о самых репертуарных симфониях), идея, пришедшая к нам от дирижеров "старой школы" — свидетельство терпения, солидности, предусмотрительности и высокого профессионализма.

Не знаю, как с профессионализмом, но у меня не хватило ни терпения, ни солидности, ни предусмотрительности. Будучи от природы ленивым, я оправдывался перед собой тем, что в оркестрах, где штрихами занимались местные дирижеры или концертмейстеры, иногда встречались интересные идеи, до которых я сам бы не додумался...

Кроме того, размышлял я об этих, раз и навсегда утвержденных и не подлежащих изменениям "инструкциях к исполнению" — не противоречат ли они идее вечного поиска, не убавкивают ли творческое беспокойство, не препятствуют ли осуществлению священного права на отплатные отплатаний и на новые взгляды в обновленном мире? Не напоминают ли они старый путешователь по перестроенному городу?

Впрочем, я все-таки думаю, что это — жалкое оправдание собственной лени. Старые мастера знали, что делали...

22

*Мне очень повезло: за время, прошедшее после предыдущего мастер-класса, я получил "свой" оркестр. Оркестр молодой — ему всего два года, и он еще не имел главного дирижера. У нас есть несколько опытных музыкантов, но, в основном — молодежь. С чего начать? Как воспитать чувство ансамбля?*

- Прежде всего, я вас поздравляю! И "задним числом" очень завидую: "свой" оркестр я получил через девятнадцать с половиной лет после получения дирижерского диплома... Вам, действительно, очень повезло.

А начать нужно ... с приобретения для оркестра высококачественных инструментов! Кто финансирует оркестр?

*Частично город, частично меценаты, немного добавляет какой-то фонд (кажется, "Молодежь и будущее культуры")*

- Даю. Вот это "немного", которое добавляет фонд, потратите на первоклассные духовые и ударные инструменты; если можно, попросите фонд арендовать три-четыре струнных — хотя бы для лидеров группы. Возможно, из-за этого вы не досчитаетесь средств на несколько интересных проектов, но зато из причин, тормозящих работу над качеством, исчезнут те, которые не зависят от оркестрантов.

А по поводу "чувства ансамбля" — вы очень быстро распознаете тех, кто с этим чувством родился, и тех, кто безнадежен (можете бога, чтобы эти последние поскорее слезали карьеру и перешли в другие оркестры!) Но самая многочисленная группа — между этими крайностями; это люди,

у которых ансамблевое чувство, может быть и есть, но оно дремлет, не разбужденное... вами.

Должен предупредить, что воспитание в оркестре вкуса совместной игре и умения каждого оркестранта вылетать своей голос в общую оркестровую ткань так, чтобы получилась идеальный продукт — эта работа никогда не закончится. Но она никогда и не надоест.

Некоторые приемами могу поделиться немедленно — они годятся как раз для работы с неопытными оркестрами. Итак:

— предложите оркестрантам не слушать себя. То есть, буквально прекратить вслушиваться в то, что производил сам — и переключить внимание на всех остальных. Если каждый музыкант поступит таким образом — весь оркестр покроется густой сетью взаимного слухового контроля и координации (не бойтесь первоначальной реакции на странную просьбу: "не слушать себя"; наряду с периферийным зрением существует и периферийный слух, он будет беспрепятственно улавливать собственную продукцию);

— остановитесь на эпизоде, сложном в ансамблевом отношении: поначалу он прозвучит хаотично; к концу эпизода музыканты придут в разное время (это почему-то вызывает в оркестре веселье). Тогда вычленили из партитуры две линии, противоположные по фактуре, ритмическому наполнению, короче говоря, по всем характеристикам — и предложите сыграть эпизод в разных сочетаниях; то есть, допустим, 2-е скрипки и виолончели, затем 1-е скрипки с альтами, потом контрабасы с тобами, флейты с альтами, 1-е скрипки с кларнетами, фарты со 2-ми скрипками и т.д. Затем поменяйте пары - в различных вариантах. Музыкантам,

кстати, подобная работа с явным игровым привкусом понравится (сюда применивается еще отгенок состязания). И, когда вы после такого "нерекрестного допроса" сыграете этот эпизод tutti — результаты поразят и вас, и оркестр.

— если какой-либо отрезок партитуры представляет собой комплекс из явно приоритетной линии и сложной, многослойной структуры "сопровождения", причем линия, которая должна лидировать, полностью "задушена" этим самым сопровождением, попросите группу, которую "душат" ... помолчать. Надайте все остальное. Добейтесь от группы "сопровождения" осмысленного, сбалансированного, качественного исполнения, так, чтобы все это выглядело, как самостоятельный, законченный фрагмент — будто других линий и не существует.

И вот теперь, похвалив оркестрантов за создание качественного продукта, скажите: "А сейчас послушаем то, ради чего мы все старались" — и попросите сыграть приоритетную линию. Соединив затем воедино всех действующих лиц, вы получите результат, принципиально отличный от первоначального; будто бы сам собой наладился динамический баланс, ритмическая синхронность; вы услышите **осознанно согласованное** исполнение.

Вы спросите: а для чего все эти ухищрения, ведь достаточно каждому оркестру или группе, придерживаясь общесо темпа и авторских динамических указаний, ритмически точно сыграть свою партию — и ансамбль будет обеспечен. Кроме того, скажете вы, перед ними стоит дирижер, который усердно

отбивает такт — зачем ко всему этому еще какое-то "слушание друг друга"? Все получится само собой!

Не получится. И причину мы с вами хорошо знаем: в музыке, к сожалению, или, скорее, к счастью, нет абсолютных величин. Никто не знает, как в "децибелном" выражении выглядит нюанс forte и сколько этих загадочных децибелл надо убавить, чтобы соскользнуть к mezzoforte; все знают, что четвертая нота содержит ровно две восьмушки и не меньше четырех шестнадцатых, но соберите пять-шесть музыкантов вполне солидного класса, но не "сыгранных" между собой, дайте один "пустой" такт для темпа, продемонстрируйте образцовый аутфакт — и, ругаясь, идеальный ансамбль не получится. Приближение к нему начнется через несколько тактов, когда музыканты всеми органами чувств (кроме разве что обоняния) начнут "искать" друг друга в звуцщем пространстве.

В заключение скажу: вы должны добиваться идеальной творческой ситуации, когда каждый оркестрант во время исполнения слышит всю партитуру так, как слышит ее дирижер.

Жаль, что этот идеал недостижим.

## 23

*Но в этом оркестре еще много бед — и качество звука, и отсутствие гибкости, и так далее... Есть ли какая-то очередность? Разве можно со всем этим справиться одновременно?*

Добавьте к этому проблемы артикуляции, штрихового единства в группах, овладения разными стилями, работу над чистотой интонации и строй... Продолжать?

Да, вы правы, одновременно всем этим заниматься

трудно; но по очереди — даже если вы приняли такое безумное решение — невозможно. Все составляющие исполнительского процесса существуют в неразрывном единстве, они критически взаимозависимы. Без ритмической дисциплины, как мы уже выяснили, невозможно добиться приемлемого ансамбля, без штрихового единства и идеальной интонации вы не получите качественного звучания, не вникнув в проблему артикуляции, вы не овладеете различными стилями, без единого ощущения стиля не получится ансамблевого исполнения — и далее по кругу.

Поэтому, работая над каким-либо эпизодом, вы должны слышать воспроизведение музыкального текста во всем его единстве, мысленно фиксируя крупные и мелкие нарушения по всем направлениям. Тут же, еще до окончания эпизода, вам надо решить, какие раны следует залечить немедленно, какие требуют повторного исследования, а какие, скорее всего, затянута сами при повторном проигрывании. Работайте спокойно, с ощущением перспективы, сохраняйте выдержку, не нервничайте сами и не огорчайте оркестр; лечите болезни и не сыпьте соль на раны...

**24** *Тогда еще один вопрос: как разумно составить репертуар? Что полезнее для становления молодого оркестра: классика, романтика, современная музыка? Существуют ли какие-либо рецепты?*

- Скажите, пожалуйста, что для вас важнее: печень, почки или легкие?

*Желудок! (Я шучу, профессор...)*

- Это видно издалека! (Я не шучу, коллега...) Как вы поняли,

своим неудачным вопросом я хотел навести вас на далеко не новую мысль о том, что в музыкальном органризме важно все. Правда, учитывая, что оркестр, судя по вашим словам, совсем уж неопытен и основными навыками оркестровой игры не владеет, я бы на первых порах отдал предпочтение венской классике и ранней романтике. Крайне полезно во всех отношениях.

Вы просили рецепт приготовления репертуара? Записывайте: на каждые десять единиц репертуара берем три произведения венских классиков, по два произведения "зрелых" романтиков и пост-романтиков, тщательно перемешиваем, добавляем по вкусу два произведения классиков XX века; для остроты добавьте одну пьесу современного авангарда. Дайте остыть. Просмотрите еще раз и подавайте на стол — директору оркестра, библиотекарю и ответственному за рекламу и связь с прессой.

**25** *Это - общие пропорции в репертуаре. А есть говорить конкретнее - можно ли, например, в одну программу включать старинную музыку и авангард?*

- Прекрасное сочетание! Одна часть программы будет освещать другую особым светом. Перехитича веков всегда создает в психологическом пространстве некое напряжение; от соприкосновения времен будут выскататься искры.

Лишь одно примечание. Я не признаю термина "старинная музыка". Старинной музыки не бывает, во время ее создания она была музыкой современной. А то и настоящим авангардом. Если употребить слово "авангард" в его подлинном значении — "идущий вперед", то, в сущности, почти вся музыка, выдержавшая испытание временем, дошедшая до сегодняшних дней и звучащая на современных

сленах, была авангардной.

Вот, к примеру, рецензия на концерт "сверхавангардной" музыки: "Расхристанность", "потопи за дикоинными модульщиками", "отправление к общепринятым связям", "нагромождение трудностей"... Так одна лейпцигская газета двести лет тому назад откликнулась на исполнение музыки... Бетховена! А вы говорите - классика...

**26** *А как определить, что композитор "несочетаемы"? Какие авторы, исключенные в программе, мешают друг другу, какие — нет?*

- Один из моих друзей, выдающийся музыкант (он младше меня на десять лет, но мудрее на двадцать) обьявил мне когда-то, что хорошо составленная программа - это семьдесят процентов успеха. С годами, вспоминая свои успехи и "неуспехи", я понимаю, что процент вычислен правильно (разумется при этом, что остальные тридцать процентов - это высококачественное во всех смыслах исполнение).

Интересную программу, однако увлекательную для публики и оркестра, полезную для развития оркестрового мастерства и, ко всему, нашедшую логически обоснованное место в контексте концертного сезона, придумать нелегко. Иногда раздумья над ней продолжаются дольше, чем собственно подготовка к концерту. Одна из проблем — как раз та, о которой вы упомянули: совместимость или несовместимость композиторов. Более того, даже если вы задумали провести концерт одного автора, тщательно взвесьте список произведений, проверив их на "сочетаемость".

К сожалению, нет утвержденного Министерством культуры списка совместимых композиторов: все решают ваша интуиция, опыт, отпигифованность вкуса и... советы добрых людей. Надо быть очень наблюдательным, использовать опыт

великих мастеров, но при этом не бояться нестандартных решений... Казалось бы, что общего между Шостаковичем и Кальманом? Но однажды мне на глаза попалась мимолетная фраза, брошенная Шостаковичем, в которой он назвал Кальмана гениальным — и мне захотелось свести этих любимых мною авторов-антиподов в одной программе. До сих пор помню резонанс, вызванный одной программой, где без всякого перерыва и малейшей паузы, аттаса, были исполнены "Уцелевший из Варшавы" Шенберга и 9-я симфония Бетховена. (Я исполнил эту программу в Германии, и резонанс был не только музыкального свойства).

Иногда, воюя со стереотипами, обнаруживаешь в голове не просто нетривиальные, а едва ли не криминальные идеи. Я, например, давно хочу сыграть некий цикл концертов, где совместить произведения композиторов, реально или виртуально враждебных друг другу. Ну, например, "примирить" в одном концерте Брамса и Чайковского, который считал своего немецкого коллегу композитором, сочиняющим "сухую", слишком "ученую" музыку; Римского-Корсакова и Рихарда Штрауса ("Рихард Штраус, безусловно, музыкальный сумасшедший, а его "Дон Жуан" — возмутительная какофония!"), и так далее — кто знает, может быть, один из постулатов некоего всепобеждающего учения — единство противоположностей — обогатится еще одним вкладом бывшего комсомольца!

Кстати, буквально на днях я получил приглашение из Люцерна, где предлагают сыграть в одной программе Вагнера и ... Мендельсона. Там хотят примирить не просто двух людей, а две морали!...

Итак, универсальных инструкций по составлению программ не существует. Можно лишь посоветовать

подбирать пьесы и располагать их так, чтобы одно произведение, не теряя своей самоценности, выгодно оттеняло другое (причем, процесс должен быть взаимным), а все вместе объединялось бы некоей явно читаемой абонентодержателями или угадываемой музыкальными гурманами идеей.

27

*- Многие профессора не советуют, а некоторые просто запрещают в период работы над партитурой пользоваться записями, потому что прослушивая чужих записей, по их мнению, гасит собственную творческую интуицию. Что посоветуете вы?*

- Я советую: слушайте своих профессоров. Обязательной!.. Но вы сказали: "многие профессора"... Я принадлежу к немногим. Во-первых, я никому ничего не запрещаю. Единственное, что я бы запретил своим ученикам — это кому-нибудь что-либо запрещать. Во-вторых, я уверен: если творческий огонек у вас тлеет так неумоно, что его может погасить знакомство с чужой интерпретацией, то я опасался за ваше будущее. В-третьих, обучаясь дирижированию, вы ведь пользуетесь учебниками, справочниками, углубляетесь в воспоминания больших мастеров, пытаетесь найти в них рекомендации творческого и технического характера.

В этом смысле вдумчивое и критическое прослушивание выдающегося исполнения может вполне заменить чтение длинных текстов, подобных тем, которые сейчас у вас в руках. В-четвертых, если вы задумали просто скопировать какие-либо выдающиеся интерпретации — я спокоен: у вас, ничего не получится! Но детали — вроде

мастерского использования артикуляции; разных подходов к расшифровке этих надоедливых sf и fr; отношения к авторской динамике не как к догме, а как к художественному ориентиру; "проживанию" пауз не как перерывов в звуковом потоке, а как продолжению или даже развитию музыкальной идеи в иной форме; практичности и художественной целесообразности распределения дыхания у духовых и струнных, и т.д. и т.д. — слушайте на здоровье, учитесь, вникайте в сложный, всегда до конца необъяснимый мир исполнительского искусства, где, как мы уже знаем, нет абсолютных величин.

В-пятых, просто надо быть образованным. Поль Эльмар сказал: "Чтобы написать что-то новое о розе, надо прочесть все, что о ней написано ранее".

И все же, я делаю уступку "многим профессорам". Для развития аналитических способностей, внутреннего слуха и воображения первичный анализ партитуры производите самостоятельно, в информационном вакууме. Отличный тренинг!

28

*Во время дискуссий об исполнительских проблемах часто слышится наизыбытные афоризмы: "Так говорил Отто Клемперер, так писал Бруно Вальтер" — поэтому надо играть так-то и так-то. Нужно ли слепо приписывать подобные аргументы?*

- Вы сами ответили на этот вопрос. Слепо, конечно, нельзя применять никакую информацию. Даже когда нам говорят, что Нил течет на север, Волга на юг, а Дунай — на восток, мы тянемся к карте — не потому, что сомневаемся, а чтобы увидеть своими глазами... Ссылками на великих часто прикрывают личную инертность и отсутствие собственных взглядов. Самые весомые аргументы — это искусство мастеров, а не их

высказывания об этом искусстве (притом эти аргументы нам даны не для копирования, а для анализа).

Художники учатся на картинах великих предшественников, а не на их мемуарах. Из девяноста томов наследия Льва Толстого лишь тридцать семь — художественные произведения. Остальное — статьи, письма, дневники; читать их безумно интересно и поучительно, но, если мы хотим постичь тайны литературного творчества, мы читаем "Хаджи Мурата" и "Анну Каренину". Между прочим, писатель сам просил журналистов, которые ходили за ним по пятам с карандашами, не записывать все, что он говорит. "Завтра, — предупредил он, — я могу сказать совершенно противоположное".

Конечно, мнения титанов дирижерского искусства об интерпретации для нас бесценны, но что делать в случае, когда они противоречат друг другу?

Поэтому будем принимать их советы не как инструкции, скрепленные божественной печатью, а как великодушный набор вариантов; воспользоваться ли ими — решать вам.

**29** *Можно задать странный вопрос? Я буду открывенным. После концертов выдающихся дирижеров я испытываю непреодолимое желание зайти в артистическую, пообщаться с мастером, побывать в атмосфере "большой музыки", почувствовать особую ауру, которая окружает великих музыкантов...*

- Можно я продолжу?.. Но, зайдя в артистическую, вы теряетесь, язык прилипает к небу; вы стоите, прижавшись к

стене и глупо улыбаясь, пока maestro принимает восторги и иногда скользит взглядом по стене, принимая вас за деталь интерьера. Затем к вам подходит директор оркестра или костюмерша, и понизив голос и фальшиво улыбаясь, вас просят покинуть артистическую: maestro хочет переодеться... Потом вы бредете домой, проклиная себя за нерешительность. Но с приездом следующей мегазвезды все повторяется...

Значит так: бросьте ходить по артистическим. Это развивает комплекс неполноценности, который, как вы понимаете, дирижеру ни к чему. Занимайтесь своим делом и не тратьте время на пустое.

Зато, когда станете знаменитым и после концерта увидите в своей артистической влюбленного в стену юношу с глупой улыбкой — подойдите к нему, спросите, как его зовут и чем занимается, и обязательно поинтересуйтесь, понравились ли ему ваши ретуши в бетховенской симфонии. А костюмершу попросите положить...

**30** *Подготовка к концерту: как составить план репетиций? Существует ли наиболее разумная стратегия?*

- Универсальных рецептов, конечно, нет. При выборе репетиционной стратегии приходится учитывать миллион обстоятельств: количество репетиций; степень сложности программы; "ваш" ли оркестр или чужой; знаком ли оркестру программа или он будет играть ее впервые; каков профессиональный уровень оркестра; нова ли программа для вас самого; какова степень адаптации оркестра к новому материалу и т.д. и т.п. Все это — азбучные истины, но если вы не учтете хотя бы один пункт из перечисленного, вы рискуете не досчитаться нескольких десятков минут, необходимых для



полной готовности к концерту.

Каждый дирижер имеет свои представления о репетиционной стратегии. Если вас интересует, как поступало я — то во всех случаях (кроме тех, когда я в своем оркестре играю знакомое всем сочинение) начинаю с проигрывания в режиме pop stop любого, даже крупного многочастного сочинения, в "концертных" темпах, с возможно полным воспроизведением динамического рельефа партитуры и ее эмоционального наполнения. В результате я получаю полное представление о состоянии и возможностях оркестра, а оркестр, в свою очередь, знакомится с общими контурами и исполнительским планом произведения, а также с трудностями, которые предстоит преодолеть.

Именно такое проигрывание дает возможность сравнить услышанное с тем представлением об идеальном звучании, которого вы надеетесь достичь в концерте; вы оцените разницу и сможете составить дальнейший план репетиций, теперь уже зная, какие элементы партитуры требуют большего внимания и времени, а какие получатся если не "сами собой", то, слава богу, без больших временных затрат и кровопролития.

**31** *Если ситуация такова: передо мной незнакомый оркестр, который должен исполнить незнакомое ему произведение. На что ориентировать оркестр при первом проигрывании?*

- Вы, конечно, можете испробовать различные варианты, но я уже давно, многократно проверив, выбрал метод, на первый взгляд странный. Начав "читку с листа", я после первого же случая нарушения динамики, указанной автором,

останавливаю оркестр и прошу строго наблюдать все просьбы композитора по поводу динамики. Я говорю примерно следующее: "Вы можете играть любые ноты, но нюансы, будьте добры, выполняйте. На выучку нот у нас еще будет время; но, искажая динамику, вы получаете превратное представление о произведении".

Тут дело в том, что под понятием "нотный текст" музыканты иногда понимают лишь то, что помещено на нотном стане, то есть информацию о высоте и длительности звука. Но ведь музыкальный звук имеет и другие характеристики — силу, тембр, способ произношения... О тембре и артикуляции — особый разговор, но сила звука, ее трансформации — внезапные и постепенные — создают увлекательную динамическую интригу сочинения, неотделимую от других "составляющих" художественного замысла, и нельзя оставлять знакомство с ней "на потом", как это нередко происходит.

Музыканты обычно очень озабочены тем, чтобы при "читке с листа" сыграть как можно больше правильных нот — это почти полностью поглощает их внимание. Моя странная просьба ориентирует их на то, чтобы знакомство с произведением было комплексным. Это экономит массу репетиционного времени!

**32** *Я еще ни разу не сумел полностью вытолкнуть план репетиции. Дома я тщательно готовлюсь, едва ли не с секундомером планирую каждый репетиционный отрезок. Но уже к первому выясняется, что я не успеваю в предусмотренный график, а, закончив репетицию, понимаю, что ко многим проблемным эпизодам даже не приоткрылся. Как научиться вытолкать задуманное?*

Я еще ни разу не сумел полностью вытолкнуть план репетиции. Дома я тщательно готовлюсь, едва ли не с секундомером планирую каждый репетиционный отрезок. Но уже к первому выясняется, что я не успеваю в предусмотренный график, а, закончив репетицию, понимаю, что ко многим проблемным эпизодам даже не приоткрылся. Как научиться вытолкать задуманное?

- Вопрос - из важнейших. Разумно распланировать репетицию не легко, но воплотить планы в реальность - еще труднее. Вы достигнете успеха, если научитесь двум вещам: отделить главное от второстепенного, а также смотреть одним глазом в партию, а другим - на часы (не теряя при этом из виду весь оркестр в целом и каждого оркестранта в отдельности). Если минут через двадцать после начала репетиции вы увидите, что отклонились от графика - не откладываяйте корректировку "на потом". Пренебрегите какой-нибудь мелочью, решайте принципиальные задачи, без которых нельзя перейти к следующему этапу репетиции.

Да и планировать надо с учетом того, что процентов десять репетиционного времени уходит в никуда: сначала инспектор оркестра попросит "минутку", чтобы сделать сообщение: это сообщение вызовет бурную десятиминутную дискуссию; после этого оркестр сыграет туш имениннику; затем обнаружатся, что у одного из виолончелистов неудобный стул и рабочий сены будет вдумчиво заниматься заменой. Затем вы начнете играть, но через пять минут трушпа контрабасов заявит, что в их медвежьем углу плохое освещение (вариант: в противоложном углу слишком яркие лампы - слепят глаза) и, наконец, в самом тихом эпизоде *ralissimo* у заснувшего второго скрипача выпадает на пол смычок - и все будут долго смеяться. После перерыва, конечно, оркестр соберется на сцену на шесть-семь минут позже положенного - так что рассчитывайте репетиционное время так, чтобы все пережитое не помешало вам выполнить главное из задуманного.

### 33

*Выдает так: готовиться к серьезной, требовательной, глубокой работе; предвосхищать трудности, готовить способы их преодоления - и на первой же репетиции*

*обнаруживаешь, что оркестр играет хоть и несовершенно, но намного лучше ожидаемого. Остается много времени. Что делать?*

- Оркестранты, надо отдать им должное, очень любят работу, к какой вы готовились: серьезную, требовательную, глубокую. Но еще больше они любят не работать вообще. Поэтому откорректируйте то, чего в исполнении пока не хватает, отпустите оркестр и идите в местный краеведческий музей знакомиться с достопримечательностями города.

В любом случае не используйте в работе с оркестром заготовленные дома "меры по улучшению", если для этого нет достаточных оснований. Оркестр мгновенно распознает "домашние заготовки"; некоторых музыкантов это раздражает, другие начинают сомневаться в способности дирижера слышать и оценивать то, что звучит в реальности.

### 34

*Групповые репетиции - необходимы ли они, и какую долю предоставить им в подготовке программ? Как быть, если репетиций и без того критически не хватает?*

- Репетиций не хватает всегда. Но сказать, что обойтись без *session rehearsal* невозможно, я не могу, хотя очень их люблю. Все зависит от конкретных обстоятельств: от трудности произведения, от того, насколько оно оркестру, от мобильности оркестра и так далее. Разумеется, если у вас на подготовку программы есть всего два дня - один из них отдавать на групповые репетиции не стоит.

Но если есть минимальная возможность позаниматься с группами - не пренебрегайте ею. Оркестранты, кстати, любят эти репетиции - когда они остаются "среди своих". У них возрастает чувство самодостаточности; в игре даже появляется

некоторая щеголеватость, они рады продемонстрировать дирижеру свое мастерство "на близкой дистанции". Кроме того, в группах возникает чувство соревновательности: "а вот завтра мы сойдемся с этими струнниками (духовниками) на общей репетиции, посмотрим, кто на что способен!"

Групповая репетиция — это еще и удобный случай для того, чтобы каждый музыкант мог выяснять детали, на что не хватает времени и психологического комфорта на общей репетиции. В любом случае, после таких встреч качество игры оркестра очевидно возрастает.

А для дирижера групповая репетиция — это еще и своеобразный "смотр сил", во время которого могут быть сделаны неожиданные открытия: оказывается, шестой пульт вторых скрипок сильнее третьего пюльта первых! А у этого хваленого контрабасиста N только внешность виртуоза, а на самом деле...

### 35 *А как лучше хронологически расположить эргитовые репетиции при подготовке к концерту?*

- Практичнее всего — встречаться с группами во второй день репетиционного цикла, когда первая репетиция дала вам полную информацию о "болевых точках" партитуры.

Правда, если вам предстоит выучить с оркестром новое для него современное сочинение с особо сложным для чтения "с листа" изложением нотного текста и нетрадиционными способами звукозвучения — лучше начать как раз с групповых репетиций. На общей репетиции исполнение "ritma vista" заняло бы уйму времени; было бы много шума, вопросов с места, смеха, прелюдирования, комментариев, обмена мнениями, возмущенных возгласов...

Знакомство с авангардным сочинением для музыкантов старшего поколения — пытка, для молодого — забава. А смесь пытки с развлечением чревата неприятностями.

### 36 *После одной из репетиций концертмейстер оркестра выразил недовольство слишком частыми, на его взгляд, остановками. Мне его упрек был непонятен: я-то хотел видеть в концертмейстере единомышленника и помощника, или, во всяком случае, человека объективного.*

- А почему вы решили, что он необъективен? Вы уверены, что все остановки были необходимы? Мне трудно судить, я на вашей репетиции не присутствовал; к тому же не существует нормы, предписывающей ту или иную частоту остановок. Есть лишь непреложный закон: любая остановка должна дать немедленный и ощутимый всеми результат. Мало что так раздражает оркестр, как остановки, которую дирижер использует для демонстрации своей необыкновенной эрудиции и красноречия, при том, что после этого сеанса саморекламы ничего в исполнении оркестра не меняется. И, напротив, если оркестр слышит, что после вмешательства дирижера произошли качественные изменения — он простит пару-другую лишних остановок.

Если бы можно было в ходе репетиции вообще не останавливаться и корректировать исполнение лишь средствами мануального аппарата и мимики — это было бы торжеством дирижерского мастерства. Давайте тренироваться!

### 37 *Кстати, сами дирижерские замечания - какими они должны быть? Надо ли щадить самолюбие оркестрантов, жертвуя при этом качеством?*

- Давайте-ка вычеркнем из нашего обихода словечко "замечание". Оно привносит в отношения дирижера с оркестром заведомо менторский характер, а нравоучения не нравятся никому.

Конечно, приятно ощущать себя важной персоной, наделенной правом "делать замечания". Но не забывайте, что каждый оркестрант имеет свой артистический опыт, собственное представление о музыке вообще и об исполняемой пьесе в частности; к тому же многие из них — несостоявшиеся дирижеры и, соответственно, обладают некими комплексами. Поэтому давайте спрячем колючие и режущие предметы и будем оперировать не замечаниями, а просьбами. Если говорить о крайностях, то гораздо эффективнее обратиться к оркестру: "Могу ли я попросить вас сыграть эту фразу так-то и так-то", нежели: "Перестаньте калечить музыку, свиньи!" — как говаривал один великий итальянец...

А если без крайностей, то, если уж вы остановили оркестр, чтобы кое-что подправить, ваше обращение к оркестрантам должно в своей основе иметь позитив. Ну, скажем, вместо: "Ваше solo звучит невыразительно. Сыграйте еще раз!" гораздо лучше: "Это solo у вас звучит замечательно, попробуйте еще выразительнее!". Смьсл, в общем, тот же; более того, музыкант поймет, что вы им недовольны, однако он с удовольствием оценит "правила игры" и постарается быть безупречным.

38

*А как же "рого" \*? Как же стулья, которые, кажется, Фуртвенглер бросил в музыкантов?*

- Во-первых, стул бросил не Вильгельм Фуртвенглер, а Оскар Фрид. Во-вторых, неизвестно, рассказывал ли об этом автор

воспоминаний под присягой - или нет? И самое главное: если такое произошло на самом деле, то причиной успешной игры оркестра под управлением Оскара Фрида было не то, что он бросил стул в музыканта, а то, что он в него не попал!

А насчет рого\* ... Когда мне было лет 10, мой дядя, ревнитель порядка, отчитал меня: "Ты почему разговариваешь со старшими, держа руки в карманах? Это невежливо!" Я ответил: "А вот Ленин на фото — рука всегда в кармане!" - "Делай все, как Ленин, и я разрешу тебе держать руки в карманах", — подытожил дядя. (Он не был верным ленинцем, но знал, как воздействовать на десятилетнего пионера).

Но, кстати, если вы даже будете дирижировать, как Поканини, во что я хочу горячо верить, не советую вам обзывать оркестрантов свиньями. Времени изменились, и стулом в этом случае швырнут в вас. И упадут, не сомневайтесь.

39

*Кстати, а можно ли шутить с оркестром?*

- Конечно, можно. Но сначала вспомните, обладаете ли вы чувством юмора в принципе. Если да, то какого качества этот юмор — трамвайный, семейный, солдатский, молодежный, английский и т.д.

Нельзя шутить, если шутки заточены ломом, а также:

- на первом часу репетиции с незнакомым оркестром;
- если оркестр играет скверно;
- если вы репетируете "Реквием" Моцарта;
- если оркестр на первую шутку не прореагировал;
- если прореагировал, но реакция продолжалась пятнадцать минут;
- если вы плохо знаете партию/ру;
- если накануне местная футбольная команда проиграла постым 0:4;
- на четвертом часу второго вызова...

\* рого - свинья (итал.)

И, вообще, здесь действует, как и во многих других случаях, замечательная восточная мудрость: "Лучше не сказать и пожалеть, чем сказать и пожалеть!"

**40**  
*Можно ли на репетициях применять  
образные сравнения, метафоры, примеры из  
жизни и литературы? Вообще, какова  
роль словесных пояснений?*

- В моей "прежней жизни" я был скрипачом, имело разножанровый опыт оркестранта и отвечаю на ваш вопрос, находясь на самом удобном наблюдательном пункте — "изнутри" оркестра: поддерживайтесь от словесных пояснений до крайней возможности. Толстовское "не могу молчать!" должно выграть лишь тогда, когда исчерпаны все возможности дирижерского аппарата. Но, повторяю, держитесь из последних сил... Остановка репетиции — всегда ЧП, чрезвычайное происшествие: выказывания дирижера за пультом — события. Во всяком случае, должны быть таковыми. Поэтому говорите кратко, только по существу проблемы; не записывайте перед оркестром, но и не пытайтесь, изображать из себя гуру; не прибегайте, по возможности, к теоретическим терминам: "Фаготы, начнем со связующей партии..." Фаготисты вовсе не обязаны помнить консерваторский курс анализа форм. (Странным образом оркестранты легче всего откликаются на слово "кода". Впрочем, если подумать, ничего странного в этом нет.)

На моих глазах некий молодой дирижер, взойдя на подиум для первой репетиции по 9-й симфонии Дворжака, начал так: "Добрый день!" — (это было довольно удачно.) "Мы начинаем репетировать симфонию Дворжака номер 9 "Из

Нового Света" - (на пультах оркестрантов, между тем, никаких других нот не было). "На Антонина Дворжака, родившегося в Чехии, но прибывшего в Америку, чтобы возглавить Нью-Йоркскую консерваторию, большое впечатление произвел местный музыкальный фольклор..." Репетиция, еще не ролившись, была умеривлена.

Что касается сравнений, метафор и прочих словесных украшений — употребляйте их осторожно, небольшими дозами, как сильнодействующее средство. Никогда не используйте примеры из области метеорологии: "восход солнца", "сумерки", "небольшое облако"... Оркестранты к подобным, тысячи раз использованным, метафорам относятся с юмором, и на просьбу к группе альтов: "Сыграйте эту фразу так, будто подул легкий ветерок!" кто-нибудь из группы может, преданно глядя вам в глаза, спросить: "Какой, юго-восточный или северо-западный?"

**41**  
*Как вы решаете проблему генеральной  
репетиции? Имеет ли смысл играть все "как  
вечером"?*

- Действительно, генеральная репетиция ставит перед нами ряд вопросов, в особенности, если она проходит в день концерта. Конечно, профессиональный оркестр в состоянии дважды в день сыграть программу "в полную силу" — но идет ли это на пользу делу, тем более, что не все дирижеры любят проводить генеральные репетиции с полной эмоциональной отдачей (я — в том числе!).

Некоторые тонкости художественного свойства, имеющие отношение к гравитации вдохновения, подготовке подлинных кульминаций, остроткам гитаро и т.д. я, например, предпочиталю оставлять "на вечер". Кроме всего, надо думать и о том, чтобы оставлять "свежими" и солистов оркестра, имеющих трудные solo, в основном, духовников (разве что они

сами попросят пройти сольные эпизоды). С другой стороны, умышленно исполнять программу с прохладцей, "в пол-ноги", как говорят в балете — аморально по отношению к композиторам и бессмысленно с точки зрения подготовки к концерту. Что же делать; каков выход?

Напрашивается вариант: на генеральной репетиции в день концерта не играть произведение полностью, а пройти лишь фрагменты, как бы напоминная оркестру (да и себе!) особые задачи, связанные со сменной темпов, подержанием баланса, выполнением авторских динамических указаний, преодолением специальных ритмических трудностей... Впрочем, некоторые обстоятельства могут не позволить выступать генеральную репетицию подобным образом. Предлагайте себе, что чересчур сжатый период репетиций дал вам возможность поработать над деталями, но не позволил в достаточной мере "объединить" материал и проигрывать произведение подряд, выстраивая общую "архитектуру" и приучая оркестр играть "без права на ошибку". Тогда, конечно, придется менять стратегию репетиции (иногда оркестр сам просит сыграть пьесу или симфонию подряд).

Бывает, я применяю на генеральной репетиции достаточно экзотический прием: играю части симфонии в обратном порядке - от финала к началу, сознательно нарушая порядок вещей, чтобы вечером обеспечить свежесть в процессе построения формы, "сиюминутность" рождения связей, обеспечивающих логику музыкальной архитектуры.

Иногда в планы вмешивается нелюбимая мною традиция некоторых оркестров проводить публичные генеральные репетиции. Тут уж, вольно или невольно, вынужден дважды в день "попадать в десятку". Очень не люблю. Моя нервная система и психомоторный аппарат пригодны лишь к одноразовому использованию — в пределах

одного дня, разумеется. Если вы устроены иначе — замечательно! Вдохновенных вам генеральных репетиций!

## 42

*Вы как-то сказали, что в нюансах piano и pianissimo меня неинтересно слушать. Мне не совсем понятно, что вы имели в виду; хотя я и сам чувствую какое-то надежде напряжения, что ли... Да и качество звука падает.*

- Все довольно просто. (Неудачная фраза. В музыке ничего не бывает просто. Даже авторское обозначение *semplice* - просто - осуществить нелегко). Тем не менее, объясняю: при падении или постоянном снижении динамики должен действовать закон обратной пропорции: насколько понижается нюанс, настолько же должна повышаться внутренняя интенсивность высказывания (так работают актеры в хороших театрах). Можете назвать это законом компенсации.

Ваша некоторая вялость в "малых" нюансах передается оркестру, который и без вас воспринимает знак *P* как *PARKING*, место для стоянки, где можно расслабиться и собраться с силами перед новыми испытаниями. Поэтому внушайте себе и оркестру, что снижение уровня динамики — это сигнал к внутренней мобилизации (в "больших" нюансах это происходит не то чтобы само собой, но, в любом случае, гораздо естественней), чтобы ни качество звука, ни градус творческого излучения не понизились.

#### 43 *А почему может ухудшаться качество звука?*

- Причина та же: падение напряжения и внутренней концентрации. Мы увеличиваем или уменьшаем яркость наших светильников, но напряжение-то в сети, 220 В остается прежним! Пример примитивный, но поучительный.

Замечаете ли вы, что у вас скрипячи, альтисты и, в какой-то мере, виолончелисты вместо качественного, имеющего под собой основу или, как сказал бы вокалист, "поставленного на диафрагму" piano демонстрируют облетченный, поверхностный звук, что-то вроде *sul tasto* или чуть ли не *sul ponticello*? Оба этих приема могут дать замечательный эффект – там, где об этом просит композитор или подкачивает ваша фантазия; мы же должны позаботиться о том, чтобы они не возникли "сами собой" и не подменяли высококачественное, содержательное звучание в piano и pianissimo.

В музыкальной литературе есть, однако, примеры, когда композитор ставит своей целью (таких эпизодов много у Бетховена, Малера, Шостаковича) создать ощущение пустоты, остановки всякого движения либо картину огромных пространств, где будто бы ничего не происходит – вспомните начало бетховенской увертюры "Леонора №3" или начало 1-й симфонии Малера, или "Дворцовую площадь" из 11-й симфонии Шостаковича... Это "будто ничего не происходит" может создать напряжение не меньшее, чем двадцатиминутное *appassionato molto* – и для него надо искать особые краски и особые приемы их приготовления.

#### 44 *Вы вчера сказали, что я слишком много тактирую, пора начинать дирижировать. Я всегда полагал, что дирижирование и тактирование – это два понятия, отсылающие один и тот же процесс...*

- Конечно же, нет! Тактирование - это элемент дирижирования; все дело в пропорциях. Давайте-ка "поверим алгеброй гармонно"...

Обратимся снова к условностям и несовершенству нотной записи. Поскольку музыка существует во времени, мы для удобства чтения нотного текста разделили время на условные отрезки – такты; а для того, чтобы каким-то образом отразить ритмическую организацию музыкального потока, придумали так называемый размер. Эти гениальные изобретения – тактовые линии и размер, выраженный в цифрах, делают возможным **распознавание** музыкального текста, но являются при этом абсолютно условными знаками, которые не должны влиять ни на фразировку, ни на артикуляцию, ни на акцентуацию, ни на прочие элементы художественного свойства.

Дирижер, тактируя, то есть, рисуя в воздухе так называемые дирижерские схемы, координирует действия оркестрантов, делает возможным совместное исполнение. Но, с другой стороны, тактирование, будучи отражением тех самых тактовых линий и внутритактовых долей, невольно провоцирует дробление музыкального потока. В этом смысле особый вред наносит, помимо фетишизации тактовых линий, выделяемое нам с детства деление такта на "сильные" и "слабые" доли – ничего более далекого от подлинных проблем фразировки и интонирования придумать было невозможно.

"Прихрамывание" на "сильной" доле такта – и есть одно из последних усердного тактирования. Если авторское

построение фразы совпадает с чередованием "сильных" и "слабых" долей (вспомните многие темы Чайковского или Мендельсона) — слава богу. А если не совпадает?

Особо опасно беспрерывное тактирование в эпизодах с широким дыханием, "бесконечными" мелодиями, в произведенных с участием хора...

Интересны в этой связи те фрагменты из музыки венских классиков, которые наполнены так называемыми "общими формами движения": они, с одной стороны, провоцируют четкое безостановочное тактирование, а с другой, благодаря инерции этих самых "общих форм", превращают добросовестное тактирование в бессмысленное физическое упражнение, ничего не дающее оркестру, назойливое для слушателей и утомительное в своей бесполезности для дирижера.

Поэтому мы и разделяем понятия тактирования и дирижирования, подразумевая под последним управление оркестром в широком смысле слова.

#### 45

**Но как найти разумную пропорцию? Ведь без тактирования не обойтись?..**

- Прежде всего, давайте договоримся: оба эти понятия не существуют изолировано; дирижер-мастер всегда найдет возможность окрасить тактирование в "художественные" тона, рисуя эпизод "широкими мазками", сумеет попутно снабжать оркестр необходимой технологической информацией.

В выборе способов и средств дирижирования решающим является вопрос — влияют ли действия на исполнение, вызывает ли ваш жест какой-либо отклик в звучании оркестра, меняется ли что-нибудь в процессе исполнения вместе с изменением характера дирижирования,

амплитуды жеста и т.д. Если ничего не меняется — значит, кроме сжигания лишних калорий, ваши действия никакой пользы не приносят.

Обескураживает забавный опыт: прекратите внезапно дирижировать, но дайте знак оркестру продолжать играть — и вы увидите, что какое-то время, до особо сложного места, оркестр будет обходиться без вас. После этого опыта вы еще раз задумаетесь о своей роли в оркестровом музицировании и заодно начнете более избирательно относиться к вопросам тактирования и поиску пропорций.

#### 46

**При смене темпа и пульсации мне бывает трудно найти удобное мануальное приспособление. Я часто вижу физическое неудобство, например, при переходе с 4/4 на алла бреве и наоборот.**

- Вы хотите сказать: с дирижирования "на 4" к дирижированию "на 2"? Тогда начнем с оговорки, что обозначение алла бреве, не всегда призывает к тактированию "на 2". Но это другая тема...

Далее, надо отделить простое "любое" сопоставление двух разных темпов от ситуации, когда алла бреве после 4/4 возникает как результат ускорения, а 4/4 после алла бреве, соответственно — итог замедления.

В первом случае все относительно просто — достаточно ясного представления о новом темпе, хладнокровия и подчеркнута "наглядного" жеста при наступлении новой пульсации. Перед "стыковкой" хорошо бы уменьшить амплитуду жеста — это привлечет внимание оркестра к ожидаемому событию и, кроме того, очистит пространство для вашего аффакта в новой темповой ситуации — если этот аффакт необходим.



Второй случай посложнее, но при трезвом расчете — не смертелен. Конечно, главное условие, опить-таки — точное представление о цели ускорения или замедления, то-есть, о новом темпе.

Что же касается техники перехода — (это, как я понял, вас беспокоит более всего), то ваши технические приемы, как и во всем процессе дирижирования, должны соответствовать лишь одному принципу: целесообразности.

В данном случае — переходе тактирования с "на 4" к "на 2" в результате ускорения — смена дирижерской сетки должна произойти естественным путем, когда движение будет вами ускорено настолько, что тактирование "на 4" перестанет нести оркестру какую-либо информацию и потому станет бесполезным. Естественность перехода на алла бреве должна напоминать работу автоматической коробки передач в автомобиле, когда увеличение скорости вызывает в какой-то момент переключенное передачи. Тот же процесс, но в обратном направлении, протекает при замедлении темпа и переходе с алла бреве на тактирование по четвертям.

Очень помогает свободному и естественному состоянию дирижера в этой, пока для вас стрессовой, ситуации, если за некоторое время до "красной черты", продолжая дирижировать в прежней "сетке", вы мысленно "встраиваетесь" в будущую пульсацию. То-есть, говоря проще, руки еще "мыслят" "на 4", а голова — уже "на 2". Переход совершается безболезненно.

Перед сменой пульсации, как и в предыдущем случае, вы уменьшите "размах крыльев". Идеальный вариант — когда публика вовсе не замечает никаких "революций" в действиях дирижера. Тактирование — это секрет только ваш и оркестра, тайный стовор о специальной системе сигналов, которые помогают двигаться по удобной дороге, оснащенной дорожными знаками, а не по пустынному бездорожью. Публике эти секреты

неинтересны.

Как видите, я почти не касался того, о чем вы просили — мануальных проблем. А все потому, что ваши физические неудобства, как в подавляющем большинстве случаев, происходят из неясностей в сфере мышления. Материалистическая философия со своим "бытие определяет сознание" опять неправда.

#### 47

*Как "бороться" со сложными размерами: 5/8, 7/16 и т.п. Приближаясь к ним во время дирижирования, я всегда чувствую признаки страха — хотя, играя партию на рояле, трудностей не испытываю.*

- Я не могу сказать, что в подобных случаях испытываю страх, но какие-то едва заметные признаки тревоги могут появиться. Вернее, это не признаки тревоги, а некий сигнал опасности... Все это — реликтовые остатки ужаса и растерянности, которые мы испытали когда-то, впервые встретившись с этим беспеременным вторжением арифметики в храм музыки. Наш организм тогда протестовал против нарушения периодичного ритмического кода, каким пронизано все сущее: ночь — день, лето — зима, вдох — выдох, прилив — отлив, жизнь — смерть... При возникновении и становлении профессиональной музыки этот код с его равномерным чередованием сильных и слабых долей проник во все поры музыкального организма — и появление новых соотношений вызвало растерянность.

Сегодня, после всего, что было написано и исполнено в XX веке, сами по себе сложные размеры уже не представляют для нас трудностей. Но их сочетание и в особенности нерегулярные чередования все еще требуют повышенного внимания.

Я повторю хорошо известную вам истину о том, что прохождение сквозь частоток тактов с разным количеством еднкой счетной единицы, вроде:



и т.д.

не вызывает осложнений, если в вашем сознании беспрерывно пульсирует, независимо от длительности нот, как раз та счетная единица, которая указана в знаменателе, то есть "восьмюшка". Несколько сложнее, если меняется и знаменатель:



и т.д. — в этом случае за

"контрольную единицу" принимаем "шестнадцатую", то есть самую маленькую длительность; она должна в вашем сознании просвечивать сквозь все построение. (Надеюсь, не надо уточнять, что мы говорим о восьмюшках и шестнадцатых, как о ритмических "молекулах" лишь для внутреннего контроля, но не для тактирования; варианты тактирования мы выбираем в зависимости от темпа, пульсации, наглядности для оркестра).

**Все это понятно теоретически, но на практике гладко не получается. Почему?**

- А потому, что трудности, о которых мы говорили, связаны не только с мышлением, но и с недостаточно виртуозной дирижерской техникой. Вы сами сказали, что на рояле подобные эпизоды у вас получаются без особых усилий (значит, с мышлением у вас, слава богу, все в порядке) — а при дирижировании вы видите в панику Дело в том, что любой, самый сложный эпизод можно, сидя с партитурой за столом или за роялем, "распутать" за полчаса. Но чтобы его продирижировать, надо иметь развитую дирижерскую технику и

безотказно работающую систему мышления — психомоторные связи — управление оркестром.

В качестве успокоительного средства скажу, что оркестру в этих эпизодах намного легче, чем дирижеру. Часто нам надо просто расслабиться, освободить мышечный аппарат и, не напрягаясь, сопроводить легкими движениями звучащий поток, не вмешиваясь в него, но и не пропустив, впрочем, момент, когда управление оркестром надо снова взять в свои руки.

#### 48

*Я пробовал играть "под метроном" простейшую пьесу, но дальше восьми тактов пробиваться не смог. Меня никогда не упрекали в отсутствии чувства ритма, но я не мог уложить "содержимое" такта в рамки, очерченные тактовыми линиями — то переползал в смежающий такт, то исчертывал все ноты до очередного "щелчка" метронома. Я возненавидел этот прибор! Но, может быть, я действительно неритмичен?*

- О метрономе уже написано все, что он заслуживает и не заслуживает: "дирижер без сердца", "гениальное изобретение", "музыкальный дурак" — как только ни называли эту скромную машинку. Ничего нового не придумашь. Но давайте сначала определимся, о чем, собственно, речь. Вель метроном — штука бифункциональная. Если говорить о его главном призвании — доводить до дирижера информацию о композиторских темповых предпочтениях, то согласимся с тем, что это изобретение, может быть, и не гениальное, но полезное и даже остроумное. (При этом вам, конечно, известны правдивые и вымышленные истории и анекдоты о типографских печатках, о неисправных композиторских метрономах и т.д.)

Однако, метроном иногда используют и с другой, полипейской целью: следить за движением и жестко пресекать малейшее, даже микроскопическое, нарушение скорости... И здесь выясняется, что "незыблемый", механически вдавливаемый в рамки тактовых линий, девственно неприкосновенный темп — такой же враг художественного исполнения, как и бесконтрольная фантазия.

Вам, разумеется, все это хорошо известно; поэтому еще раз вознесем благодарность одному скрипачу-любителю, который придумал всеобщую теорию относительности. Мне не под силу разобрататься в тонкостях этой теории, но, применительно к музыке, мне очень симпатична идея об искривленности пространства и времени.

## 49

*Я замечано, что унисоны струнных иногда звучат не очень убедительно — либо жидко, с проваглениой серединой, либо как-то вяжливо, особенно тогда, когда в октаву играют 1-е и 2-е скрипки. В чем тут дело? Как бывший хормейстер, я знаю, что одна из самых трудных проблем в хоре — достижение качественных унисонов. Что ждет меня в оркестре?*

- Качественный, полнокровный (независимо от нюанса) унисон состоит из безупречной интонации, хорошо сбалансированной динамики и полного тембрового единства.. У струнных к этому надо добавить единообразие vibrato и одинаковые подходы к распределению и смене смычка. Не забудьте о глубоких басах, создающих основу для идеально, прекрасно резонирующего унисона.

Если позволяет время, поиграйте унисонные эпизоды сначала не всем оркестром, а тембрально родственными

группами: альты с кларнетами, 1-е скрипки с флейтами, 2-е — с гобоями, фэготы с виолончелями, контрабасы с тубой, виолончели с валторнами и т.д. Затем (обязательно!) наперекрест: гобои с контрабасами, скрипки с фэготами, флейты с виолончелями и т.д. Если эти тембрально неблизкие друг к другу пары смогут создать нечто, напоминающее качественный унисон — порадуйтесь вместе с оркестром.

## 50

*Как добиться качественного звучания струнной группы?*

- Вопрос — из самых кардинальных. Создавая превосходную струнную группу, вы решаете едва ли не важнейшую задачу дирижера-воспитателя. Эта задача — не из легких: от вас требуется долготерпение (не путать с терпимостью к несовершенству), принципиальность и... любовь к музыкантам-струнникам. Все духовники — солисты; они требуют бережного отношения, глубокого почтения и ежедневных комплиментов. Духовники любят сами себя и прекрасно обходятся без ваших сантиментов. Струнники же, растворенные без остатка в группах почти до потери идентификации — нуждаются в вашей любви. Прохладное отношение к струнникам — о пренебрежительном нечего и говорить — первый признак дирижера без будущего. (А ведь встречаются и психопатические личности, которые позволяют себе заискивать перед концертмейстерами, но терроризируют сидящих за последними пультами — это особенная низость.)

Так что — за работу. Вам должно помочь понимание того, что, при всей сложности задач, добиться высококачественного звучания струнной группы в чем-то легче, нежели в группе духовых, где слишком многое, увы, зависит от индивидуального уровня мастера. Струнная же группа, даже при отсутствии в ней выдающихся виртуозов, может звучать хорошо, если...

Итак:

- \* прежде всего добивайтесь **cantabile** — не эпизодического (от "темы любви" до "темы любви"), а пения при любой возможности — если нет специальных указаний композитора вроде *staccato*, *non espresivo* или чего-нибудь подобного;
- \* добивайтесь, не уставая, слияния каждого "голоса" группы в единую линию, единую звуковую плоть; особое внимание — интонации!
- \* Для этого важно, помимо единой динамики, штрихов, артикуляции и других общеизвестных требований, непременно добиваться единообразного *vibrato*. К сожалению, даже при соблюдении всех прочих условий, одна лишь "разношерстность" *vibrato* способна разрушить цельность звукового потока. Достаточно одного — двух скрипачей с преувеличенно "страстной" вибрацией, чтобы звучание группы стало пестрым или, упеси божь, вульгарным. Во многих оркестрах, увы, до таких "мелочей" руки не доходят, но мы ведь говорим о совершенстве, правда?
- \* Добиваясь полного, насыщенного звучания струнных — то ли в нюансе *forte*, то ли в *piano* — не забудьте о том, что для богатства звуковой стихии необходима непрерывная, беспереывная... работа обертонов. А обертоны начинают охотно трудиться в комфортной динамической среде. То есть, необходима не только безупречная интонация, но и верно сбалансированная динамическая иерархия голосов. Это вы, кажется, обратили внимание на выгнутость звучания 1-х скрипок, играющих (в высоком регистре) в октаву со вторыми? Попросите первых скрипачей чуть облегчить звук, а вторых, напротив, играть плотнее — и

звучание станет богаче, полнее и опрятней — в полную силу заработали обертоны!

Таковы соотношения и в других группах — более высокие голоса должны покоиться на чуть более плотных нижних; особенно наглядно можно убедиться в этом эффекте на традиционных терцовых или секстовых дуэтах кларнетов, валторн, труб — или уже в упомянутых унисонах струнных. Речь идет об очень тонких материях; надо избегать всяких преувеличений и формальных подходов; успех дела решит чувство меры и ваше представление об идеальном звучании, а также (обязательно!) вовлечение оркестрантов в процесс поиска этого идеала.

## 51

*У меня был небольшой опыт работы с камерным оркестром, где я иногда просил струнников сыграть какую-либо фразу "по-одному". При первой же попытке попросить нечто подобное в большом оркестре (причем, я просил сыграть не "по-одному", а "по-два" — по пультам) я натолкнулся на протест и концертмейстера, и правящая оркестра. Мне кажется, они неправы: ведь духовики, например, всю жизнь играют в оркестрах "по-одному" — и ничего, не протестуют. Чем же они хуже струнников?*

- Нет, они не хуже струнников; часто даже лучше — потому и играют по-одному... Потому-то струнников и нельзя спрашивать по-одному, что духовники делают это "всю жизнь", а струнники всю жизнь играют в группе, и их индивидуальный голос бывает слышен лишь когда кто-либо из них "выскакивает" в паузе.

В этом сила струнных групп — в слиянии индивидуальных линий в единый звуковой поток, и мастерство музыканта как раз в том, чтобы вложить свой голос в эту ткань, обогатить ее, оставаясь неразличимым. Для оркестранта-духовика исполнение сольного эпизода под контролем и при внимании всего оркестра — это творческий акт; для струнника же, которого вы просите сыграть "по-одному" (а последний раз он играл в одиночку двадцать лет назад, на прослушивании в оркестр), это будет не акт творчества, а свирепый экзамен с непредсказуемым исходом... Встречаются, правда, бесстрашные типы, страдающие от непризнанности и всегда готовые блеснуть, но их немного.

Так что, оставьте струнников в покое; они должны направляться на работу с радостным предчувствием незабываемых творческих свершений (условно говоря), а не тристись от страха быть в чем-то уличенными.

Для того же, чтобы повысить качество струнных групп, есть средства и без применения психологического шока... Не превращайте стул оркестранта в электрический.

**52**

*Я — бывший гобоист; попрали много времени, постигая (теоретически) особенности игры на струнных инструментах — и все же опасаюсь вмешиваться в их мир, давать советы, струнникам по части штрихов, аппликатуры и т.д. Неужели придется брать уроки игры на скрипке или виолончели?*

- Почему бы не налить? Шутка... Вы правильно делаете, не давая струнникам "технологические" советы. Можно сделать девять вполне разумных предложений в области распределения смычка.

аппликатурных тонкостей, использование того или иного штриха, а на десятый раз попасть виросак, посоветовав нечто заведомо невыполнимое — и ваш авторитет, если вы успели его приобрести, безвозвратно рухнет. Обнаружив свое "двоюродное" отношение к струнным инструментам (подобное может произойти между дирижером-струнником и духовиком), вы дадите крупный козырь в руки соперника в том незримом состязании, огонек которого всегда глест в отношениях: оркестр — дирижер.

Что же делать, если вы определено не удовлетворены звучанием эпизода, фразы, отдельного важного звука, наконец? Ставьте художественную задачу, попробуйте объяснить, что вы хотите услышать, а как этого достичь — доверьте решить оркестрантам. Тут, кстати, очень важно взаимодействие с концертмейстером оркестра или лидером группы — они всегда рады предложить что-нибудь дельное.

Конечно, полностью отказываться от вмешательства в струнную "кухню", где выпекается качественный продукт, не стоит. Но используйте только гарантированные, проверенные не кем-то, а вами лично, рецепты. И обязательно постигайте новые; не стесняйтесь просить друзей-струнников показать, чем штрих срисато отличается от штриха saillé; как меняется звучание скрипки в зависимости от близости или отдаленности смычка от подставки; в чем преимущество фразы, сыгранной на одной струне, перед той же фразой с использованием двух струн; можно ли считать это правило универсальным; в чем недостатки и в чем прелесть пустых струн и т.д. и т.п. — нет предела этим тонкостям.

И помните, что, зная природу духовых инструментов, вы обладаете и большим преимуществом перед дирижерами-струнниками, каковых среди вашего брата большинство — некоторые из них знают лишь одну особенность духовых инструментов: одни медные, а другие — деревянные...

## 53

*Я замечано, что во многих оркестрах струнники, сидящие за задними пультами, царят не так активно и, подозреваю, не так качественно, как их коллеги, сидящие впереди. Это неизбежность?*

- Это неизбежность в тех странах, где еще сохранилась антимузыкальная система рассаживания в группах по иерархической (она же архаическая) схеме: сильный — слабее — еще слабее, то есть, по схеме, противоречащей самой природе коллективного музицирования. А чтобы не было сомнений, что группа "обязана" быть неровной, в этой полупфеодаальной системе за каждым стулом закреплена определенная зарплата — с понижением к "хвосту" группы. Трудно было придумать более нелепый "порядок": ведь, следуя принципу социальной справедливости, дирижер обязан предъявлять членам группы разные требования! А это, естественно, вызовет встречную инициативу: как мне платят, так я и играю! И логика, наконец, восторжествует...

Конечно, достижение идеального варианта — создание абсолютно равной по составу группы — дело при любой системе сложное и не всегда осуществимое. Как же быть, если группа неоднородна по качеству? Концертмейстеров, разумеется, мы выделем из общего ряда. Не обесуждаем мы и экстравагантную, но нереальную идею Кирилла Кондрашина, который полшута предлагал самым сильным музыкантов помещать в середине группы — для ее цементирования... Представляете скрипичное solo из "Шехерезады" или из "Жизни героя", раздающиеся из "утробы" группы первых скрипок?

Думаю, что наилучшего результата добиваются в тех оркестрах, где нет фиксированной раскладки, и состав группы

"перемешивается" от программы к программе, придавая свежестя ощущение совместного музицирования за каждым пультом и исключая качественный перекокс — от носа к корме, как в неверно и опасно нагруженном корабле.

В одном из оркестров, которым я руководил и где места в группах не были постоянными, я заметил, что два-три скрипача из группы первых скрипок всегда норовили сесть поближе к дирижеру. Один из них, наиболее честолюбивый (комплекс тяжелого детства!) даже приходил на репетицию за час до начала, чтобы оккупировать стул непосредственно за спиной концертмейстера.. Но были и убежденные "аутсайдеры", которые предпочитали укрываться в уютной тени последних пультов. Тогда, по согласованию с правлением оркестра (нечто среднее между месткомом и худсоветом) я ввел порядок, по которому каждый струнник (за исключением концертмейстеров) в течение сезона передвигался от программы к программе на одно место вперед, затем таким же образом возвращался назад, к последнему пульту. Один из музыкантов группы следил за соблюдением этого принципа; общий рисунок перемещений на его графике напоминал велосипедную цепь в действии.

*А разве не является достоинством фиксированной системы сыгранность пары музыкантов за каждым пультом?*

- Конечно, достоинство. Но единственное. Недостатки заметно перевешивают; кроме того, в случае болезни одного-двух музыкантов вся группа вынуждена сдвигнуться, и мы вместо восьми сыгранных пар получаем столько же несыгранных.

54

*Как добиваться качественного звучания духовой группы? Меня раздражает пестрота и вечный дисбаланс меди и, в меньшей степени, деревянных духовых.*

- Видите ли, работая с духовыми, надо учитывать одну особенность, общую и для медных, и для деревянных — каждый из инструментов должен иметь не одно, а максимум два тембровых "обличья". Когда допустим, медные инструменты заняты в сольных эпизодах, их звучание должно быть недвусмысленно индивидуализировано: тромбоны должны быть мягкими, но не "жидкими", и мужественными, но не агрессивными; трубы — петь и еще раз петь, сохраняя блеск, и никогда не кричать; валторны — соединять все перечисленные качества, не забывая о своих родовых корнях и не теряя тембрального очарования охотничьего рога. Туба, солируя, должна демонстрировать то, чего от нее обычно не ждут: великодушное белсанта, виртуозную подвижность и, если надо, чувство юмора. Индивидуальные тембровые особенности не так востребованы в строгой полифонии, где идеи полифонических переплетений преобладают над идеей тембрового разнообразия).

Если же речь идет об эпизодах, где медные духовые объединены в построения, выполняющие общую функцию (не говоря уже об эпизодах хоральных), вы должны позаботиться — нет, не о нивелировании тембров, а об их сближении так, чтобы один дополнял другого, образуя вместе богатую, монолитную звуковую плотность... Хороший и быстрый результат дает просьба к медным тембрально и динамически объединиться вокруг валторн. Из-за своего "срединного" положения в tessiture и особой "округлости" тембра они могут быть прекрасным "объединителем" в деле создания

качественного, сбалансированного звучания группы.

В "отсеке" деревянных инструментов ко всем трудностям добавляется еще одно: различие в способах звукозвучения. Эти особенности сказываются и в "атаке" звука, и, частично, в проблемах артикуляции и дыхания.

Но в этой группе действуют те же законы — о сольных и "туттийных" эпизодах, о слиянии тембров... Роль "объединителя" здесь могут взять на себя кларнеты, пригласив в свое тембровое поле гобойстов с их острым, а в плохих оркестрах пронзительным, тембром; флейтистов с их временами неопознанной атаккой звука и фэготистов с их не всегда простыми отношениями с инструментом...

Если ко всему добавить и заботу о строе — то вас ждет непростая, но увлекательная работа, во время которой, возможно, вы найдете и свои "выстраданные" методы. Не забудьте подслиться ими с коллегами.

55

*Работа над строем — может ли дирижер вмешиваться в эту область оркестрового мастерства; этически ли такое вмешательство и если да, то каковы методы?*

- Если вас ожидает встреча с первоклассным оркестром — можете не беспокоиться. В таких оркестрах строй — дело чести самих оркестрантов; они очень ревностно относятся к этой стороне исполнительства, и, если какой-нибудь аккорд в духовой группе вдруг окажется подозрительным — будите уверенны: пока вы пьете в перерыве чай с лимоном, оставшиеся на сцене духовики найдут "виновника", и аккорд будет вычищен.

Встречаются оркестры достаточно хорошего класса, но с несколько ослабленным, по разным причинам, самоконтролем.

На этот случай есть действенное средство. Заметив в самом начале репетиции небольшую интонационную погрешность, остановите оркестр и спокойно, но твердо попросите погрешность исправить. Достаточно одного (максимум — двух) замечаний и ситуация со строем меняется. Оркестр понимает, что дирижер — "с ушами", небрежность — наказуема; на смену легкой расслабленности приходит концентрация внимания и мастерства, восстанавливается прежняя интонационная дисциплина, если она, конечно, до этого в оркестре имела место.

**56**  
*Но в "моем" оркестре о таком превращении можно лишь мечтать. Сами оркестранты не слишком болезненно реагируют на интонационные "нечистоты"...*

- И вы еще спрашиваете, "этично ли вмешательство"? В работе с молодым оркестром оно не только этично, но крайне необходимо. Я буду говорить только о выстраивании духовной группы; чистота строя в струнных группах складывается из точной интонации каждого музыканта, а для слипания индивидуальных линий в единую, выстроенную по интонации, тембру, вибрации и т.д., существуют групповые репетиции.

Не буду говорить и о специальных упражнениях для духовной группы, которых придумано множество (вы можете изобрести столько же): это и цепь гармонических последовательностей с поочередным хроматизированным движением в каждом голосе, в результате чего образуются новые аккорды, подлежащие проверке на чистоту строя; это и настройка "впрок" конкретных эпизодов из симфонической литературы — разнобразные способы неисчерпаемо.

Но есть некоторые детали, о которых полезно помнить всегда. Прежде всего, надо забыть о привычных нашему уху

"обостренных" различных ступеней гаммы из-за так называемых "тяготений" чего-то к чему-то. (Кто из нас не знал с детства о "тяготении" вольных тонов к тонике, третьих ступеней к четвертым при модуляции в субдоминанту и так далее). Эти томительные ощущения, тренирующие наш слух и обостряющие мелодическое интонирование, бывают очень кстати при сольной игре, но в многоголосной, "многоэтажной" плоти симфонических партитур приводят к засорению строя. Поэтому при "выстраивании" аккордов надо быть особо внимательными к терцовым тонам — именно они в классической гармонии определяют лад, и именно с ними больше всего хлопот.

Простейший пример. Вы строите четырехголосный аккорд: никакого труда не составит "настроить" сначала октаву, а затем присоединить квинтовый тон. "Рама" аккорда готова. Теперь попросите подключить терцовый тон. Ручаясь, что в девяти случаях из десяти вы не получите кристально чистый аккорд. Где-то в глубинах нашего сознания укorenились романтизированные образы мажора и минора — именно из-за этого музыкант, подключившийся к нам со своей "терцией" на микроинтервал, подключившийся к нам со своей "терцией" на миноре. Попросите его чуть опустить мажорную терцию, сдвигая ее более нейтральной! Или чуть "приподнять" минорную; он выполнит вашу просьбу, не скрывая недоумения. Но зато аккорд станет чистым.

Иногда для "выравнивания" интонации можно применить обходной маневр. Представьте: виолончели играют некую мелодию в унисон с фаготом; интонация подозрительная, унисон "рабит". Бывает. Заводить разговор об интонации не хочется: эта тема — не самая приятная для оркестра, да и для вас. Тогда обратитесь к виолончелистам с "художественной" просьбой: "Коллети, давайте-ка попробуем



сыграть так, чтобы тембр вашей группы полностью слился с тембром фоготал!..” Интонация чудодейственным образом становится на место... На самом деле никакого чуда не произошло — просто повысилось внимание обеих сторон — и виолончелистов, и фоготалиста; стремись к тембровому сливанию, каждый музыкант подправил и интонацию, если в этом была потребность.

**57**  
*Я часто бываю недоволен исполнением указания *diminuendo*; при этом не могу точно определить, что именно не удовлетворяет, в чем причина и над чем надо работать?*

Интересный вопрос. Проблема *diminuendo* возникает довольно часто; я встречался с ней даже в оркестрах очень высокого класса. Указание *screscendo* оркестр берется выполнять с большим рвением (часто даже приходится охлаждать этот излишний энтузиазм), а вот *diminuendo* выполняется не так охотно, подчас небрежно, несогласованно и безадресно.

Может быть, некая глубинная причина кроется в том, что процесс всякого “вырастания”, развития, завоевания пространства (в том числе звукового), устремленности “вперед и выше” — все это более естественное, комфортное состояние для всего живого, нежели увядание, угасание, сжатие, процесс превращения некоей субстанции в ничто? Во всяком случае, приближение *screscendo* всегда вызывает в оркестре некоторое возбуждение, в то время, как *diminuendo* требует обуздания эмоций и включения особого режима самоконтроля.

Самые распространённые изъяны в процессе *diminuendo*:

1) чересчур оперативная реакция на знак; в результате

вместо постепенного, контролируемого угасания звучания мы слышим нечто вроде *subito piano*. Тут уместно напомнить оркестру, что на пути от *ff* до *pp* следует еще пройти через *f*, *mf*, *mp* и *p*! Нравочение несколько бюрократическое, но помогает мгновенно.

2) запоздалое безадресное *diminuendo*, не приводящее к желаемому уровню тишины. В результате мы снова получаем *subito piano*, но уже не в начале, а в конце процесса. В этом случае помогает простой прием: попросите оркестр сыграть сразу несколько тактов эпизода, следующего за *diminuendo*, установив требуемый уровень *piano* или *pianissimo*. Затем вернитесь к исполнению *diminuendo* — на этот раз с осознанной, предельно ясной оркестром динамической “целью”.

Исполняя произведение тех времен, когда композиторы не утруждали себя указанием персонафицированных нюансов для отдельных инструментов и групп, не забудьте об их разных “словных категориях” и обеспечьте **неодновременное** угасание звучности в разных группах — ради равномерного *diminuendo* оркестра в целом.

**58**  
*Вы говорите, что *screscendo* получается в оркестре “само собой”...*

— Я так не говорил. В оркестре вообще ничего не происходит “само собой”, кроме вдоха облегчения, когда вы объявляете перерыв. А *screscendo*, хотя и является любимым приключением оркестрантов, требует управления, точного расчета и особого ощущения “сопротивления материала”.

Многие черты “некачественного” *screscendo* перекликаются с тем, о чем мы говорили в связи с *diminuendo*:

- \* безадресность, то есть отсутствие точного представления об уровне динамики, который вы намерены достичь. Отсюда — либо "недолет", когда недостаточная интенсивность стесендо на пути, скажем, от piano к forte приводит к неподготовленному динамическому стыку, который выглядит как subito forte; либо "перелет", когда плохо рассчитанное стесендо достигает уровня forte раньше времени и затем "топчется" на месте;
- \* зачастую стесендо исполняется не в режиме pop stop, а от ступеньки к ступеньке, будто мы поднимаемся по лестнице, останавливаясь на площадках, чтобы отдохнуть — в то время, как звучание должно вырастать непрерывно. Если продолжать метафору — надо подниматься не по лестнице, а на эскалаторе; бывает, и довольно часто (даже в очень хороших оркестрах) когда "мель" и ударные начинают крендендировать одновременно и с той же интенсивностью, что и струнные. Тут вы обязаны вмешаться и отрегулировать (как и в случае с diminuendo) неодновременность включения различных групп в процесс вырастания звука. Любимая реплика оркестрантов, которых вы "придерживаете": "а у меня уже четыре такта назад написано стесендо!" Не смущайтесь и напомните коллеге (если он молод, значит, необразован, если пожилой — значит, демагог), что в интересах качественного стесендо оркестра в целом каждая группа прокладывает к цели собственный путь;
- \* особое внимание посвятите исполнителям на литаврах, большом барабане, тарелках и там-таме. Объясните этим независимым и гордым артистам, что в атаке, начатой

*Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам*

оркестром, они находятя в резерве главного командования и будут выпущены в бой в последний момент — для нанесения решающего удара. Это сравнение почему-то находит путь к сердцу музыкантов, они исполняют свою роль с удовольствием;

- \* напомните оркестру о том, что на "длинных" нотах жизнь не останавливается — они тоже должны вырастать в общем звуковом потоке (тут присмотрите за струнниками: они часто грешат незаконным распределением смычка)...

В музыке, к счастью, не бывает незбылемых законов или, если говорить не так торжественно, нет инструкторий без примечаний. Так, говоря нехорошие слова в адрес прерывистого стесендо или "подъема по ступенькам", мы знаем, что иногда стесендо надо осуществлять и "пофразно", такой способ подчас вытекает из авторского текста, а иногда бывает подсказан вашей интуицией и чувством формы...

**59** *Как добиться того, чтобы оркестр мгновенно прекращал играть, когда останавливается дирижер?*

- Во-первых, не нервничайте. Во-вторых, не читайте оркестру нотаций. Предлагаю опробованный вариант. Когда такое происходит в новом для меня оркестре, я молча и кротко жду, пока закончат играть последнии, самый невнимательный оркестрант. Более того, я его внимательно выслушиваю. Затем выдерживаю паузу — уже в полной тишине — и продолжаю работать. При следующей остановке происходит то же самое. Я снова молча с интересом выслушиваю все "последствия". Слова пауза. Когда такое повторяется в четвертый раз (почему-то не в третий и не в пятый, а именно в четвертый),

Музыканты сами — чаще всего концертмейстеры групп — начинают "пинкать" друг на друга, призывая к тишине... Странный случай, когда отсутствие реакции действует лучше, чем сама реакция.

Вы, однако, должны учесть, что оркестровое исполнение имеет свою инерцию; не останавливайте оркестр посредине фразы, на пике стесендо, за несколько тактов до конца части, за полтакта до важного вступления нового инструмента или группы — иначе вам придется какое-то время побыть в роли слушателя.

## 60

*А как бы вы отреагировали, если бы услышали в свой адрес едкую, неприятную реплику оркестранта — как произошло со мной несколько дней назад, перед отъездом на мастер-класс? Я смолчал, но до конца репетиции был проигнорирован сам собой; собственно, все было проигнорировано, хотелось распрощаться с профессией...*

- Вам не повезло. Вы встретились с оркестром невысокого профессионального уровня. Чем оркестр качественней, тем выше у музыкантов чувство собственного достоинства и, соответственно, тем больше уважения к работе и достоинству дирижера. И напротив, в оркестрах невысокого класса чувство достоинства зачастую заменено ссезью...

Расскажу вам об эпизоде из моих первых дирижерских опытов. Причудливые обстоятельства сложились так, что на втором году обучения дирижированию я оказался в Москве и предстал перед оркестром... Большого театра. В ходе первой репетиции я проявил отвагу и сделал замечание одному из солистов

духовой группы, упрекнув его в несвоевременном вступлении. Седовласый музыкант молча кивнул головой в знак покорности. После репетиции, уже в коридоре, он подошел ко мне; я сжался (мне сообщили, что замечание я слезал профессору, ведущему кафедрой Московской консерватории) и приготовился к неприятному разговору... "Молодой человек, — негромко, так, чтобы не слышали окружающие, сказал профессор, — вы, видимо, очень волновались? Ведь я сыграл правильно. Вы ошиблись... Ну, ничего, бывает. Не переживайте..." Я часто вспоминаю этот удивительный случай. Ведь ветерану знаменитого оркестра ничего не стоило прилюдно поставить дебютанта-дирижера (а если говорить попросту — провинциального мальчишку) в неловкое положение. Но он предпочел проглотить несправедливый упрек и смолчать.

Благодордство и верно понимаемое чувство собственного достоинства — неизменные спутники высокого профессионализма. Во всяком случае, мне хочется так думать...

В ситуации же, о которой вы рассказали, наилучший вариант — ответить на обидную реплику оркестранта либо, упаси бог, вступить с ним в дискуссию. Смолчать — вроде бы тоже неплохо: во-первых, как-то не по-мужски, а, во-вторых — оркестр-то ждет вашей реакции со сладостным предвкушением охотника, выследившего дичь. Ответьте на язвительную реплику серьезно и подчеркните вежливо: "Спасибо, коллега; я непременно обдумаю ваши аргументы сегодня же вечером!"

Подобный ответ — неожидан и, к тому же, содержит скрытую иронию, а неожиданность и ирония — сильное оружие.

## 61

*Как поспушить, если на репетиции кто-либо из музыкантов читает газету (книгу, журнал, расписание поездов, рекламу туристических агентств)?*

- Увы, нечто подобное происходит даже в оркестрах с солидной репутацией. Один мой коллега рассказывал, что на его репетиции в одной из стран с субтропическим климатом трое музыкантов играли на литаврах в преферанс...

Сейчас духовникам или ударникам (это их партии чаще всего зылят безразмерными паузами) не нужно брать с собой шелестащие газеты или толстые тома, видимые с дирижерского подиума — к их услугам миниатюрные электронные устройства.

Если подобное происходит в оркестре, которым руководите вы — подумайте на досуге, с какого момента вы из вдохновляющего партнера и увлекającego за собой художника превратились в скучного начальника. Если же вы "в гостях" — отметьте мысленно, что шеф этого оркестра — неважный воспитатель и... промолчите: за три дня атмосфере в оркестре не изменить... И не берите пример с меня: я промолчать не в состоянии. "Читатель" становится моим личным врагом. Я останавливаю репетицию и обращаюсь к нему примерно так: "Господин N, я очень любопытный человек: вы не могли бы почитать вслух с начала страницы?..". Если я настроен благодушно, текст другой, что-нибудь вроде "Дорогой господин N.N., послушайте, как замечательно играет свое solo ваш коллега-тобиаст!" В обоих случаях весь оркестр поворачивается в сторону провинившегося, тот, конечно, закрывает книгу (журнал, рекламу недвижности и т.д.) — и, если он побыл

моим врагом десять минут, то я остаюсь его личным врагом на всю жизнь.

Впрочем, мы с вами должны планировать репетиции таким образом, чтобы оркестровые группы были нагружены равномерно. Если какая-то из них "засиделась" в паузах — немедленно нагружайте ее работой...

## 62

*Один из оркестрантов затил на меня обиду. В прошлом сезоне я отстранил его от участия в одной из программ. Скоро год, как он со мной не раскланивается.*

- Это струнник или духовник?

*Духовик, второй фаяет.  
А какая, собственно, разница?*

- Обижаться, конечно, умеют и струнники — и даже с более шумными эффектами, нежели духовники; но скверное душевное состояние духовника, говоря цинично, обойдется оркестру дороже.

Дело в том, что музыкант, затаивший на вас обиду, не сможет — даже если будет очень стараться — адекватно воплощать в жизнь ваши гениальные музыкальные идеи; у него будет замечательно звучать *итато\** и *бетосе\*\**, не говоря уже о *брусаменте\*\*\**, но будут трудности с *досе\*\*\*\** и совсем большие проблемы с *амогосо\*\*\*\*\**... Естественно, если этот человек сидит где-то в недрах струнной группы, то лишь его сосед по пульту может заметить неполадок, но духовники... Ведь вы, помимо всего, находитесь с духовными в постоянном визуальном контакте — и натываются время от времени на взгляд вашего недруга, наверное, малоприятно.

\* *итато* - гениально, восторженно; \*\* *бетосе* - неистово, диало, спиритично; \*\*\* *брусаменте* - грубо; \*\*\*\* *досе* - приятно, нежно; \*\*\*\*\* *амогосо* - любовно

*Он на меня вообще не смотрит...*

- Вот видите, ему тоже неприятно; он чувствует ответственность ситуации, когда приходится совместно музицировать, а душа к этому не расположена... А вы уверены, кстати, что, отстранив его от программы, вы поступили справедливо?

*Уверен. Он со своей партей не страдает, и я не мог оставить ситуацию "подвешенной" до последней репетиции... Мне казалось, что он будет рад, освободившись от программы. Кроме того, я посоветовался с концертмейстером группы, который одобрил мое решение.*

- Когда задается человеческое самолюбие, никакие рациональные аргументы не действуют. Но если все было так, как вы рассказываете, то не надо испытывать угрызения совести. Вы поступили так, как следовало поступить (я надеюсь, это было сделано в корректной форме; вы не ставили под сомнение его умственные способности и не пшыряли в беднягу стул!)

Увы, романтический ореол вокруг профессии дирижера довольно быстро рассеивается, когда вы сталкиваетесь с реальными отношениями внутри системы "оркестр — дирижер". Психологи эту проблему тщательно изучают, наблюдая со стороны, а мы с вами в ней живем, дышим и пытаемся музицировать.

Среди всех уровней, на которых дирижер взаимодействует с оркестром: "художник — единонашленник", "лидер — группа", "коллега — коллеги", "воспитатель — воспитуемые", "руководитель — подчиненные" — именно этот

*Дирижер и оркестр или 100 неуживых советов молодым дирижерам*

последний слой взаимосвязи, без которого система, увы, не функционирует, как раз и вносит большинство диссонансов в общую гармонию.

Бывают случаи, когда необходимо предпринять нечто, чему даже ваша нежная душа пробует сопротивляться — но мозг напоминает: вы — руководитель оркестра; вы, и никто иной, отвечаете за его качество и развитие, именно вам сотни музыкантов — взрослых мужчин и женщин со своими биографиями, семьями, неральными мечтами и реальными болезнями, доверили свои судьбы, а судьба оркестрового музыканта — это судьба его оркестра. И вы должны беречь и легчать все, что помогает оркестру развиваться, и, что подлаешь, быть нетерпимым ко всему, что этому мешает. Даже если второй фатотист будет отводить от вас глаза.

И все же — дайте ему когда-нибудь шанс проявить себя с лучшей стороны. Не в качестве извинения, а для пользы оркестра. Повисшая над оркестром нить негативного излучения, пусть очень тонкая, связывающая лишь двух людей, так или иначе отравляет общую атмосферу. Без нее легче дышится.

*Вы сказали, что именно я отвечаю за развитие оркестра. Но мое положение деусмысленно: о каком развитии можно говорить, если я назначен временно, пока не приступит к работе "настоящий" дирижер, с которым уже два года ведется переговоры. В моем контракте, между прочим, нет ни слова о развитии, есть лишь пункт о том, что я обязан "поддерживать оркестр в хорошей форме".*

63

- Странные люди составляли контракт! Неужели они не знают, что задачи должны быть "опережающими"? Если вы ставите

целью лишь поддержание формы оркестра — качество полагает вина. Если попытаетесь оркестр развивать — может быть, вам удастся сохранить его в той форме, в которой вам его оставили. А если поставите перед собой безумную задачу — достичь идеала, то, возможно, сумеете обеспечить некоторое развитие оркестра.

Спрячьте контракт подальше и работайте так, как будто переговоры ведутся с вами.

**64** *Стучалось ли вам становиться за пульс с недоуменной паритиурой? Если да, то удавалось ли скрыть это от оркестра?*

- Увы, становился. Скрывал... Клял себя: в последний раз! И становился снова... В редких случаях виноват был я сам, чаще — так называемые объективные обстоятельства. То в последний момент поменяют программу, то поздно пришло партитуру... Но, так или иначе, вина ложится на меня: можно ведь от концерта отказаться... А как скрывал? Да, собственно, специально ничего не скрывал — просто репетировал в непривычном состоянии, назовем это другим уровнем компетентности. Находясь в цейтноте перед первой репетицией, старался осознать главное: форму в целом и форму основных конструкций, темпы и их соотношения, географию и иерархию кульминаций, особо сложные (если они нагичествуют) метроритмические островки и стыки! Стыки! Стыки темповые, динамические, метрические и всякие прочие. Оглядевшись на весь вышперечисленный информациис, направляешься на первую репетицию, к сожалению и стыду, без глубоко продуманной и прочувствованной концепции, но с надеждой проветсти оркестр от пункта А до пункта В без непредвиденных остановок на полустанках, без тряски на поворотах

и без опасений, что на стыках состав сойдет с рельс. После репетиции, не заслужив права на обед, удлиняешься с партитурой. Репетиция дага пишу для размышлений; стало ясно, насколько поверхностями было представление о произведении; мысленно просишь прощения у композитора — и за работу. До следующей репетиции — примерно двадцать часов; есть шанс замолить трехи.

**65** *Меня совершенно выбивает из седла моя же ошибка, если ее заметил оркестр. Как преодолеть внутреннее смещение? Как продолжить репетицию?*

- Психологи утверждают, что любая работа, производимая под наблюдением других людей, погружает работающего в состояние стресса. Именно любая. То есть, если вы сооружаете табуретку, и за этим наблюдают несколько человек — значит, вы находитесь в состоянии небольшого стресса. Что уже говорить о работе дирижера, который несет свой крест перед "живым инструментом", перед несколькими десятками человеческих и артистических индивидуальностей — с авансированным ему правом "командовать" ими. Во взглядах, направленных на него, начинающий дирижер читает и интерес, и доброжелательность, и осторожность, и, бывает, плохо скрытую неприязнь, и... открывенную скуку.

Находясь в фокусе пристрастного внимания, действуя под таким перекрестным огнем, вы пребываете, по сути психологической ситуации, в состоянии мощного стресса. Ошибки неизбежны, горевать не надо (если только ваша ошибка не превратила музыкальную пьесу в табуретку). А то, что оркестр вашу ошибку заметил — что ж, это нормально: вы ведь тоже замечаете ошибки оркестрантов. В этой ситуации лучше всего объявить: "Остановка (сбой, ошибка, катастрофа)

произошла по вине дирижера. Сыграем еще раз". Такое признание разу снимет напряжение и у вас, и в оркестре.

Впрочем, оркестранты не очень и "напрягались". В момент, когда вы преодолевали смещение, они думали примерно следующее: "До перерыва — десять минут. Интересно, хорош ли сегодня кофе в кафетерии?"

**66**

*После прошлого мастер-класса, я, следуя вашему совету, договорился о записи одной из программ. Улыбавшаяся пробный вариант, я был ужасно разочарован. Я знаю, что мой оркестр далек от совершенства, но, оказывается, о многом я не догадывался. Столько недостатков: строй, ансамбль, баланс...*

- Я надеюсь, ваш звукорежиссер достаточно профессионален?

*Он очень извештен, и согласился помочь молодому оркестру, как он сказал, "из гуманных соображений"*

- Тогда согласитесь: вы получили замечательную гуманитарную помощь! Как я догадывался, вы не дали оркестрантам послушать эту запись?

*Конечно, не дал. Они бы пришли в ужас!*

- Напрасно. Иногда полезно взглянуть в зеркало. Я уверен, что вы серьезно работаете с оркестром, "причесываете" его ежедневно, но микрофоны — такие мерзкие и беспощадные существа! Их нельзя уговорить, разжалобить, им ничего не объяснишь и, конечно, не обманешь. Да и зачем? Они дают беспристрастный рентгеновский снимок оркестрового организма — с его аритмией,

некривизнами интонации, технической непроходимостью, эмоциональным плоскостопием и тепловым недержанием. Поэтому к микрофону надо относиться с благодарностью, как к хирургической сестре, которая, расчищая рану, делает нам больно, но в результате мы получаем шанс выздороветь.

Итак, используйте любую возможность для записи вашего оркестра. И обязательно приглашайте артистов оркестра на прослушивание предварительных вариантов. Это сократит время на устранение недостатков.

**67**

*Между прочим, меня удивило, что почти никто из оркестрантов не поинтересовался результатом записи. Лишь два-три человека попросились на прослушивание, но я их не пустил...*

- Вы получили тревожный сигнал. Он говорит об отсутствии у ваших оркестрантов "чувства опасности" и способности к самокритике. Увы, все это несовместимо с профессионализмом. Записывая с одним немецким оркестром все пятнадцать симфоний Шостаковича, я заметил интересную закономерность. В двадцатиминутных перерывах в комнату звукорежиссера, где я прослушивал "свежезаписанное", набивалось с десяток-полтора оркестрантов — но это почти всегда были одни и те же люди. Притом, я не видел среди них слабейших музыкантов. Своим традиционным Kaffe Pause жертвовали сильнейшие. Хотя у них-то, казалось бы, было меньше всего поводов сомневаться в качестве того, что они "наиграли".

Эта знаменательная закономерность еще раз подтвердила, что успеха добиваются не самоуверенные, а сомневающиеся. Сомневайтесь.

**68** *Я не рискую включать в программы концертное произведение своих сверстников. Они в обиде на меня, но я не могу занимать часть своих редких концертов пьесами, которые не вызовут никакого интереса у публики. Я неправ?*

- Согласно своей логике, вы очень правы. Но права ли ваша логика? Если следовать ей, то-есть, играть без рисков — тогда организуйте еще один Штраус-оркестр, наденьте белый фрак — и в добрый путь!

Ваши сверстники-композиторы — самые незащитные люди. Созданная художником картина или сочиненный поэтом сонет — это готовый продукт, даже если картина стоит лицом к стене, а сонет еще никем, кроме автора, не прочитан. В обоих случаях творческий акт совершен. А партитура — это лишь повод, основа для совершения творческого акта — и тут композитор вынужден к исполнителю, то есть к вам — а вы в этот момент подсчитываете количество предполагаемых аплодисментов, вы заняты...

Молодые композиторы в сложном положении еще потому, что на их продукт нет социального спроса. Человеческая психика устроена странно: во всех прочих видах искусств, а также в литературе, мы тянемся к новому, неизведанному. Нам интересно увидеть новые работы художников, прочитать новую книгу, посмотреть новый фильм, посетить театр, где идет незнакомая пьеса... А в музыке — подавай нам знакомое. Мы охотнее послушаем в сто двадцать седьмой раз соль-минорную симфонию Моцарта, нежели пойдем слушать концерт новой музыки. То есть, мы получаем наслаждение не от **познания**, а от

*Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам*

**узнавания.**

Что же делать бедным композиторам? У них нет иного выхода, они должны писать. У вас другие выходы есть, но вы должны выбрать путь, которым шли ваши замечательные предшественники. Мендельсон-Бартольдиди, пропагандируя музыку малоизвестного тогда Йоганна Себастьяна Баха, тоже рисковал недополучить оаций...

Я не утверждаю, что кто-то из ваших сверстников — будущий Бах. Но и не отрицаю.

**69** *На каком же этапе советовать с современными автором, если он достиген для общения и готов помочь в подготовке концерта?*

- С "современным" автором — это удачное уточнение. А на каком этапе вы советуетесь с несовременным автором?

*Каждую секунду, профессор!*

— Ответ правильный... Если есть возможность встретиться с композитором, обязательно пообщайтесь с ним, но лучше после невячного ознакомления с партитурой: для разговора по существу нужна основа. Выслушайте его; часть монолога будет носить философский характер. Странно, но не только музыковеды, но и многие композиторы полагают, что можно объяснить музыку словами, а музыка может выражать мысли! Приятнее всего общаться с авторами, которые при встрече с дирижером говорят: "Распоряжайтесь партитурой, как хотите, я вам полностью доверяю. Только не пропустите аселерандо в цифре 18..."



**70**  
*А приглашать ли композитора на репетиции?*

- Я никогда не приглашаю автора на первую репетицию. Композиторы — очень нервные люди; они болезненно восприимчивы к несовершенному исполнению, некоторых из них оно приводит в отчаяние. Наилучший момент для приглашения — репетиция, предшествующая генеральной, когда еще есть возможность кое-что подкорректировать.

Вы должны быть готовы к различным реакциям композиторов; все они делаются на несколько категорий. Одни будут пребывать в блаженном состоянии от музыки, лучше которой они никогда не слышали; другие будут ежесекундно подбегать к стене и нервно напевать некий фрагмент, фразу или отдельную ноту — так, как это должно звучать на самом деле, а не так отвратительно, как только что сыграл оркестр; третьи будут молча, не глядя на сцену, следить за ходом событий по партитуре и потом, в перерыве, выскажут вам тридцать четыре просьбы; четвертые, не дожидаясь окончания репетиции, уйдут в буфет — пить коньяк, чтобы заглушить отвращение от услышанного.

Во всех случаях надо соглашаться на все просьбы и требования. Немедленно и безоговорочно. Другое дело — выполнять ли их. Случается, что некоторые просьбы заведомо невыполнимы — но вашего согласия бывает достаточно, чтобы умиротворить автора; тут все зависит от вашей харизмы и силы внушения. Никогда не оспаривайте авторскую концепцию — в целом и в деталях. Композитор принес вам свое дитя, и только глупый и черствый человек может сказать ему: "У вас чудный ребенок, но лучше бы ему иметь глаза не карие, а голубые..." Композиторы могут уступать лишь в вопросах, связанных с динамическим балансом или техническими возможностями

оркестровых инструментов — тут смело вступайте в дискуссию и покажите, кто в доме хозяин!

**71**  
*На репетициях я раскован, энергичен, находчив, эмоционален; на концертах же я не могу преодолеть скованность. Я пытаюсь с ней бороться — но это меня сковывает еще больше...*

- Вы слишком сосредоточены на себе. И чересчур озабочены тем, как вы выглядите со стороны. Это заботит вас больше, чем то дело, которым вы заняты. Человек, лишенный этого комплекса — странной смеси самокопания с зачатками нарциссизма — никогда не скажет о себе: я эмоционален, я энергичен и т.п. Кроме того, вы ошибочно ощущаете себя центральной фигурой того удивительного действия, каким является концерт симфонического оркестра. Главный субъект процесса — не вы, а оркестр. Вы стоите перед ним лишь для того, чтобы помочь артистам оркестра согласовывать свои усилия и как можно выразительнее и технически совершеннее исполнить программму концерта!

Подумайте о том, что перед оркестром стоят трудные задачи, требующие подачи полной душевных сил. Помогите им — и вы забудете о своих проблемах.

**72**  
*Но я не могу забыть о публике, сидящей за моей спиной!*

- А о ней не надо забывать. Напротив, испытывайте удовольствие, нет ... удовольствие от того, что именно им, этим людям, собравшимся сегодня в зале, вы с оркестром раскрываете глубины, высоты и пр., и пр. авторского замысла...

При этом надо ощущать (обязательно!) гордость за то, как совершенно (будем надеяться) оркестр это делает!

Короче говоря, не пытайтесь бороться со своей скованностью. Боритесь со скованностью оркестра и публики...

Кстати, вы вовсе не безнадежны: если на репетициях вы "раскованны", "находчивы" и "энергичны" — значит в вас все-таки есть гены "публичного" человека. Музыканты оркестра намного более строгие судьи и более компетентные критики, нежели публика: ощущая себя свободным перед ними, вы, надеюсь, вскоре обретете свободу и в ситуации переполненного зала.

## 73

*А вот я, напротив, панически боюсь репетиций... Во время концерта мне хорошо, я избегаю от страха что-нибудь не так сказать, а еще более — что-либо неприятное услышать. Иногда, направляясь на репетицию, я чувствую специфический холодок под ложечкой... Скорей бы концерт — вот мое постоянное желание!*

- У вас "свой" оркестр или вы пока "беспризорный"? Ах, своето пока нет? Боюсь, что он скоро появится. Оркестр может простить не очень удачный концерт, но дирижер, испытывающий муки на репетиции, вряд ли завоюет симпатии оркестрантов.

Если всерьез, то для преодоления страха перед репетициями вам необходимо ощущение, что в чем-то существенном вы сильнее оркестра. Ну, если не сильнее, то, во всяком случае, в данный момент увереннее... Для этого хорошо бы (если это от вас зависит) включать в программы произведения, не знакомые оркестру. В этом случае, говоря шахматным языком, вы будете "играть белыми"; продвижение

оркестра вглубь материала будет зависеть от вашей активности, компетентности и особого ощущения "первооткрывателя" — это чувство несомненно со страхом.

Полезно было бы, если вам удастся, какое-то время поработать с молодежным оркестром — тут вам и карты в руки. Постепенно вы не только перестанете бояться репетиций, но и полюбите эти замечательные моменты, когда на ваших глазах и, более того, вашими руками из сырого, необработанного материала будет лепиться некий совершенный продукт.

## 74

*Мой профессор учил меня, чтобы я не обольщался успехом у публики. Он говорил: "Публика не слишком компетентна, англодирижер всем подброд; слушайте свой внутренний голос и советы людей, которым вы доверяете". Вы разделяете это мнение?*

- Ваш профессор во многом прав. Я бы ответил примерно так же — и насчет внутреннего голоса, и по поводу советов... Но относительно обольщения англодиссидентами "малокомпетентной" публики, которой все равно кому англодирижировать — я бы не был столь категоричным. Мы же не будем оспаривать истину о том, что для актуализации музыки необходимы три субъекта: композитор, исполнитель и слушатель. Нельзя утверждать, что все члены этого триумвирата равнозначны по вкладу в общее дело, но так же ясно, что при отсутствии любого из звеньев сам факт события состояться не может. Так что совсем уж отворачиваться от публики не стоит. Другое дело, что публика бывает разная — это банальная истина — но и музыка, которую мы исполняем, бывает разной, правда? Да и мы с вами, коллеги, не все одинаковые... Так что, молодой человек, когда вам англодирируют

— обольститесь хотя бы на полчаса (вы ведь так долго и мучительно готовились к концерту), порадуйтесь и скажите себе: "Сегодня собралась невероятно компетентная публика!..."

А назавтра, прямо с утра, начните безжалостно самокритичный "разбор полетов".

**75** *А бывает ли в действительности по-настоящему компетентная публика (я не имею в виду фестивали, оперные премьеры и тому подобное)?*

— Вот как раз на оперных премьерах компетентной публики меньше всего — это небольшая группа импрессарио, критиков и коллег. Фестивали тоже бывают разные: наиболее подготовленная публика собирается на небольших фестивалях с относительно устойчивым кругом исполнителей и постоянных, или почти постоянных, публикой.

Качество публики часто связывают, как ни странно, с географией. Почему-то принято думать, что публика северных стран не так отзывчива, как южане — это абсолютное недоразумение. Существует еще один миф — о различии публики европейской (при этом имеют ввиду Западную Европу) и публикой "русской" (тут подразумевают страны бывшего СССР) — будто бы европейская публика компетентна и сдержана, а "русская" якобы непосредственней, радушней и наивнее.

На самом деле все не так. Разница действительно есть, но не в темпераменте или продолжительности овалей. В западной Европе люди идут на концерт слушать музыку; в "России" — исполнителя. То есть некий терр Мюллер в Гамбурге или мадам Дюбуа в Женеве уже в начале сентября знают, что, скажем, 18-го апреля следующего года они идут

слушать 9-ю симфонию Брукнера или оперу Берлиоза "Троянцы" — эй, женушка (муженек), напомним-ка, кто будет дирижировать? В Киеве же господин Мельник или госпожа Лесная в Москве, во-первых, про апрель еще ничего не знают, но зато послезавтра пойдут слушать пианиста N и баритона NN, а что там в программе у пианиста и в какой опере поет баритон — не имеет значения... Прямое отношение к компетентности это различие не имеет, но все же, все же...

Вас, дирижеров, не должно интересовать, какая публика в зале — ни ее количество, ни уровень компетентности. Пожалуй, никогда не спрашивайте у администратора, все ли билеты проданы и заказывал ли места критик из местной газеты. Любая публика для вас — самая желанная и самая страдая.

**76** *А я расстраиваюсь, когда публики мало, и больше обычного нервничаю, если знаю, что на концерт пришли строгие критики или просто недоброжелатели. Чувствую, что должен особенно собраться, не допустить просчетов — а это в свою очередь скрывает меня еще больше...*

— Вы никому ничего не должны — ни критикам, ни публике, ни коллекционерам ваших ошибок. У вас есть лишь один долг — перед композитором. Думайте об этом — и ситуация предстанет перед вами в ином свете. Отпадут многие раздражители, вы останетесь один на один с музыкой. Очень помогает.

**77** *Дирижирование паузисты для меня затруднительно. Как развивать музыкальную память, чтобы не было стыдно перед оркестром, да и перед публикой?*

- Ну, во-первых, дирижировать по партитуре — не стыдно. Стыдно дирижировать бездарно. Знать партитуру надо досконально (насколько это возможно), а пользоваться ли ногами — вопрос интимный. Одним мешает пульт, отделившийся от оркестра, другие без партитуры чувствуют себя неуверенно, хотя знают произведение во всех подробностях. Мне нравятся оба способа. Дирижируя наизусть, ощущаешь особую свободу психическую, да и физическую; не обременишь себя переворачиванием страниц, чувствуешь особый контакт, особое единение с оркестром.

С другой стороны, мне очень нравится графическое расположение нотного текста на партитурном листе, его постоянно меняющиеся формы, многоэтажные построения, тонкие линии, то струящиеся в одиночестве, то прихотливо переплетающиеся. Эта причудливая графика, напоминающая мозаику на стенах собора, то фрагмент компьютерной игры, то строки древней клинописи, то полуразгаданный кроссворд — в моем сознании неотделима от звучания, можно даже сказать: тождественна звучанию; это единство вдохновляет меня, создает атмосферу полного стирания не только с оркестром, но и с таинством нотного текста, с сердцевиной магических знаков, способных сохранить и передать нам идеи давно ушедших мастеров.

Так что выбирайте сами — что вам ближе, то и хорошо. Скажу так: партитура на пультах хороше исполнение не испортит; плохое исполнение не спасет даже дирижирование наизусть.

78

*Обязательно ли дирижировать с палочкой?  
Я, например, испытываю некоторое  
неудобство в правой руке, без палочки мне  
намного удобней.*

- Многие дирижеры обходятся без палочки — и добиваются при этом замечательных результатов (отсутствие палочки в этом, поверьте, не играет решающую роль). Относительно удобства — согласен; кантиленные эпизоды, хоралы духовых, медленные части ораторий — все это прекрасно гармонирует с плавными, свободными движениями руки, не "забоченной" держанием палочки. Однако, жалуюсь на скованность в правой руке, вы думаете о своем удобстве, а надо прежде всего заботиться об удобстве оркестра. Можно сказать: "палочка сковывает" правую руку, а можно: "палочка организует" правую руку — и в результате доносит до оркестра более определенную, четкую информацию. Не забудем и о том, что палочка "удлиняет" руку, что бывает нелишним для дирижера, не обижайтесь, вашего роста. Безусловно, палочка пригодится в некоторых оперных театрах, где со сцены видна лишь макушка дирижерской головы!

Понимно практических соображений, некоторые дирижеры говорят еще о некоторых вещах полумистического свойства — будто бы дирижерская палочка, будучи не только механическим подспорьем, но и неким символом, придает дополнительный ощущение "повелителя звуков", волнующее чувство власти — не знаю, может быть, и придают...

Скованность же можно попытаться устранить, испробовав различные способы контакта кисти и пальцев с палочкой и выбрав тот вариант, который исключит всякое напряжение. В любом случае, прежде, чем отказываться от палочки, убедитесь, что вы владеете ею в совершенстве. А потом решайте.

79

*Можно задать вопрос, не относящийся к  
творчеству?*

- Можно; только, пожалуйста, не о полтилке!

*Накорми образом... Мне очень нравится дирижировать во фраке. Он меня дисциплинирует и вдохновляет одноереженно. Но сейчас появилась новая мода. Я подчитал: из девяти дирижеров, концерты которых транслировали телевидение за последний месяц, только трое дирижировали во фраках. Остальные — кто в чем: в рубашках, куртках, жилетках... Интересно, что эти шестеро — из "великих", а трое во фраках — провинциальных оркестров. Как быть? Фрак стикать не хочется!*

- Знаете ли, я себя не причисляю к великим, но тоже перестал дирижировать во фраке. Помню ощущение молодости: мне очень нравилось носить фрак; завораживал весь ритуал одевания, эта строгая последовательность: брюки, туфли, рубашка, бантик, жилетка, фрак — от всего этого веяло неизведанным будущим, избранностью и особым предназначением. Но вот настало будущее. И я однажды почувствовал, что фрак мешает моим интимным отношениям с духом композитора. Я хорошо помню тот момент, когда вдруг понял: я не имею права напивлять на себя это пышущее тшеславием одеяние, чтобы исполнить музыку Шуберта, который оставил после себя, согласно описи полицейского инспектора, "две простыни, одну подушку, одну шляпу и шесть носовых платков". Может быть в этом аргументе есть некоторая натяжка, но интуиция бывает в нас сильнее рассуждений. Однако, вы ждете совета... Поскольку вы еще не в будущем, продолжайте дирижировать во фраке; он, я думаю, вам идет.

80

*Мне бывает тяжело побудить оркестр к stringendo. Я прикладываю максимум усилий, чтобы ускорить движение, но оркестр остается малоподвижным, "висит" на руках; я не достигну цели и остаюсь разочарованным. Единственный результат — усталые мышцы.*

- Не обижайтесь, но, судя по вашему рассказу, то, что вы делаете, как раз противоположно тому, что надо бы предпринять в подобном случае. А нужны — полная внутренняя концентрация и...абсолютная физическая раскрепощенность. Точный расчет, но никаких мыщц! Прежде всего, перед самым началом stringendo надо заметно уменьшить жест — это всегда привлекает внимание оркестра и подает сигнал: "сейчас произойдет нечто важное!" Затем легкими "поощрительными" движениями побудите оркестр к началу ускорения, не увеличивая, а, напротив, уменьшая мышечные усилия — снова вспомним автомобиль — чем выше скорость, тем "легче" передача, которая подгоняет ваше, отнюдь не невесомое, авто. И наоборот, крупные жесты, мощные физические усилия будут лишь утяжелять информацию, которую вы передаете оркестру; движение вашего автомобиля будет тормозиться, как всегда бывает, когда передача не соответствует реальной скорости.

81

*Я слышал выражение: "Оркестр на концерте должен быть мокрым, дирижер — сухим". Вы согласны с этим?*

- Я только что частично ответил на этот вопрос. Но, прежде всего, надо определиться, о чем речь: если мы говорим о выделении потовых желез, то по этой теме у меня есть

знакомый специалист... Я думаю, что в цитате, которую вы привели, подраумевалось другое (попробую сформулировать научно): сравнительная степень творческой интенсивности дирижера и оркестра в ее внешнем проявлении (запишите для истории!).

Давайте представим обратную картину: "мокрый дирижер и сухой оркестр". Жуткое зрелище! Вам, наверное, приходилось наблюдать, как на дирижерском подиуме безгранично музыкальный дирижер с темпераментом чемпиона по кикбоксингу и пластикой, приобретенной на курсах йоги, в течение двух часов изображает бой Дон Кихота с мельницами, но в роли не играет, а мельницы в то время, как оркестранты с глазами, из которых сочится скука, лениво водят смычками, причем не перпендикулярно к струнам, а даже как бы по диагонали; при этом некоторые из них время от времени поглядывают на часы, а кое-кто даже раскланивается со знакомыми в зале...

Все сводится к тому же: к приоритету творческой энергии над физической активностью, к торжеству внутреннего над внешним, к умению минимальными усилиями достичь максимальных результатов.

На всякий случай добавлю то, что ясно без дополнительных доказательств: все это срабатывает лишь при наличии у дирижера того свойства таланта, которое называют магнетизмом, волевым излучением, дирижерской харизмой и другими красивыми словами. Что подделаешь — так оно и есть...

А по поводу того, кто после концерта должен оказаться богаче "мокрым" — оркестр или дирижер... Наверное, лучше, если "мокрой" будет публика. Как минимум, у нее должны быть влажными глаза. Это же и максимум!..

**82** У меня тоже не очень творческий вопрос. Но как forte вызывает у меня сильное мышечное напряжение, что-то напоминает судороги — вы это видели. Это неизбежность — или я что-то не так делаю?

— Ваш вопрос как раз очень творческий. Мы с вами не сделаем открытия в области психомоторики, если скажем, что в момент сильного мышечного напряжения человек не склонен к стихосложению или сочинению прелюдий. Не будем ставить вопрос радикально: либо мышцы, либо сердце вещество; но, согласитесь, полноценный творческий процесс предполагает полную интеллектуальную и душевную раскрепощенность. А достижение такой свободы — об этом уже неоднократно говорено — тормозится, в числе других причин, и физической скованностью.

Впоследствии, с приобретением опыта, вы убедитесь сами, а пока поверьте мне на слово: на пути от piano к forte мышечные усилия должны не расти, а уменьшаться; и к моменту достижения цели каждое ваше движение должно обрести полную физическую свободу. Вы почувствуете особое наслаждение от того, что повелеваете огромной звуковой массой без напряжения, лишь силой творческой энергии..

Вы предполагаете, будто "что-то не так делаете". Это не совсем так. Внутренне вы слышите и, что особенно важно, "предслышите" все динамические перепады очень точно и абсолютно адекватно логике развития материала. Вас подводит, наверное, присущее почти всем начинающим дирижерам, предположение о том, что массивную глыбу оркестра можно побудить к каким-либо акциям, лишь применив физические усилия (мы говорили об этом в связи с проблемами *accelerando*).

Это простодушное предположение возникает невольно на основе простейших ассоциаций. Разрывайте обманчивую нить, связывающую рост напряжения в музыке с притоком крови к мускулам, не идите на спесендо, как на трудовой подвиг, не дирижируйте эпизоды fortissimo, будто ведете кулачный бой с демонами. Вы знаете, как тренируются спортсмены, тренируйтесь и вы, но знайте, что добиться физической свободы труднее, чем любого физического напряжения.

**83**  
*Говорят, что не бывает двух залов с одинаковой акустикой. Как приспособиться к новым условиям, если идешь перед концертом всего лишь получасовую акустическую репетицию?*

- А вы уверены, что надо приспособливаться? Впрочем, вы, наверняка, читали советы знаменитых дирижеров, один из которых даже советовал струнникам изменять способ игры spriscato в зависимости от акустических условий зала. Счастливый человек! Он руководил оркестром, который, видимо, был в состоянии мгновенно, по мановению дирижерского жезла, изменить артикуляцию, динамику и другие параметры исполнения... Но, как вы сказали, двух залов с одинаковой акустикой не бывает — это означает, что допустим, во время турне оркестр должен ежедневно менять способ игры! Счастливый дирижер. И несчастный оркестр! (Помимо всего, этого весьма уважаемого maestro почему-то не волновал тот факт, что при изменении артикуляции видоизменяется и художественный образ — не кардинально, но существенно!

А теперь представьте, что часть музыкантов вашего

недостаточно опытного оркестра не очень оперативна, друзья — оперативна, но не помнит точно, какой штрих надо менять (а, может быть, это надо было делать вчера?), третьи же помнят, что надо делать, но не хотят по принципиальным соображениям. Хотите послушать этот концерт?

Поэтому я советую: в незнакомом зале не менять ничего из подготовленного на "домашних" репетициях. Оторчайтесь плохой акустике одну минуту, не более. Убедительная интерпретация и совершенное исполнение — наилучший аргумент, который мы можем предъявить бездарным архитекторам.

А получасовая так называемая "акустическая" репетиция — это не приспособление оркестра к залу, а приспособление оркестрантов друг у друга в новых акустических условиях, не более. Поэтому мне больше нравятся другие названия этих репетиций: "Einspiel Probe" ("репетиция для разыгрывания" — типично немецкое жезловое название) или английское "dressing rehearsal" — звучит несколько легчевенно, будто оркестранты намерены в течение получаса проверить, как на них сидят фракки и концертные платья при новой акустике. Даже если бы это было правдой — лучше заниматься этим, нежели перед концертом менять штрихи.

**84**  
*Как дирижировать сочинением, которое не нравится? Вернуть композитору? Притворяться?*

- Вряд ли избегайте подобных ситуаций. Если избежать не удалось, постарайтесь взглянуть на сочинение "новыми глазами", найдите в нем привлекательные стороны — они есть в любом опусе, кроме графоманских. Поколуйте над партитурой — может быть, удастся "вытянуть" незвучащие фрагменты, изменив динамику или даже инструментровку; возможно, необходимы сокращения — не стесняйтесь активно работать с автором. Если серьезно потру yourself в подобные

хлопоты, можно ненароком сродниться с сочинением — а там, глядишь, оно может и поправиться... В любом случае, на сцену надо выходить если не влюбленным в партитуру, то, по крайней мере, позитивно к ней настроенным.

**85**  
*А если речь идет о произведении из мирового репертуара, к которому, тем не менее, не лежит душа?*

- А душа и не должна "лежать" ко всем произведением подряд. Вы — профессионал; поэтому, имея право на личные пристрастия, обизаны, тем не менее, быть универсальным. Всеядность — удел дилетанта; универсальность — примета мастера. Не забывайте, что вы исполняете музыку не для себя, а для слушателей. А у них к этому произведению, которое, как вам кажется, недостойно вашей палочки, очень даже может "лежать душа"...

Есть еще одно соображение, о котором не хотелось бы говорить (я сам не любил, когда меня поучали в духе: "вы еще молоды, чтобы..."). И все же разрешите поворчать: не рано ли вы хотите привнести свои предпочтения в сферу практической деятельности? Вы хорошо знаете, через что прошли ваши ровесники прежде, чем стать великими художниками, учеными, писателями. Они разводили краски и мыли пробирки для своих учителей, писали в местные газеты о "раздавленных собаках"... Вам повезло: у вас в руках симфонический оркестр — самое уникальное создание человеческой цивилизации — и вы не имеете права заставлять его обслуживать ваши вкусовые пристрастия.

О себе доложу вам следующее. Если у меня не лежит душа к какой-либо симфонии, допустим, Шумана, и я засомневался, выбрать ли ее из нескольких вариантов

программы — я задаю себе вопрос: а выбрал бы Шуман меня среди других дирижеров? Доверил бы именно мне ее исполнить? Этот вопрос, на который нет ответа, усмиряет всяческие рефлексы и приводит в рабочее состояние.

**86**  
*Как вы относитесь к рецензиям? Они ведь бывают не только восторженными... Меня, например, больше ранят несправедливые аргументы, не говоря уже о пренебрежительном тоне, которым они часто изложены.*

- К критике надо относиться критично. Особенно к рецензиям, написанным в безапелляционном тоне! К тому же противоречивость суждений об одном и том же исполнении еще раз напоминает об отсутствии незбылемых истин и непрекращаемых авторитетов. Мне было забавно читать две рецензии на мою запись одной из симфоний Шостаковича. Один критик (французский) пожаловался на медленные, по его мнению, темпы, из-за чего ему было скучно эту симфонию слушать. Другой (английский) признался, что, слушая запись, он "буквально подпрыгивал на стуле" от возбуждения. Нечего греха таить, мне был милее тот, который "подпрыгивал"... Но должен вам сказать, что "подпрыгивающих" надо опасаться: их отзывы стимулируют подпрыгивание вашего самонадеяния.

Самое же главное — критики, в основной своей массе, не пишут о достоинствах и недостатках вашего исполнения. Они пишут... о себе. То есть, вы со своим искусством — это лишь повод, лишь подсобный материал для того, чтобы сообщить миру, как он, рецензент, независим, компетентен, остроумен и обладает, к тому же, изысканным слогом.

И все же, если критик некомплиментарен — мысленно



его поблагодарите и постарайтесь извлечь из его опуса любовь, пусть минимальную, полезную информацию. Если же критика представляется вам особенно несправедливой, отнеситесь к ней с юмором. Один из моих друзей, большой музыкант с закаленной нервной системой, уже давно собирает коллегацию негативных рецензий (собрание восторженных не вошло бы в его дом). А президент США Линдон Джонсон в 60-е годы прошлого столетия организовал в библиотеке конгресса выставку карикатур... на себя.

В общем, если вы хотите проверить, предлагает ли выдержкой и философским взглядом на жизнь, представляете, что вы прочитали о своем концерте следующее: "И вот началось на эстраде это. Аккорды, которые трудно было определить, бесмысленно напозлали один на другого, беспорядочно начинали визжать и квакать высокие духовые инструменты... Рискованное, опасное волнение овладело аудиторией. А на сцене действительно творилось сумасшествие. Смазанное прязное tutti оркестра, хлопанье, стук, хаос инструментальных групп, фальшь безгранична... Возмутился, ругался... и смеялся!" Это были отклики одной из венских газет на первое исполнение "Концерта для оркестра" Пауля Хиндемита. Концерт состоялся в 1923 году, и не минуло нескольких десятков лет, как музыка автора получила повсеместное признание, заняла достойное место в концертных программах и стала объектом для студенческих дипломных работ и кандидатских диссертаций.

Что до меня, я уже рецензии давно не читаю. Это высвобождает время для совершенствования.

87

*Вы аккомпанировали множеству солистов. Аккомпанемент — это обязанность или удовольствие?*

- И то, и другое... А также: арена для обмена опытом, школа совершенствования, камера пыток — в зависимости от солиста. Иногда — эпизод ярмарки тщеславия. Иногда — парный прыжок без парашюта. Кстати, кем вы были в "прошлой жизни"? Хормейстером? Жаль, вы никогда не играли в составе квартета или трио и не испытали радости взаимослужения, мучительного экстаза **сотворчества**. В камерном музицировании не существует понятия "аккомпанемент" в общепринятом значении. Забудем это слово и мы (как и понятие "оркестровое сопровождение")

*Простите, но в работе с хором также присутствует процент сотворчества... Меня интересует, какие навыки обеспечивают дирижеру искусное аккомпанирование... простите, сотворчество?*

- Не лезьте, не то вернемся назад и обсудим "процент сотворчества" в работе с хором...

Итак, поскольку вы не можете обойтись без слова "аккомпанемент", будем употреблять его как технический термин, обозначающий участие солиста в программе концерта. Трудности для дирижера в этих случаях заложены в противоречии между двумя взаимосключающими состояниями: подчинения и руководства. Вы, с одной стороны, находитесь в **подчинении** — нет, не солисту, а оговоренным с ним идеям, от которых нельзя отступить ни на миллиметр, а с другой стороны, с концентрацией не меньшей, а может быть, даже большей, нежели при исполнении оркестрового сочинения, должны руководить действиями оркестра. Еще

один "дуалистический" оттенок вашего состояния: некая высота творческого полета (желательно) — и "низменная", практическая обязанность обеспечить синхронность в исполнении солиста и оркестра.

О навыках... Есть два типа дирижеров и, соответственно, два способа управления оркестром в ситуации, которую мы обсуждаем. (Мы не говорим о третьем типе — о дирижерах, которые изначально не любят "аккомпанировать" и всячески избегают включать в программы инструментальные или вокальные пьесы).

Способ первый — "подкладывание" оркестра под солиста. Дирижеры подобного типа обладают точной и гибкой техникой, молниеносной реакцией. Иногда диву даешься, как быстро и ловко реагируют они на любые творческие посылы солиста. Среди дирижеров этого типа встречаются настоящие виртуозы, не упускающие из вида ни одну деталь в игре солиста и временами обеспечивающие полную или близкую к ней синхронность. Проще говоря, такой способ дирижирования предусматривает управление оркестровой частью партитурного листа и синхронизирование ее со строчкой солиста.

Но есть другой способ: не "подкладывать" оркестровую фактуру под солиста, а (не путайтесь!) будто бы бросив оркестр "на произвол судьбы", дирижировать строчкой или акколадой солиста, пережив вместе с ним всю его партию, во всем богатстве ее выразительных, темповых, артикуляционных особенностей. Этот прием прекрасно срабатывает даже в тех эпизодах, где партия солиста изложена совершенно иным, даже противоположным способом, нежели партия оркестра.

Возьмем простой пример, который вам встречался неоднократно: у солиста — развернутая мелодия *cantabile*, в

оркестре — *rizzicato*, причем нерегулярное, требующее особой оперативности для "попадания" в определенные точки сольной мелодии. Дирижер первого типа возьмет в руки управление линией *rizzicato* и, стараясь "предельно" развитие мелодии, будет стараться попадать точно в цель, как спортсмен-стрелок, попадающий (или нет) в летящие тарелочки. Второй способ кажется парадоксальным, но (попробуйте!) он обеспечит качественный ансамбль без всякой принцельной стрелбы. Оставьте струнников наедине со своим *rizzicato* и дирижируйте... партией солиста; конечно, не самим солистом: он прекрасно справляется без ваших "указаний", но с удовольствием чувствует, что музыка рождается от совместных импульсов, идентичных и по замыслу, и по пластике воплощения. При этом, безусловно, вы держите под слуховым контролем все, что происходит в оркестре — и в вашем техническом арсенале всегда найдется средство для помощи оркестру в случае, скажем, трудных вступлений (один опытный оркестрант признался мне, что самый приятный знак для вступления — взгляд дирижера).

Что дает подобный способ дирижирования? Вы перестаете быть преградой, посредником — назовите, как хотите — между оркестром и солистом; внимание оркестрантов удешевляется, они начинают общаться с солистом напрямую, воспринимая ясно, как никогда ранее, все детали его исполнения; начинается подлинное сотворчество солиста и оркестра...

Поскольку мы с вами не догматики, не будем придерживать лишь одного способа. Если надо — постреляем и по тарелочкам. Когда и как долго — подскажут интуиция и опыт.

88

*А мне можно пожаловаться? Несколько месяцев назад я пережил два неприятных дня. Вы знаете: я ассистент главного дирижера; это был мой третий самостоятельный концерт. Солист — довольно известный скрипач, и я был очень горд тем, что мне придется ему аккомпанировать...*

- Опять "аккомпанировать"?

*Простите... Но дело в том, что этот человек вел себя настолько высокомерно, что все мои творческие возможности куда-то исчезли, меня будто наразлизовало. Он почти не общался со мной, со своими просьбами обращался непосредственно к оркестру, будто за дирижерским пультом никого нет. Я чувствовал себя униженным... О каком сотворчестве может идти речь?*

- Очень обидно. Встретить в самом начале карьеры пренебрежительное отношение — не то чтобы плохая примета, но трудный психологический опыт. Вас должно утешить то, что мир высокой музыки — это мир благородных людей, а ваш солист к этой компании не принадлежит. Бог с ним. Если он когда-нибудь попадется мне (чего я постараюсь не допустить), я найду способ ему отомстить за бедного ассистента из...

*Из Мехико!*

за бедного ассистента из Мехико! Ну вот, я сам себя вычеркнул из сообщества благородных...

Вы мне напомнили, кстати, случай из моей практики. Солистом был, как и у вас, известный музыкант, носитель громкой фамилии, славу которой, впрочем, завоевал его отец. Первая, она же предпоследняя, репетиция прошла благополучно (исполнялся популярный концерт, который наш солист играл, я думаю, в 967 раз. На второй, генеральной репетиции он начал нервничать; некоторые пассажи оказывались "смазанными", интонация стала грешить — в общем, было заметно, что наш солист не в лучшей форме. И тут, во время очередной остановки, вызванной ошибкой солиста, носитель громкой фамилии раздраженно обратился ко мне: "Давайте-ка играть в тех же темпах, что и вчера!" Я, к тому времени уже далеко не ассистент, знал не понаслышке, как некоторые, даже опытные, солисты нервничают перед концертом (иногда панически), и потому не возражил ему, сказав лишь: "Да, с удовольствием..." И повторил эпизод, ничего не меняя. Успокоенный виртуоз остался темпом доволен.

В подобных историях есть важная деталь, о которой вы должны знать. Вы, например, обескуражены тем, что сеанс унижения был проведен в присутствии всего оркестра; вы боялись "потерять лицо". Не беспокойтесь: оркестр обмануть невозможно; музыканты оркестра прекрасно понимают, кто какие роли исполняет в этих маленких театральных сценах. Спокойно двигайтесь дальше, делайте то, что от вас зависит: будьте безупречным.

Между прочим, если вам будет интересно, поделюсь еще одним воспоминанием, гораздо более симпатичным. Моим солистом был пианист не просто известный, а из тех, кого называют легендарными. В программе — один из концертов Моцарта. На репетицию господин N. явился с небольшой святой не то друзей, не то поклонников, не то

спонсоров — это были холеные господа и дамы, все в перстнях и — с ног до головы — в сознании своего величия.

Началась репетиция. Господин N., надо сказать, был уже не то чтобы в совсем преклонном возрасте, но уже давно не в периоде "бури и натиска". Он коснулся клавиш.

Должен сказать всерьез, что ни до, ни после не слышал я такого пения на рояле, такого нежного прикосновения, такого естественного, непринужденного интонирования... Но вот вместо четвертей и восьмушек появились шестнадцатые, полдлись стремительные пассажи... Я сказал "подлись", но это лишь привычное клише; пассажи отнюдь не длились и вовсе не были стремительными. Они, увы, были невнятными; пальцы пианиста на пути к цели не успевали посетить все клавиши и в результате приходили к этой самой цели, то есть к аккордам оркестра, то раньше, то позже, чем нужно. В оркестре росло беспокойство; музыканты понимали, что происходит, но со стороны могло показаться, что дирижер вместе с оркестром не умеет "аккомпанировать"! Леда и джентельмены из группы сопровождения начали перешептываться, их перстни, серьги и золотые запонки, видимые моим периферическим зрением, тревожно поблескивали.

Я понимал, что далее так продолжаться не может, надо что-то предпринять, но что? Обратиться к маэстро с претензиями я мог бы только под дулом пистолета; делать вид, что все в порядке — значит, расписаться в беспомощности. Итак, мозг прокручивает варианты, оркестранты посматривают на меня — кто с недоумением, кто с веселым ожиданием скандала... Оркестр играет tutti — и тут происходит следующее: господин N. поднимается,

подходит ко мне и тихо произносит: "Нейр те, please!" От сердца мгновенно отлегло: оказывается, знаменитый мастер тоже все понимал и, не боясь уронить себя в глазах дирижера, попросил о помощи...

Помощь была оказана; некоторые, едва заметные ухищрения дирижера "прикрывали" технические трудности солиста — я делал это радостно и с легким сердцем. Поступок легендарного пианиста меня расстрогал и вызвал искреннее уважение. Ведь он мог меня уничтожить — на глазах оркестра и преданной свиты, если бы повел себя так, как некий обладатель громкой фамилии, однако...

Благодарный артист!

**89** *Мне попался молодой солист-скрипач, который впервые играл с оркестром. На репетиции он совершенно растерялся, несколько раз сбивался, останавливался,*

*а, главное, почти не взаимодействовал с оркестром. Как вести себя в подобной ситуации?*

- Неопытному солисту надо всячески помогать. Но при этом ни в коем случае не демонстрировать свое превосходство. Не поучать его, но и не "сюсюкаться" с ним, не заглаживать его ошибки. Общайтесь с ним, как равный с равным, как с коллегой, который делает общее с вами дело. Работайте строго, но не предвзято, и помните, что на вас смотрят десятки внимательных глаз; оркестранты прекрасно понимают ситуацию и по достоинству оценят вашу поддержку и благородство. Кстати, как прошел концерт? Как держался ваш юный солист?

*На концерте он выглядел лучше, некоторые эпизоды прозвучали замечательно. Но полного взаимодействия с оркестром, да и с дирижером, не было. Нескольких трудных для ансамбля мест, "сделанных" на репетициях, как казалось, накрепко, он пытался преодолеть самостоятельно, без контакта со мной — в результате между солистом и оркестром случилась мелкая расхождення.*

## 90

- Судя по всему, ваш солист — способный парень без всякого опыта и с неустойчивой нервной системой.

Вы не подумали, между прочим, о том, что, возможно, и вы внесли свой вклад в "мелкие расхождения" оркестра и солиста? Ничего из того, что "накрепко" сделано на репетиции, не дает стопроцентной гарантии благополучия на концерте. Напротив, ощущение надежности, веры в то, что теперь уж все должно получиться само собой, может сыграть с вами злую шутку, притупить вашу бдительность и лишить того свежего восприятия игры солиста, которое необходимо для качественного ансамбля. На концерте музыкальный материал должен предстать перед вами таким, каким он звучит сейчас, в данный момент, а не таким, каким, по вашему предположению, он должен был звучать. Может быть, у вас была какая-то возможность "подстраховать" солиста, предотвратить собой — проанализируйте свои действия со всей самокритичностью, на какую вы способны.

*Есть ли какие-нибудь особенности в, простите, "аккомпанировании" скрипачам, пианистам, певцам и так далее? Глядя со стороны, кажется, что различия нет...*

- Есть разница даже между певцами и певцами...

Легче всего сотрудничать с виолончелистами. Во-первых, их репертуар несколько ограничен, так что за три-четыре года выучите все виолончельные концерты наизусть. Во-вторых, виолончелисты — солидные, рассудительные люди, не склонные, за редким исключением, к экстраемальным интерпретациям, да и технические возможности инструмента позволяют лишь избранным виртуозам экстравагантные выходы...

Со скрипачами сложнее. Главная идея их интерпретаций: "я ни на кого не похож!" С ними надо держать ухо востро, быть каждый миг готовым к сюрпризам, к неготоворенным губато и к тому, что темпы финальных Allegro vivace будут на концертах чуть быстрее, чем на репетициях.

Пианисты — надежные партнеры. Достаточно договориться о нескольких условностях (вы с радостью обнаружите, что половину из этих ноу-хау, о которых таинственно поведал солист, вам предлагали и два предыдущих пианиста) — и можно пускаться в путь!. Будьте осторожны с каденциями: распространявшаяся в последнее время похвальная забава — сочинять собственные каденции, возвращающая нас к главным привычкам виртуозов далекого прошлого, может заставить вас врасгилах. Не откладываяйте знакомство с такой каденцией до генеральной репетиции...

Со мной произошел позорный случай, когда я имел глупость пропустить на единственной репетиции с солистом сочиненную им каденцию. В результате на концерте, не зная продолжительности каденции, я подготовил оркестр слишком рано, и струнники держали смычки наготове минут десять, на зато в решающий момент я отвлёкся и об окончании каденции узнал лишь по умоляющим глазам солиста: видимо, от бесконечной трети его правую рукухватила судорога.

Еще один деловой совет. Если пианист, вдохновленный небесной красотой мелодией в правой руке, пустился вдаруг в адогическое плавание, и вы почувствовали, что теряете его из виду — немедленно щипте его левую руку. Только ухватившись за нее, вы сможете вместе с солистом выплыть на спокойную воду. Учтите еще одну мелочь: если пианист давно не играл с оркестром, то первый и последний аккорды концерта он ударит раньше оркестра...

**91** *Вы обещали рассказать о певцах!*

- Певцы — это особая каста, само существование которой еще раз доказывает, что бог на выдумки неистощим. Подумать только: на земле выведен гибрид инструмента и его хозяина! Иги, можно сказать, инструмент, который играет сам на себе! Это уникальное слитие исполнителя и инструмента несет с собой большие возможности, но и большие проблемы — как обычно и бывает при чересчур интимной близости.

Трудности начинаются там, где существует дисбаланс между двумя составными частями нашего гибрида — если исполнитель умен и талантлив, а инструмент, то есть, голос — никакой. Иги, наоборот, когда инструмент выдающийся, а талант и интеллект не просматриваются. Впрочем, к этому последнему несоответствию общество научилось относиться снисходительно.

Кстати, мы все, то есть слушатели, коллег и вся так называемая общественность, весьма виновны в этом странном перекосе: ни в одном другом исполнительском жанре так не фегицизируется качество инструмента, как в вокальном. Можете ли вы представить пианиста, сделавшего выдающуюся карьеру только потому, что он играет на первоклассном Стенвее? Так же невозможно предположить, что можно носить

на руках скрипки за то, что в руках у него — Страдивари! А певцу или певце, имеющим красивый и сильный голос, но не отличающим Баха от Оффенбаха, для успешной карьеры не хватает лишь одного — энергичного агента.

О репетициях с певцами (речь идет о концертных программах) надо не говорить, а петь! Во-первых, певцы обильно общаются с оркестрантами — из получасовой репетиции пятнадцать минут уходит на переглядывание, перемигивание, обмен комплиментами и короткими воспоминаниями... Певцы всегда готовы, к активному сотрудничеству — они очень благожелательно, улыбаясь и подлакивая, выслушивают все пожелания дирижера, но затем ни йоты в навеки выученной партни изменить не в состоянии. Во время дирижирования прочно "привяжите" оркестр к кончику дирижерской палочки и внимательно следите за дыханием солиста, будучи готовым к тому, что двухчетвертной такт будет содержать не четыре, а три с половиной восьмушки, а, например, такт в 6/4 будет длиться не шесть, а семь четвертей и еще одну неопознанную длительность. Надо также усмирить свой темперамент и не размахивать руками, особенно левой, чтобы она случайно не встретилась с челюстью солиста, после чего ему будет трудно восстановить дыхание.

После репетиции не забудьте спросить солиста, на каком языке он пел — эту информацию получить никогда не поздно.

**92** *Вы обмолвились о разнице между певцами и певцами. В чем она?*

- Помимо различий, о которых знает каждый ребенок старше четырех лет, разница — в масштабе опасности. Все, о чем говорилось выше, умножьте на два...

**93**  
*Уж очень вы суровы к вокалистам. Неужели среди них нет подлинных музыкантов-профессионалов?*

- Конечно, есть! Но это те, кого учили именно как музыкантов-профессионалов, столь же серьезно и объемно, как учат пианистов, скрипачей, теоретиков, дирижеров — без всякой скидки на некую эксклюзивность профессии, без учета того самого всепрощения, на которое рассчитывают обладатели доставшегося им даром уникального инструмента.

С такими певцами (и певицами!) работать бывает не только приятно, но и поучительно. Музыцируя с ними, можно научиться многому — и естественности дыхания, и невыдуманной логике естественной фразировки (иначе не позволит текст), и подлинному *santabile*, которое составляет у них суть звукоизвлечения.

**94**  
*Мои родители — восторженные поклонники вокала. Точнее, не вокала, а певцов. Они приходят в восторг от концертов мировых звезд — вроде Монсеррат Кабалье, "трех теноров" и т.д. "Вот бы тебе сейчас стоять за дирижерским пультом!" — вздыхает мама...*

- Объясните мамушке, что концертные выступления с суперзвездами оперной сцены — если вам доведется в них участвовать — это чисто коммерческие предприятия, которые могут пополнить ваш банковский счет, но — против ожидания ваших родителей — не прибавят ни йоты вашему престижу. Более того, вы будете испытывать постоянные

унижения и во время репетиций, натываясь на сцене и в коридорах на телеоператоров, которые будут бегать за звездами, прижимая вас к стенкам, и даже на концертте, где публика заметит вас только в том случае, если вы, спускаясь с подиума и зафиксировав свой взгляд на декольте солистки, наступите на подол ее платья. В этом случае о вас даже напишут в прессе, забыв, правда, упомянуть вашу фамилию.

Так что поощайте родителям, что согласитесь участвовать в таких концертах только тогда, когда сами звезды посчитают за честь петь "под вашу палочку".

**95**  
*Недавно я впервые продиржировал оперным спектаклем. Испытал необыкновенный подъем, но некоторые моменты поставили меня в тупик. Во-первых, многие детали в пении солистов (темпы, *rubato*, паузы) отличались от репетиционных. Во-вторых, я не мог справиться с хором, который то убегал, то безнадежно отставал — и ни догнать, ни подстегнуть этих людей, которых я мгновенно возненавидел, было невозможно. Опытный концертмейстер, готовивший партию с певцами, сказал мне: "Привыкайте, молодой человек. Оперный спектакль — это праздник компромиссов!" Неужели это так? Мы же слушаем записи спектаклей, где все совершенно!*

- Если у вас есть запись спектакля, где все совершенно, принесите мне послушать...  
Скажите, вы сами участвовали в постановке или дирижировали "чужим" спектаклем?

**96**  
*Нет, мне пока не доверяют самостоятельную постановку, но я бывал почти на всех репетициях и знал все досконально. А какая, собственно, разница, кто был дирижером-постановщиком?*

- Разница в том, что вы, участвуя в постановке, отрепетировали бы, надеюсь, так, чтобы отклонения на спектакле были минимальными... Компромиссов, действительно, избежать трудно, но никто не должен видеть вас растерянным. Да, певцы (даже пройдя на репетициях жестокую муштру по части ритмический дисциплины) бываюг на спектаклях не так точны — по причине естественной перевозбужденности и неестественной режиссуры. На сцене могут оказаться певцы, введенные экстренно по замене и не прошедшие полный репетиционный цикл, либо гастролеры, прибывшие в день спектакля с чемоданом своих "фермат". Что должен делать дирижер, сталкиваясь со всем этим на спектакле? Я лучше скажу, чего делать не надо.

Не надо вместе с оркестром гнаться за убегающим певцом или засыпать вместе с высапано задремавшей певицей. Вы можете догнать певца, но потерять оркестр. Если потеря певца — драма, то потеря оркестра — трагедия. А оркестр слышится непрерывно: ведь оркестранты не видят и зачастую не очень хорошо слышат, что происходит на сцене; кто-то, самый реактивный, пойдет за вами, кто-то будет продолжать играть в привычных темпах; ансамбль разрушится — и виноваты, конечно, будут не певцы, а дирижер. Единственный выход из этой "зоны турбулентности" — крепко держа руль, вести корабль вперед. Через несколько тактов певцы, "погуляв" в других темпах, вернутся на место.

Боле того, кроме вас и, может быть, суфлера, никто в зале не заметит ничего подозрительного. Это, казалось бы, должно радовать... Но мне почему-то грустно.

*А как быть с хором? Ведь, отклонившись от темпа, он сам на место не возвращается?*

- С хором, действительно, другая история. У хора, как у тяжело груженого железнодорожного состава, велика сила инерции — его тяжело сдвинуть с места и придать ускорение, но уж если он разгонится...

Забавно бывает наблюдать, как хористы, напряженно уставясь на дирижера, поют медленнее или быстрее, чем играет оркестр; ужас в их глазах свидетельствует о полном понимании ситуации — хористы все слышат, но ничего поделать не могут. Как минимум — до конца эпизода. Что делать вам? Ни в коем случае не "соскакивать" с партии оркестра на партию хора с целью что-то подправить. Бесплезно и самоубийственно. Надо дожидаться ближайшей паузы в хоровой партии и, если хор отстал, "опережающим" аутфактом вернуть его в процесс; если же хористы опередили события — "стоп — жестом" придержать их, отчаянных, до нужного момента.

Но все-таки главная причина этих "железнодорожных" приключений — некачественная подготовительная работа хормейстера и необходимость дирижера-постановщика. Правда, дирижер подучает хор в свое распоряжение незадолго до спектакля, когда основная работа хормейстера — позади. Оперный хор — достаточно устойчивый, если не сказать "консервативный", организм с неподдающимися изменениям рефлексам. И если хормейстер в самом начале работы над материалом не поставит на свои места все ключевые



проблемы — допустим, проблеме дыхания (так, чтобы взятие дыхания не влияло на длительность такта) — потом будет поздно. Увы, слишком часто мы слышим, как запоздалое или вялое взятие дыхания посредине такта превращает трехчетвертной такт в четвертной. Естественно, дальше хор и оркестр шествуют порознь.

**97**  
*А насколько активно можно вмешиваться в работу хормейстера — особенно, если дирижер молод, а хормейстер — один из "столбов" театра?*

Собственно, вмешиваться и не нужно. Есть простой и относительно безболезненный способ: придите в хор в самом начале работы над спектаклем (согласовав, разумеется, с хормейстером) — сразу после того, как хористы ознакомились с материалом. Установите основные темпы, ясно и недвусмысленно проинструктируйте все зоны риска, где отсутствие ритмической дисциплины может в будущем привести к катастрофам разной степени тяжести. Остальное отдайте в руки хормейстера (проблемы фразировки, стили и пр. можете обсудить с ним наедине). Статьи, умный и опытный хормейстер сам пригласит вас на первые репетиции — это освобождает его от поисков основных художественных ориентиров и снимает некую часть ответственности за результат. Есть в оперных театрах еще одна проблема, на которую, к сожалению, вы имеете лишь ограниченное влияние — это качество звучания хора.

Одна из неожиданных, подстергающих дирижера при знакомстве с оперными театрами некоторых западноевропейских стран — это обилие хормейстеров, которые умеют абсолютно все, кроме работы над собственно звучанием хора — звукообработанием, звуковедением, дыханием, тембральной окраской, проблемами унисонов и т.п. Они, как

правило, свободно владеют фортепиано, прекрасно подготовлены теоретически, обладают несомненными организаторскими способностями, бойко и оперативно помогают режиссерам на сценических репетициях, но качеством звука — единственного производимого хором продукта — не занимаются: то ли не обучены, то ли не считают это важным. (Многие из них, кстати, и сами не поют, выступившая хоровые партии на ролях.)

В странах Восточной Европы, где оперные театры отстали от западноевропейских по многим компонентам — прежде всего в системе ангажемента и организации постановочного процесса — к подготовке хормейстеров подходят гораздо серьезнее.

Не будем, конечно, обобщать. В западноевропейских оперных театрах встречаются замечательные мастера хорового дела, но они скрываются некоторыми эдакими особенностями и, прежде всего, конвейерным выпуском спектаклей. Едва углубившись в материал, хормейстер вручает хор в руки режиссера и приступает к работе над следующей оперой... А когда хор попадает в руки режиссера — тут уже не до звука!

**98**  
*Простите мою назойливость, но посоветуйте, как выстраивать отношения с режиссером. Я читал в прессе о ваших конфликтах с оперными режиссерами...*

У меня не было конфликтов с оперными режиссерами. Это они, бывало, вступали в конфликт с авторами опер, а я их разнимал...

Если предположить, что все оперные режиссеры талантливы, то разнятся они по одному основному признаку — у одних торпозная система функционирует, у других — нет. Но

зато есть нечто, что их всех объединяет: у них есть свой главный режиссер — это Эдмунд Фрейд... И вот эти шумные, жестякулирующие, рычащие, шепчущие, наспех составленные из восклицательных знаков или, напротив, величественные, замотанные в шарфы, в коротких мягких брюках, роняющие четыре слова в час господа без усталости овешествляют на оперных подмостках некогда добропорядочных стран свои экзистенциальные, транспедентальные и сексуальные фантазии; музыкальный текст при этом особого значения не имеет.

Временами сцены из спектаклей удивительно талантливы, они могут ошеломлять и завораживать; певцы поют на пределе своих творческих и физических сил... Беда в другом — все это не имеет отношения к тем операм, которые значатся в афишах. Собственно говоря, все режиссеры подобного типа ставят одну и ту же оперу, название которой: "Я!"

Что делать вам? Наберитесь терпения; условия контрактов позволяют режиссерам делать что угодно, но не дают права актерам и дирижерам оспаривать любви, самые нежные или безвкусные режиссерские решения.

Пока вы молоды, вряд ли вам удастся убедить режиссера в том, что такая-то сцена — за гранью хорошего вкуса, а такая-то — вообще за пределами добра и зла. Но зато в случае, когда режиссерское решение явно мешает певцу или певце решать музыкальные (в том числе, вокальные) задачи, контактировать друг с другом и с оркестром — смегло вступайте в бой, несмотря на титулы и звания режиссера. Бой будет трудным, но правда — на вашей стороне!

99

*А вам лично удавалось побеждать в таких боях?*

- В молодости я соприкасался с оперой лишь как слушатель: в стране, где я создавал, симфонический и оперный жанры искусственно разделены; каждый дирижер окучивает свое поле, и интервенция воспринимается болезненно. Так что в мир оперы я вошел уже в зрелом возрасте, и дискутировать с режиссером мне было гораздо легче, чем вам. Во всяком случае, в том театре, где я был главным дирижером, мне удалось добиться почти невозможного: ни один контракт не подписывался с режиссером, пока тот не излагал мне свою концепцию спектакля. Вы оцените эту победу, если я скажу, что было это в Германин, где в творческой сфере царит беспределная свобода, но в организационно-административных делах невероятно трудно выйти за рамки устоявшихся традиций.

Призывая вас быть последовательным и принципиальным, я прошу вас не путать принципиальность с упрямством. Помните, что психологи определяют упрямство как следствие уязкого и немотивированного мышления, а физиологи лишены всякой деликатности, называют упрямство выражением "застойности нервных процессов консервативности динамических стереотипов" и даже (держитесь за стул!) "одной из форм нарушения равновесия между организмом и средой"!

Как бы там ни было, но интуиция вам подскажет момент когда можно, а иногда и необходимо отойти от занятых позиций В том немецком театре, о котором я упомянул, мне удалось уговорить дирекцию приступить к постановке оперы Муссоргского "Сорочинская ярмарка" — никому, конечно, Германин неизвестной. Предложенного дирекцией режиссера забраковал: в его концепции "не пахло" ни Гоголем, ни Муссоргским, ни ярмаркой.

Уехав в отпуск, я получил известие о том, что поставит

оперу согласился известный английский кино- и театральный режиссер, но никто не решается ему предложить прибыть к дирижеру и изложить свое видение спектакля. Я настаивал на своем. Ситуация "зависла". Надвигалось начало сезона, необходимо было срочно подписывать контракт; дирекция умоляла меня согласиться, но моя принципиальность плавно переплыла в упорство. В очередном звонке из дирекции театра мне сказали: "А знаете, какой вопрос задал режиссер, когда мы предложили ему поставить "Сорочинскую ярмарку"? Тони Палмер — так звали этого английского мастера, — спросил: "В чьей редакции — Черепнина или Шебагина?.." Я воскликнул: "Немедленно подписывайте контракт, пока он не передумал!.." Весь спектакль и особенно режиссура были замечательными...

Между прочим, уже после подписания контракта, по своей инициативе, режиссер прилетел ко мне на два часа — кое-что рассказать и посоветоваться.

**100**

*Вы сказали, и это, конечно, правильно, что, помимо всех дирижерских талантов и умений, мы должны обладать широкой эрудицией в области смежных искусств, литературы, истории, философии, психологии и т.д. Но ведь в сутках всего 24 часа. Где взять время на чтение книг и хождение по музеям? Тем более, что нам одновременно говорят: "Музыке надо посвящать всю жизнь"?*

- Простите, сколько вам лет?

*Почти двадцать восемь.*

- Очень жаль, если вы только сейчас решили открыть компанию по накоплению эрудиции. Было бы естественнее вступить в свою "взрослую" дирижерскую жизнь, будучи осведомленным — для этого вам была дана юность. Но тогда, я уверен, вы потратили уйму времени бог знает на что, только не на ознакомление с достижениями мировой культуры. Ну, ладно, этот упущенный период позади... Тогда давайте взглянем на то, как мы используем те 24 часа, которые нам судьба дарит ежедневно. Мне нечего возразить против того, что в сутках, действительно, именно 24 часа.

Но я берусь вместе с вами доказать, что в году может быть больше двенадцати месяцев. Берем карандаш. Если мы ежедневно спим восемь часов, то-есть треть суток — значит, из каждых трех дней один день мы спим, а в течение месяца — и это кошмар! — мы спим целых десять дней. В году, соответственно, мы спим четыре месяца из двенадцати. И совсем ужасно сознавать, что шестидесятилетний человек проспал... двенадцать лет, то-есть, треть жизни.

Теперь внимание: если вы сократите свой сон на один час (семь часов сна с чистой совестью заменят десять с утризациями), в месяц у вас прибавится 30 часов, а в год — 360. А это ровно 15 суток; то есть ваш год будет содержать двенадцать с половиной месяцев. А если найти еще какой-нибудь час в день (чуть-чуть от трапез, немного от неторопливых бесед с друзьями "ни о чем", от рассматривания потолка после пробуждения и т.д.), то ваш год будет длиться ровно 13 месяцев!

Потратьте лишний месяц с толком — через год я проведу с вами небольшую викторину...

До следующего мастер-класса!

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Я допускаю мысль, что кто-нибудь из читателей все-таки дочитал эту книгу до конца. В этом случае он, наверняка, ждет объяснений по поводу ее названия. Почему советы — "ненужные"?

Ответ кроется в том утверждении, с которого книга начиналась: научить дирижировать нельзя. Я говорю это, находясь в полном сознании, понимая, что после этого заявления соответствующие органы могут потребовать от меня возвращения всех денег, выплаченных мне за тридцатилетнюю работу в качестве профессора дирижирования.

Повторяю: научить дирижировать нельзя. Однако научиться дирижировать можно, но не благодаря чьим-то советам или прочитанным учебникам. Дирижер учится не в дирижерском классе или в читальном зале библиотеки; свой первый урок он получает на первой же репетиции с "живым" оркестром, а экзамены сдает на каждом концерте. И принимают экзамены не профессоры и доценты, а господин N из восьмого ряда партера и госпожа NN из группы вторых скрипок.

От моих учителей я получил множество мудрых советов, но опыт приобретал, эти советы нарушая... Пытаясь объяснить некоторые психологические тонкости профессии, я взял с полки одну тонкую, почти прозрачную книжицу. Но, когда я взглянул на ее обложку, оказалось, что автор книжки — я сам...

Каждый дирижер, спотыкаясь, набивая синяки, приобретая поклонников и недоброжелателей, пишет свою собственную книгу; но она не может служить инструкцией для других. Все те, кто задавал мне вопросы, забудут мои советы, едва встав за дирижерский пульт.

И правильно сделают: дирижеры на чужих ошибках не учатся... В этом — мучительная прелесть нашей профессии.

# Дирижер и оркестр...

„Вам повезло: у вас в руках симфонический оркестр — самое уникальное создание человеческой цивилизации...”

