

ХАРУКИ МУРАКАМИ



БАХ
МОЦАРТ
МАЛЕР

БЕТХОВЕН
СТРАВИНСКИЙ
БРАМС

**БЕСЕДЫ О МУЗЫКЕ
С СЭЙДЗИ ОДЗАВОЙ**

Я ВЕРЮ, ЧТО МУЗЫКА ПРИЗВАНА ДЕЛАТЬ ЛЮДЕЙ СЧАСТЛИВЫМИ.

Харуки Мураками

Беседы о музыке с Сэйдзи Одзавой

«ЭКСМО»

2020

УДК 78
ББК 85.31

Мураками Х.

Беседы о музыке с Сэйдзи Одзавой / Х. Мураками — «Эксмо»,
2020

ISBN 978-5-04-110765-9

Харуки Мураками верен себе. Он делает то, что ему нравится, и так, как он считает это делать нужно. «Вот и эти беседы — это интересное переживание. Наш разговор не был интервью в общепринятом смысле. Не был он и пресловутой беседой двух знаменитостей. Мне хотелось — а вернее, неудержимо захотелось в ходе разговора — беседовать в естественном ритме сердца. ...Главное — что по мере того, как в беседе раскрывался маэстро Одзава, в унисон открывался я сам». В итоге оказалось, что это два единомышленника с одинаковым жизненным вектором. Во-первых, они оба испытывают «чистую незамутненную радость от работы». Во-вторых, в них живет мятежный дух и вечная неудовлетворенность достигнутым — та же, что и в молодые годы. В-третьих, их отличает «упорство, жесткость и упрямство» — выполнить задуманное только так, как они это видят, кто бы что им ни говорил. А главное — Харуки Мураками и Сэйдзи Одзава по-настоящему любят музыку. Делятся своими знаниями, открывают новые интереснейшие факты, дают нам глубже заглянуть в этот прекрасный мир звуков, который наполняет сердце радостью. «Хорошая музыка — как любовь, слишком много ее не бывает. ...Для многих людей в мире, она — ценнейшее топливо, питающее их желание жить». В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-5-04-110765-9

© Мураками Х., 2020

© Эксмо, 2020

Содержание

Предисловие	7
Беседа первая	12
Сначала о первом фортепианном концерте Брамса	13
Караян и Гульд, третий фортепианный концерт Бетховена	16
Гульд и Бернстайн, третий фортепианный концерт Бетховена	17
Сёркин и Бернстайн, третий фортепианный концерт	21
БЕТХОВЕНА	
Во что бы то ни стало хотел исполнять немецкую музыку	23
Пятьдесят лет назад: очарованный Малером	27
Что такое новая манера исполнения Бетховена?	28
Историческое фортепиано Иммерсела и аутентичное исполнение	30
Бетховена	
И снова о Гульде	31
Сёркин и Сэйдзи Одзава, третий фортепианный концерт	32
Бетховена	
Мицуко Утида и Зандерлинг, третий фортепианный концерт	36
Бетховена	
Интерлюдия 1	39
Беседа вторая	41
Волнующий концерт в «Карнеги-холле»	42
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Харуки Мураками

Беседы о музыке с Сэйдзи Одзавой

Haruki Murakami

Absolutely on music: Conversations with Seiji Ozawa

Фотографии на клапанах:

© Christian Thiel / imago images / Legion-Media;

© Hermann Wöstmann / dpa / picture-alliance / Legion-Media.

Фотография на первой стороне обложки:

© Vera Lair / Stocksy United / Legion Media.

© Чинарева Ю., перевод на русский язык, 2021

© Издание на русском языке, оформление. «Издательство «Эксмо», 2021

*Как любил говорить Дюк Эллингтон в мире есть только два
вида музыки: красивая и не очень, – и в этом смысле джаз и классика
полностью равны*

Предисловие

Вечера с Сэйдзи Одзавой

Наши встречи и беседы с Сэйдзи Одзавой начались сравнительно недавно. Я жил в Бостоне и обожал музыку. Конечно же, я часто ходил на его концерты, но лично мы знакомы не были. Вскоре я случайно познакомился с его дочерью Сэйрой и время от времени мог перекинуться парой фраз с ее отцом, если мы где-нибудь с ним сталкивались. С самого начала нас не связывали никакие дела, и мы общались расслабленно и непринужденно.

Так вышло, что до этих разговоров мы никогда специально не беседовали с маэстро о музыке – его жизнь и без того до краев была наполнена ею. При встречах мы пропускали по стаканчику и разговаривали о далеких от музыки вещах, а ее в разговоре касались мельком. Маэстро привык полностью отдаваться делу, и после работы ему наверняка хотелось настроиться на другую волну. Понимая это, я деликатно старался как можно реже касаться музыкальных тем.

Но когда в декабре 2009 года у маэстро диагностировали рак и удалили довольно большую часть пищевода, ему пришлось сильно ограничить свои выступления. Вместо музыки жизнь его сосредоточилась на выздоровлении. Отчасти поэтому при встречах мы стали чаще беседовать о музыке. И хотя он был все еще слаб, стоило нам заговорить о ней, и его лицо преображалось. Теперь уже беседы о музыке, пусть даже с дилетантом вроде меня, стали его отдушиной и возможностью эмоционально к ней прикоснуться. А оттого, что я не связан с музыкой профессионально, наше общение, пожалуй, становилось еще непринужденнее.

Почти полвека я самозабвенно слушаю джаз, но и классику люблю не меньше. Еще со школы коллекционирую записи и хожу на концерты, когда только могу. Живя в Европе, я буквально купался в классике. И джаз, и классика всегда служили мне отличным стимулом – или средством успокоения – для души и ума. Случись мне делать выбор между джазом и классикой, что бы я ни выбрал, моя жизнь явно лишилась бы красок. Как любил говорить Дюк Эллингтон, в мире есть только два вида музыки: красивая и не очень, – и в этом смысле джаз и классика полностью равны. Потому что незамутненная радость встречи с *красивой музыкой* живет вне жанров.

Как-то раз Одзава зашел ко мне, мы слушали музыку, болтали о том о сем. Вспомнили Первый фортепианный концерт Брамса в исполнении Гленна Гульда и Леонарда Бернстайна в Нью-Йорке. Разговор получился весьма интересным.

«Жаль, если эта беседа забудется. Кто-то должен записать ее на пленку и переложить в текст», – подумал я. Пожалуй, этим *кем-то* мог стать только я сам. Немного самонадеянно, зато логично.

Когда я поделился этими мыслями с маэстро, он с готовностью согласился:

– Хорошо. У меня как раз полно времени. Давайте поговорим.

Болезнь маэстро Одзавы горечью отозвалась во всем музыкальном сообществе, и, конечно же, горько было мне лично (что уж говорить о нем самом). И все же одним из ее немногочисленных *плюсов* можно считать свободное время и возможность спокойно и обстоятельно беседовать о музыке. Как говорят англичане, даже за самой темной тучей сияет солнце.

Хотя больше всего на свете я всегда любил слушать музыку, толком я ей не учился. Меня с уверенностью можно назвать дилетантом. Из-за незнания профессиональных тонкостей мои реплики часто звучали неуместно, а то и неловко, но маэстро совершенно не замечал этого – он тщательно обдумывал и комментировал каждую мою фразу. За это я ему безмерно благодарен.

Я писал разговор на диктофон, после чего сам прослушивал и расшифровывал. Затем давал прочитать маэстро, чтобы он доработал текст.

– Вообще-то раньше мне не доводилось вести подробных разговоров, – первое, что сказал маэстро, прочитав готовый текст. – А я, оказывается, довольно грубо выражаюсь. Не знаю, поймут ли читатели.

Маэстро Одзава и правда говорит на особом – *одзавском* – языке, который бывает весьма непросто перевести на японский. Он яростно жестикулирует, а еще часто напевает для наглядности. Зато он прямо и просто – пусть и не без *грубости* – доносит до вас свои эмоции, минуя языковые преграды.

Пусть я и дилетант (а вернее – благодаря этому), я искренне внимаю музыке, внимательно вслушиваюсь в нее. Удачные пассажи заставляют меня трепетать от счастья, менее удачные вызывают легкое сожаление. Я стараюсь понять, что делает один пассаж удачным, а другой – не очень. Остальные элементы музыки для меня при этом не очень важны. Я верю, что музыка прежде всего призвана делать людей счастливыми. И то, как она это делает, многообразие способов, какими она этого достигает, кажется мне настоящим волшебством. Мне важно было, чтобы рассказы маэстро не разрушили его. Иными словами – я хотел остаться неискушенным и жадным до впечатлений дилетантом. Большинство читателей этой книги, наверное, такие же непрофессиональные любители музыки, как и я.

Рискну сказать, что после нескольких бесед я заметил сходство между собой и маэстро. У нас похожие *жизненные векторы*, и дело здесь не в степени таланта, профессиональных достижениях, масштабе личностей или уровне популярности.

Первый такой вектор – чистая, незамутненная радость от работы, хорошо знакомая нам обоим. Несмотря на разницу между музыкой и литературой, ничто не приносит нам такого счастья, как погруженность в свое дело. Удовлетворение от самой *увлеченности им*. Конечно, результат важен, но независимо от него возможность сосредоточиться на работе, самозабвенно в нее погрузиться, потеряв счет времени, сама по себе ценна для нас – такую награду не сравнить ни с чем.

Во-вторых, неизменная жажда духа – та же, что в молодости. Неудовлетворенность достигнутым, желание пойти глубже и дальше движут нами не только в работе, но и в жизни. Речь маэстро, его манера держаться пропитаны жадностью в лучшем ее смысле. Он согласен с тем, что делает. Он в этом уверен, но не удовлетворен. Он чувствует в себе силы для чего-то еще прекраснее и глубже. И решимость достичь этого любой ценой, преодолевая физические и временные ограничения.

В-третьих, упрямство. Упорство, жесткость и упрямство. Желание выполнить задуманное только так, как он это видит, кто бы что ему ни говорил. А если будет трудно, если встретит отпор, за свои действия он ответит сам, без оговорок и оправданий. По натуре легкий и смешливый, маэстро в то же время чрезвычайно требователен, его приоритеты четко определены. Он последователен и непоколебим. Во всяком случае, таким я его увидел.

В жизни я встречал разных людей, с кем-то меня связывали отношения, но ни разу чужой подход к жизни по этим трем пунктам не заставил меня мысленно воскликнуть: «До чего же мне это знакомо!» При мысли, что в мире есть такой человек, на душе становится легко.

Безусловно, мы очень разные. Например, во мне нет природной общительности маэстро Одзавы. Не скрою, окружающие порой вызывают во мне любопытство, что, однако, почти не проявляется внешне. Как дирижер оркестра, маэстро Одзава ежедневно связан совместной работой со множеством людей.

Каким бы ни был талант, если человек угрюм или несговорчив, за ним вряд ли кто-то пойдет. Отношения между людьми здесь очень важны. Ему не обойтись без музыкантов-еди-

номышленников, а значит, нужны коммуникабельность и умение руководить. Не забудьте и необходимость контакта с публикой, и подготовку достойной смены.

Другое дело писатель. Я могу без особых хлопот – а вернее, совершенно свободно – почти не общаться с людьми, не вести разговоров, не встречаться с прессой. В моем мире практически нет места совместной работе. Я не прочь иметь единомышленников, но мне и без них неплохо. Могу засесть дома и писать, писать. Наконец – простите покорно! – мне и в голову не придет готовить себе смену (да никто, в общем, и не просил). Мы с маэстро не только разные по натуре – на каждого из нас повлияла профессия. И все же в своей основе (так сказать, в корневой породе) у нас, на мой взгляд, больше сходств, чем различий.

Говорят, творческий человек должен быть эгоистом. Нравится вам или нет, хоть это и звучит высокомерно, таков неоспоримый факт. Чтобы заниматься любым творчеством, невозможно постоянно жить с оглядкой, в поисках золотой середины бояться нарушить чье-то спокойствие или погладить окружающих против шерсти. Если пытаешься создать что-то на нулевой отметке, нужна большая внутренняя сосредоточенность, а она, поверьте, способна завести в места весьма демонические, далекие от гармонии с окружающими.

Это вовсе не значит, что *художнику* позволено беспрепятственно толкать впереди себя собственное эго. Подобное поведение усложнит ему жизнь в обществе и помешает внутренней сосредоточенности, без которой, в свою очередь, невозможно творчество. Двадцать первый век – это вам не конец девятнадцатого, сегодня обнажать свое эго совсем не просто. Тот, кто сделал творчество своей профессией, вынужден находить компромисс с окружающим миром, в который тесно вплетен.

И хотя мы с маэстро по-разному достигаем этого компромисса, наши действия часто направлены в одну сторону. У нас разные приоритеты, но способы их выстраивания весьма похожи. Вот почему наши беседы с маэстро Одзавой глубоко отзывались во мне.

Маэстро откровенен, он не станет говорить что-то ради красного словца. Все такой же искренний в свои семьдесят пять с лишним, почти на все вопросы он отвечал прямо и обстоятельно. Вы увидите это в книге. Конечно, о многом он не решился рассказать. Если считал, что о чем-то упоминать не стоит, полностью обходил эту тему в разговоре. На то у него были свои причины. В одних случаях я догадывался об этих причинах, в других – нет. Но, так или иначе, я с большим интересом выслушал все сказанное – и не сказанное – им, включая и эти *неозвученные* мысли.

Наш разговор не был интервью в общепринятом смысле. Не был он и пресловутой «беседой двух знаменитостей». Мне хотелось – а вернее, неудержимо захотелось в ходе разговора – беседовать в естественном ритме сердца. В своих вопросах я старался поймать такой ритм у маэстро, поскольку формально был интервьюером, а он интервьюируемым. Но вместе с тем я чувствовал, как на его реплики отзывается и мой внутренний ритм. Иногда это было предсказуемо («Да, это бьется мое сердце»), иногда совершенно неожиданно («Неужели это мое сердце?»). Главное, что, по мере того как в беседе раскрывался маэстро Одзава, в унисон открывался и я сам. Что и говорить, это было весьма интересное переживание.

Приведу лишь один пример. Я никогда не читал партитуру и с трудом представлял себе, как это происходит. Между тем, слушая рассказ маэстро, наблюдая за его мимикой, вслушиваясь в интонацию, я отлично понимал, как важен для него этот процесс. Без вдумчивого чтения партитуры музыку не собрать воедино. И это справедливо для любого произведения. А значит, он станет тщательно исследовать ее, пока не окажется полностью удовлетворенным. Зорко вглядываясь в запутанное скопление значков, он сплетает их в музыку, постепенно наполняя двумерное пространство объемом. В этом – основа его музыкальной работы. Ранним утром в полном уединении он часы напролет сосредоточенно читает партитуру. Словно расшифровывает загадочное послание из прошлого.

Я тоже встаю рано утром, около четырех, и сосредоточенно работаю в полном одиночестве. Если на улице зима, за окном – полная темнота. Нет еще даже предвестия рассвета, не слышны голоса птиц. В это время я по пять-шесть часов сижу за столом и пишу. Стучу по клавиатуре, прихлебывая горячий кофе. Так я живу уже более четверти века. В тот самый час, когда маэстро Одзава сосредоточенно читает партитуру, я сосредоточенно пишу. И хотя мы заняты разным делом, степень нашей сосредоточенности наверняка сходна. Без нее я не мыслю своей жизни. Без сосредоточенности это была бы другая жизнь, не моя. Полагаю, маэстро Одзава рассуждает примерно так же.

Поэтому, когда он говорит о *чтении партитуры*, я представляю вполне конкретный и понятный мне образ. Я мог бы привести и другие подобные примеры.

С ноября 2010 года по июль следующего года в разных точках земного шара – от Токио до Гонолулу и Швейцарии – я использовал любую возможность, чтобы взять у маэстро интервью, впоследствии вошедшие в эту книгу. В его жизни тот период стал переломным. В основном он был занят лечением и реабилитацией. Много работал в спортзале, чтобы физически восстановиться после нескольких резекций пищевода. Я не раз наблюдал за его упорными тренировками в бассейне.

В декабре 2010 года в нью-йоркском «Карнеги-холле» состоялся его грандиозный концерт-возвращение с оркестром Сайто Кинэн. К сожалению, я смотрел его только в записи, но выступление, судя по всему, получилось великолепным и очень эмоциональным. И все же было видно, насколько маэстро физически изможден. Затем, после примерно полугодового перерыва, в июне 2011 года в ежегодной Международной музыкальной академии Сэйдзи Одзавы в Швейцарии, на берегу Женевского озера он активно обучал молодых музыкантов – и вновь стоял за пультом на концертах оркестра академии в Женеве и Париже. Эти выступления тоже имели грандиозный успех, и от начала и до конца я был рядом с маэстро все десять дней. Вблизи наблюдая за невероятными усилиями, которые доводят его до изнеможения, я с болью думал о том, как он выдержит такую нагрузку. Ценой рожденной тогда великолепной и впечатляющей музыки стала энергия, которую он без остатка выплеснул из себя.

И все же, глядя на сцену, где стоял маэстро, я внезапно понял кое-что важное. *Он не может этого не делать*. И неважно, что скажут врач, тренер или друзья – а каждый из них, конечно, пытался, – он не может этого не делать. Потому что именно музыка позволяет ему жить дальше. Он не способен существовать, регулярно не питая себя живительной музыкой. Разматывая музыку руками, стоя под ее живой пульсацией, преподнося ее залу («Смотрите!»), так – и только так – он чувствует себя по-настоящему живым. Кто сможет ему это запретить?

Я хотел бы сказать: «Послушайте, нужно потерпеть, как следует отдохнуть, восстановить силы, и только потом выступать. Я прекрасно вас понимаю, но не зря говорят: «Тише едешь – дальше будешь». Звучит логично. Но глядя на маэстро, из последних сил вытянувшегося у дирижерского пульта, я не смог бы этого произнести. Мои слова были бы ложью. Потому что маэстро выше логики. Как дикий волк, способный выжить только в лесной чаще.

В интервью, вошедших в эту книгу, я не пытался раскрыть образ маэстро. Это не репортаж и не личный портрет. Моей целью была откровенная и предельно честная беседа о музыке между любителем и профессионалом.

Я старался показать, насколько каждый из нас – пусть и на совершенно разном уровне – искренне предан музыке. Вот зачем я взялся за эту книгу. И в глубине души мне кажется, что это неплохо удалось.

Мы с маэстро прекрасно проводили время, слушая вместе музыку. Поэтому наиболее подходящим названием мне представляется что-то вроде «Вечеров с Сэйдзи Одзавой» (*Afternoons with Seiji Ozawa*).

И все же среди реплик маэстро читатель наверняка разглядит тревожные всполохи. Наточенные, словно острые лезвия, частички духа, скрытые за обыденными фразами плавно сотканного контекста. Пользуясь музыкальной терминологией, это изящные *средние голоса*, не заметные рассеянному и неподготовленному слушателю. Я не мог отвлечься ни на мгновение. Постоянно был начеку в ожидании потаенного призыва. Стоило мне упустить этот слабый сигнал, и фраза мгновенно утратила бы свой настоящий смысл.

В этих обертонах рассказ маэстро свободно звучал на все голоса. Я видел перед собой то дитя природы, то умудренного старца. Маэстро представал одновременно порывистым и терпеливым, полным доверия к миру и обреченным на глубокое одиночество. Стоило убрать или подчеркнуть один голос, и это неминуемо исказило бы его образ. Вот почему я старался как можно точнее воспроизвести в тексте все его высказывания.

Но главное – время с маэстро было наполнено радостью, и я надеюсь, что на страницах этой книги мне удалось поделиться этой радостью с читателями. Еще раз от души благодарю маэстро Одзаву за эти чудесные встречи. И хотя с практической точки зрения организация наших бесед связана была со многими сложностями, слова маэстро о том, что *вообще-то раньше ему не доводилось вести подробных разговоров*, стали для меня лучшей наградой.

Я искренне надеюсь, что маэстро будет как можно дольше и как можно больше дарить миру *хорошую музыку*. Потому что *хорошая музыка* – как любовь, слишком много ее не бывает. А еще потому, что для многих людей в мире она – ценнейшее топливо, питающее их желание жить.

В редактировании этой книги мне очень помог Кодзи Онодэра. Из-за недостатка профессиональных музыкальных знаний я часто обращался к нему, как к знатоку классики, чтобы разобраться во многих терминах и сути тех или иных событий. Большое спасибо.

Харуки Мураками

Беседа первая

В основном о Третьем фортепианном концерте Бетховена

Наша первая беседа состоялась 16 ноября 2010 года у меня дома в Канагаве. Мы уютно болтали наедине, слушая пластинки и компакт-диски из моей коллекции. Чтобы не перескакивать с одного на другое, я решил каждый раз задавать разговору нестрогую тему и начал с Концерта Бетховена для фортепиано с оркестром № 3 до минор. Изначально мы говорили о Гульде и Бернштейне, затем перешли к концерту, тем более что по стечению обстоятельств в декабре (то есть уже через месяц) маэстро должен был исполнять его в Нью-Йорке с Мицуко Утидой.

К большому сожалению, из-за авиаперелета у маэстро обострилась давняя боль в пояснице. Вдобавок на Нью-Йорк обрушились холода, маэстро заболел пневмонией и не смог выступить с Мицуко Утидой – оркестром руководил сменный дирижер. Но в тот ноябрьский день мы проговорили больше трех часов, в основном о Третьем фортепианном концерте, и мне удалось о многом расспросить маэстро.

Иногда мы делали паузы – маэстро было важно регулярно понемногу перекусывать и утолять жажду, чтобы восполнить энергию. А еще время от времени мы прерывались для короткого отдыха, чтобы он не слишком уставал.

Сначала о первом фортепианном концерте Брамса

Мураками: Недавно – какое это было число? – мы с вами встретились и долго беседовали. Речь зашла о Первом фортепианном концерте Брамса в исполнении Гленна Гульда и Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Леонарда Бернстайна. Тот самый концерт, когда перед началом Бернстайн вышел на сцену и, словно оправдываясь, коротко обратился к зрителям: «Мы исполним произведение не так, как мне бы хотелось. Таково желание господина Гульда».

Одзава: Да, так вышло, что я тоже был там. Как ассистент Ленни. Перед началом концерта Ленни вдруг выскочил на сцену, повернулся к залу и начал что-то говорить. Я плохо понимал по-английски и стал спрашивать окружающих: «Что? Что он говорит?» Так я понял, что он сказал.

Мураками: У меня здесь, на записи с того концерта, есть его обращение. Послушайте.

Маэстро слушает обращение Бернстайна, одновременно читая перевод, приложенный к пластинке.

Одзава: Да, так все и было. Но, знаете, я тогда подумал, что не стоило, пожалуй, произносить такую речь перед концертом. И до сих пор так считаю.

Мураками: Ну, это было сказано с долей юмора. Зрители хоть и обескуражены, в общем-то смеются в ответ.

Одзава: Да, Ленни умел говорить.

Мураками: В его словах не слышно злобы. Похоже, он просто желает заранее внести ясность, что подобный темп исполнения выбрал Гульд, а не он.

Речь заканчивается, вот-вот зазвучит музыка.

Мураками: Хм, а темп и правда излишне медленный. Пожалуй, я понимаю желание Бернстайна оправдаться перед зрителями.

Одзава: Здесь явно на два больших взмаха: *раз-два-три, четыре-пять-шесть*. Но Ленни дирижирует на шесть. Потому что на два получится долго, останется много времени. Приходится дирижировать на шесть. Обычно дирижируют на *раз-и-и, два-и-и*, то есть на *раз... два...* Бывает по-разному, но, думаю, любой дирижер сделал бы то же самое. Но по времени так не получается, приходится дирижировать: *раз (1-два-три), четыре (4-пять-шесть)*. Вот почему нет плавности, и эти постоянные остановки.

Мураками: А фортепиано?

Одзава: Думаю, с фортепиано будет так же.

Вступает фортепиано [4.29].

Мураками: Действительно, темп фортепиано тоже медленный.

Одзава: Слушать можно. Если не знать другого исполнения. И думать, что так и должно быть. Эдакая раздольная деревенская музыка.

Мураками: Но исполнителям разве не сложно так ее растягивать?

Одзава: Да, вот здесь – слышите – уже появляются вопросы.

Мураками: В этом месте (*звук усиливается, вступают литавры [5.18]*) оркестр явно разваливается.

Одзава: Верно. Это же не «Манхэттен-центр»? Наверное, «Карнеги-холл».

Мураками: Да. Концертная запись из «Карнеги-холла».

Одзава: Поэтому звук и глуховат. Кстати, на следующий день в «Манхэттен-центре» они сделали официальную запись.

Мураками: Того же Первого концерта Брамса?

Одзава: Да. Но она так и не вышла.

Мураками: Похоже на то.

Одзава: На ней я тоже присутствовал. Я ведь был ассистентом дирижера. Помните, Ленни говорит в обращении: «Я мог не дирижировать сам, а попросить ассистента». Собственно, это я и есть. (*Смеется.*)

Мураками: То есть, если б они не договорились, вы б дирижировали вместо Бернштейна... И все же в этом исполнении чувствуется определенная натянутость.

Одзава: Да, грубовато.

Мураками: Из-за медленного темпа кажется, будто произведение вот-вот развалится на части.

Одзава: Да, оно на грани.

Мураками: Кстати, я где-то читал, что в Кливленде Гульд тоже не сговорился с Джорджем Селлом, в результате дирижировал ассистент.

Звучит сольная партия фортепиано первой части [5.56].

Одзава: Непривычно медленно, но ради Гульда я готов согласиться. Отторжения не вызывает.

Мураками: Вероятно, у него тончайшее чувство ритма. Похоже, он намерен во что бы то ни стало упаковать звучание в заданные рамки и готов так тянуть до бесконечности.

Одзава: Они отлично идут в потоке. Но это заслуга Ленни, он молодец. Слышно, что старается от души.

Мураками: Обычно это произведение исполняют более страстно, стремительно.

Одзава: Да, обычно более страстно. Здесь о страсти говорить не приходится.

Фортепиано исполняет красивую побочную партию первой части [7.35].

Одзава: А вот здесь такой темп – нормально. В побочной партии. Хорошо, правда?

Мураками: Правда.

Одзава: А где звучание более мощное, как в предыдущем фрагменте, как будто чего-то не хватает. Звучит провинциально.

Мураками: Вы упомянули, что Ленни старается, работает с душой, хотя до этого сказали, что ему не стоило выступать перед концертом с той речью.

Одзава: Да, так я считаю. Но это же Ленни, ему всегда все сходило с рук.

Мураками: Я бы предпочел послушать без предвзятости. Но и Ленни можно понять – вероятно, он хотел четко обозначить, чем продиктовано такое исполнение.

Одзава: Возможно.

Мураками: Кто обычно определяет концепцию при исполнении концерта – дирижер или солист?

Одзава: Если речь о концерте, то обычно солист. Он начинает репетировать примерно за полгода и, когда дирижер приступает к репетициям, уже основательно вошел в материал. Дирижер начинает, скажем... недели за две.

Мураками: Но если авторитет дирижера выше, чем у солиста, он поневоле диктует многие вещи, не так ли?

Одзава: Возможно. Например, скрипачка Анне-Софи Муттер. Находка и протеже маэстро Караяна. Они записали концерты Моцарта, потом Бетховена. Это вотчина Караяна. Когда им захотелось поработать с другим дирижером, позвали меня. Маэстро Караян сказал ей: «В следующий раз играешь с Сэйдзи», – и я дирижировал. Что-то из Лало. Испанское что-то там... Ей тогда было лет четырнадцать-пятнадцать.

Мураками: Испанская симфония. У меня есть эта запись.

С шуршанием ищущу на полках пластинку. Наконец нахожу.

Одзава: Да, это она. Приятные воспоминания... Это был оркестр Французского радио [Национальный оркестр Франции]. Все-то у вас есть. Невероятно. Даже у меня ее уже нет. Было дома несколько штук, но кому-то раздал, кто-то взял и заиграл.

Караян и Гульд, третий фортепианный концерт Бетховена

Мураками: Сегодня послушаем Третий фортепианный концерт Бетховена в исполнении Караяна и Гульда. Не студийная, а концертная запись 1957 года в Берлине. Берлинский филармонический оркестр.

Звучит первая часть, заканчивается долгая прочувствованная оркестровая увертюра, вступает фортепиано Гульда. Наконец они с оркестром сливаются воедино [3.19].

Мураками: Оркестр и пианист сейчас не совпали.

Одзава: Да, разошлись. И тут тоже вступили неправильно.

Мураками: Они что, не согласовывают этого заранее?

Одзава: Согласовывают, конечно. Но если есть солист, как здесь, – подстраивается, как правило, оркестр...

Мураками: Караян и Гульд в те годы были в разных весовых категориях.

Одзава: Да. Пятьдесят седьмой год, значит, Гульд не так давно дебютировал.

Мураками: Вот как я это вижу: первое вступление оркестра звучит очень по-бетховенски, совершенно по-немецки. А молодому Гульду хочется немного от этого отступить, отпустить, создавать свою музыку. Из-за разницы в видении между ними нет согласованности, то и дело чувствуется разлад. Но в целом – нормально.

Одзава: Музыка Гульда – в принципе свободная музыка. И еще кое-что. Гульд – канадец, не европеец, живет в Северной Америке. Он не из немецкоязычной страны, и это, пожалуй, его главное отличие от маэстро Караяна. В маэстро музыка Бетховена проросла корнями, и это уже до мозга костей немецкая музыка, добротная симфония. К тому же маэстро явно не собирается подстраиваться под музыку Гульда.

Мураками: То есть Караян скрупулезно создает свою музыку, а дальше делай что хочешь. Вот почему фортепианное соло или каденция Гульда звучат как нечто чужеродное. Не согласованное с тем, что есть до и после.

Одзава: Между тем маэстро Караян, похоже, этого не замечает.

Мураками: Не замечает. Он погружен в собственный мир. А Гульд мгновенно сдался и работает сам по себе. Ощущение, будто Караян строит музыку в вертикальной проекции, а Гульд видит ее в горизонтальной.

Одзава: А это интересно, слушать вот так музыку. Какой другой дирижер мог бы исполнить концерт так, словно это симфония, ничуть не думая о солисте?

Гульд и Бернстайн, третий фортепианный концерт Бетховена

Мураками: Сейчас я поставлю тот же Третий фортепианный концерт Бетховена, но записанный двумя годами позже Караяна, в пятьдесят девятом году. Официальная студийная запись симфонического оркестра Колумбия в исполнении Гульда под руководством Бернстайна и с участием музыкантов Нью-Йоркской филармонии.

Звучит оркестровая увертюра. С такой прямотой, словно кто-то неистово швыряет глину о каменную стену.

Одзава: Да, это уже не маэстро Караян. И не симфония. Оркестр звучит, как бы это сказать, совершенно старомодно.

Мураками: Раньше я этого не замечал, но сразу после Караяна звучит и правда довольно замшелое. Хотя прошло всего два года.

Одзава: Да, старомодно.

Мураками: Это не может быть связано с качеством записи?

Одзава: Может. Но дело не только в этом. Хотя микрофоны действительно стоят слишком близко к инструментам. В Америке раньше все так писали. Запись маэстро Караяна больше ориентирована на общее звучание.

Мураками: Видимо, американской публике нравился более решительный, мертвый звук.

Вступает фортепиано Гульда [3.31].

Одзава: Это через два года?

Мураками: За три года до скандального концерта Брамса и через два после Караяна. Манера слегка изменилась за эти два года.

Одзава: Да, это уже похоже на Гленна. Гораздо непринужденнее. Но только, не знаю, стоит ли об этом говорить... Не подумайте, будто я сравниваю маэстро Караяна и Бернстайна... В музыке есть такое понятие – направление. Направленность в буквальном смысле этого слова. У маэстро Караяна оно врожденное – умение строить длинные фразы. Он и нас учил так делать. Если сравнить его и Бернстайна, Ленни строит фразы, руководствуясь природным даром, но не умеет делать этого осознанно и продуманно. А вот маэстро Караяну стоит только захотеть – и он сумеет построить любую фразу по своему желанию. Неважно, у Бетховена или у Брамса. Особенно – у Брамса. Иногда он делает это даже в ущерб общей согласованности. От своих учеников, включая меня, он требовал того же.

Мураками: В ущерб общей согласованности...

Одзава: В том смысле, что его не пугает отсутствие точного совпадения. Главное – жирная длинная линия. То самое направление. Направленность. В музыке она, кстати, включает в себя «связку». Направление бывает коротким и долгим.

На фоне фортепиано, постепенно усиливаясь, звучит оркестр.

Одзава: Вот эти три звука – это тоже направление. Вот тут, слышите: ла, ла, ла. Кто-то умеет это делать, а кто-то нет. Такое нарастание.

Мураками: Выходит, у Бернстайна направление – это не столько умственный расчет, сколько физическое действие.

Одзава: Да, пожалуй.

Мураками: Хорошо, если все получилось, а если нет? Может не получиться?

Одзава: Конечно. И в отличие от него маэстро Караян заранее четко задает направление и требует от оркестра так же четко ему следовать.

Мураками: То есть музыка складывается у него в голове еще до исполнения.

Одзава: Да, примерно так.

Мураками: А у Бернштейна иначе.

Одзава: Он скорее действует по наитию, инстинктивно...

Гульд свободно, вольготно исполняет соло [4.33-5.23].

Одзава: Вот тут Гленн работает уже по-настоящему свободно.

Мураками: То есть Бернштейн, в отличие от Караяна, дает солисту свободу и создает музыку, в известной степени подстраиваясь под его исполнение. Так получается?

Одзава: Пожалуй, да. По крайней мере в этом произведении. Но в случае с Брамсом, видимо, оказалось не так просто, возникли сложности. Я имею в виду Первый фортепианный концерт.

Гульд в сольной партии плавно замедляет темп и удлиняет фразу [5.01-5.07].

Одзава: Слышали, как плавно он сейчас замедлился? В этом весь Гленн.

Мураками: Свободно варьирует ритм. Понятно, что это его манера, но аккомпанировать, должно быть, непросто?

Одзава: Еще как непросто.

Мураками: Для этого на репетиции важно поймать дыхание друг друга и подстроиться?

Одзава: Да. Но музыканты его уровня умеют подстроиться даже при непосредственном исполнении. Вычислить друг друга... Да, вычислить. Как бы это сказать... в общем, тут вопрос доверия. Лично мне доверяют. Вид у меня порядочный (*смеется*). Солисты, бывает, такое вытворяют – делают что хотят (*смеется*). И если все складывается, получается очень интересно. Музыка тогда льется свободно.

Звучит фортепианное соло, нисходящий пассаж. Вступает оркестр [7.07-7.11].

Одзава: Слышали спуск? Перед вступлением оркестра Гленн раз – и вставляет звук.

Мураками: Что значит «вставляет»?

Одзава: Посылает дирижеру сигнал: «Вступайте здесь». Этого нет в партитуре.

Близится конец первой части, фортепиано переходит к знаменитой длинной каденции [13.06].

Одзава: Он играет вот так, сидя на низком стуле (*принимает позу, утонув глубоко в кресле*). Как такая поза называется? Не знаю.

Мураками: Гульд тогда уже был популярен?

Одзава: Да, он был популярен. Я очень обрадовался знакомству с ним. Кстати, при встрече он никогда не подавал руки. Постоянно носил перчатки.

Мураками: Он вообще был странным человеком.

Одзава: Я немного общался с ним в Торонто и мог бы много чего рассказать. Бывал у него в гостях... [*Примечание Мураками: К сожалению, несколько рассказанных эпизодов не могут быть изложены в книге.*]

Звучит заключительная часть каденции. Темп меняется с головокружительной быстротой.

Мураками: То, как он обращается со звуком, – полная свобода.

Одзава: Действительно гениально. И убедительно. Вообще, его исполнение сильно расходится с партитурой. Но отторжения не вызывает.

Мураками: Получается, с партитурой расходятся не только каденция и соло?

Одзава: Нет, не только. Великолепное исполнение.

Заканчивается первая часть [17.11]. Я снимаю иглу с пластинки.

Мураками: Вообще-то я услышал запись Гульда и Бернштейна еще в школе и влюбился в этот Концерт до минор. Конечно, мне нравится первая часть, но во второй есть потрясающее место, где Гульд поддерживает оркестр своим арпеджио.

Одзава: Где деревянные духовые.

Мураками: Точно. Там, где у другого пианиста просто аккомпанемент, у Гульда – полное ощущение контрапункта. Мне всегда нравилось это место. Совершенно ни на кого не похоже.

Одзава: Все дело в уверенности. Давайте послушаем. Я как раз изучаю это произведение. Мы исполним его с Мицуко Утидой в Нью-Йорке, с оркестром Сайто Кинэн.

Мураками: Жду с нетерпением. Очень интересно, каким будет ваше исполнение.

Перевернув пластинку, ставлю вторую часть. Но сначала мы пьем горячий чай ходзита с моти¹.

Мураками: Наверное, сложно дирижировать второй частью?

Одзава: Крайне сложно.

Мураками: Довольно медленно. Хотя красиво.

Звучит фортепианное соло, затем тихо вступает оркестр [1.19].

Мураками: Здесь оркестр звучит уже не так жестко, как в предыдущем фрагменте.

Одзава: Да, стало лучше.

Мураками: До этого чувствовалась натянутость?

Одзава: Пожалуй.

Мураками: Думаю, в первой части отчетливо слышно противостояние между солистом и дирижером. По вступлению к первой части исполнителей этого концерта можно разделить на «противоборствующих» и «взаимодействующих». На концертной записи Рубинштейна и Тосканини сорок четвертого года они вообще будто ссорятся. Вы слышали?

Одзава: Нет, не слышал.

Звучит фрагмент, где к деревянным духовым присоединяется арпеджио Гульда [4.19-5.27].

Одзава: Вот оно. То, о чем вы говорили.

Мураками: Да, оно самое. Вроде бы аккомпанемент, но здесь туше, причем явно намеренное.

Одзава: Да, точно не аккомпанемент. По крайней мере, в представлении Гленна.

Гульд заканчивает фразу, делает мгновенную паузу, затем переходит к следующей фразе [5.40].

Одзава: Вот здесь. Где он делает паузу. Это полностью его инициатива. В этом весь Гленн. В том, как он берет паузы.

За этим следует красивое и изящное переплетение фортепиано и оркестра.

Одзава: Все, это уже полностью царство Гульда. Он безраздельно владеет ситуацией. В Азии очень важно «ма» – умение правильно взять паузу². Но и на западе есть музыканты, которые это понимают, такие как Гульд. Не все, конечно. Рядовые музыканты этого не делают. Но такие, как он, умеют.

Мураками: Значит, рядовые музыканты этого не делают?

¹ Ходзита – сорт зеленого чая. Моти – японские сладости из рисового теста. – Здесь и далее примечания переводчика.

² Ма – понятие пустого пространства, безмолвия.

Одзава: Нет. А если и делают, то не так естественно. Не могут стянуть к себе все нити. Умение сделать паузу – по сути своей искусство красиво стянуть к себе все нити. Будь ты европеец или азиат, главное – делать это виртуозно.

Мураками: За все время вы записали это произведение только с Рудольфом Сёркином.

Одзава: Да, единственный раз, с Сёркином. Мы с ним записали все концерты. Должны были записать и всего Брамса, но не успели. Сёркин заболел и умер.

Мураками: Очень жаль.

В исполнении оркестра тихо звучит длинная фраза.

Мураками: Наверное, оркестру сложно тянуть в таком медленном темпе?

Одзава: Конечно, сложно.

В медленном темпе фортепиано переплетается с оркестром.

Одзава: Ой, не совпали.

Мураками: И правда, слышался сбой.

Одзава: Здесь, пожалуй, излишне свободно. Я сейчас считал [метр]. Пожалуй, все-таки слишком свободно.

Мураками: Хотя Караян с Гульдом, чье исполнение мы только что слышали, тоже часто не совпадали.

В крайне медленном темпе звучит фортепианное соло.

Мураками: Мало кто из пианистов способен сыграть вторую часть не слишком медленно, так, чтобы зал не заскучал.

Одзава: Это верно.

Заканчивается вторая часть [10.47].

Одзава: Впервые это произведение я исполнял с пианистом Байроном Дженисом. В Чикаго, на «Равинии». [*Примечание Мураками.* Ежегодный летний музыкальный фестиваль в пригороде Чикаго. В основном с участием музыкантов Чикагского симфонического оркестра.]

Мураками: Байрон Дженис, да, есть такой пианист.

Одзава: Затем с Альфредом Бренделем. С ним Третий фортепианный концерт Бетховена мы исполнили в Зальцбурге. После этого, кажется, с Мицуко Утидой. И только потом с Сёркином.

Сёркин и Бернстайн, третий фортепианный концерт БЕТХОВЕНА

Мураками: Послушайте, пожалуйста, еще одно исполнение Третьего концерта.

Одзава: Давайте слушаем.

Начинается первая часть. Самое начало, быстрый темп оркестра.

Одзава: И снова совсем другое звучание. Это быстро! Да, быстро. Да они просто несутся.

Мураками: Грубо?

Одзава: Да, грубо, еще и несутся к тому же.

Мураками: С точки зрения ансамблизма тоже резковато.

Одзава: Да, резковато.

Вступление оркестра заканчивается, в таком же сверхэнергичном темпе врывается фортепиано [3.08].

Одзава: Тоже порывисто.

Мураками: Оба стараются бежать. Но скользят.

Одзава: Дирижер явно дирижирует на два, не на четыре. Размер получается не четырехчастный, а двухчастный.

Мураками: Получается, он вынужден использовать двухчастный размер из-за слишком быстрого темпа?

Одзава: В старых партитурах иногда встречается двухчастный размер. Хотя сейчас правильным считается 4/4. В начале он явно дирижирует на 2/2. Отсюда и скольжение.

Мураками: То есть, в зависимости от темпа произведения, дирижер решает, будет ли размер четырехчастным или двухчастным?

Одзава: Верно. Если исполнять достаточно медленно, размер определенно будет 4/4. Согласно последним исследованиям, правильный размер для этого произведения – четырехчастный. Но когда я учился, можно было дирижировать как на 2/2, так и на 4/4.

Мураками: Я не знал. Это Сёркин и Леонард Бернстайн, Нью-Йоркский филармонический оркестр. Запись шестьдесят четвертого года. Через пять лет после Гульда.

Одзава: Довольно странное исполнение.

Мураками: Куда так торопиться.

Одзава: Невообразимо.

Мураками: Мне казалось, играть вот так, наскоком – совсем не в духе Рудольфа Сёркина. Или в те годы это было модно?

Одзава: Может быть. Это же шестьдесят четвертый? В моду как раз вошло старинное исполнение. В принципе, для него характерны быстрый темп и малая реверберация. И короткие смычки у струнных. Возможно, дело в этом. Я бы сказал «исполнили залпом». Совершенно не по-немецки.

Мураками: Нью-Йоркской филармонии это вообще свойственно?

Одзава: По сравнению с Берлинской или Венской ей, конечно, недостает немецкого духа.

Мураками: Бостонский оркестр другой, верно?

Одзава: Да, он мягче. Бостонский так не работает. Ему такое не понравится.

Мураками: А Чикагский ближе к Нью-Йоркскому?

Одзава: Да. А вот Кливлендский так не исполнил бы. Он ближе к Бостонскому. Поспokoйнее, без резкостей. Да ладно оркестр, я не могу поверить, что это играет Сёркин. Ох, как скользит.

Мураками: Может, Бернстайн хотел противопоставить свое исполнение караяновскому Бетховену?

Одзава: Возможно. Но Ленни и последнюю часть Девятой симфонии Бетховена исполнял в крайне медленном темпе. Думаю, записи не осталось, но я видел по телевизору. Выступление было в Зальцбурге. Значит, либо Берлинская, либо Венская филармония. Настолько медленно, что хотелось кричать: «Эй, это уж слишком!» Помните, квартет в конце? Вот там.

Во что бы то ни стало хотел исполнять немецкую музыку

Мураками: Сначала была Нью-Йоркская филармония, и только потом вы отправились в Берлин?

Одзава: Да. После Берлина я работал ассистентом у Ленни в Нью-Йоркской филармонии, а потом маэстро Караян позвал меня обратно в Берлин. Там я дебютировал. Именно в Берлине получил свой первый дирижерский гонорар. Исполнял Маки Исии, Бориса Блахера и симфонию Бетховена. Не то Первую, не то Вторую.

Мураками: Как долго вы пробыли в Нью-Йорке?

Одзава: Два с половиной года. Шестидесят первый, шестидесят второй и часть шестидесять третьего. В шестидесят четвертом дирижировал уже в Берлинской филармонии.

Мураками: Но это же совершенно разное звучание. Я имею в виду Нью-Йоркскую и Берлинскую филармонии того времени.

Одзава: Да, совершенно разное. Как и сейчас. Несмотря на развитие связей и культурную глобализацию, более активную миграцию исполнителей между оркестрами, они и сегодня звучат совершенно по-разному.

Мураками: И все же в первой половине шестидесятых звук Нью-Йоркской филармонии был особенно жестким, даже агрессивным.

Одзава: Да, это эпоха Ленни. Взять хотя бы его Малера – звучит очень жестко. Но такого скольжения я раньше не слышал.

Мураками: На записи Гульда, которую мы недавно прослушали, звук хоть и не скользит, но довольно сухой. Американской публике нравилась такая манера?

Одзава: Не думаю.

Мураками: И все же отличие диаметрально.

Одзава: Говорят, один и тот же оркестр звучит по-разному у разных дирижеров. Особенно это заметно у американских оркестров.

Мураками: То есть у европейских оркестров звук не сильно зависит от дирижера?

Одзава: Звучание Берлинской или Венской филармонии почти не зависит от дирижера.

Мураками: После ухода Бернштейна в Нью-Йоркской филармонии сменилось много постоянных дирижеров. [Зубин] Мета, [Курт] Мазур...

Одзава: [Пьер] Булез...

Мураками: Но в целом не сказал бы, что звучание оркестра изменилось.

Одзава: Согласен с вами.

Мураками: Я слышал Нью-Йоркскую филармонию с разными дирижерами, но звук был достаточно предсказуем. Интересно почему?

Одзава: Репетиционная муштра – это не про Ленни.

Мураками: Он больше занят собой.

Одзава: Да. Гений, и этим все сказано. А может, подготовительная работа с оркестром – не его конек. Педагог он был выдающийся, но скорее не как практик.

Мураками: Но ведь звучание оркестра для дирижера – все равно что авторский стиль для писателя. Неужели он не хотел отточить собственный стиль? Он же требовал определенного уровня исполнения...

Одзава: Это да.

Мураками: Или дело в том самом «направлении», о котором вы недавно говорили?

Одзава: В нем тоже, но главное, он не объяснял, как нужно играть.

Мураками: Что значит «не объяснял, как нужно играть»?

Одзава: Не объяснял, как должен играть тот или иной инструмент. Ленни, как правило, не давал рекомендаций, каким способом добиться созвучия. Вот маэстро Караян делал это виртуозно.

Мураками: Что значит «каким способом»?

Одзава: То есть как добиться ансамблевого звучания. Он этому не учил. Вернее, не мог научить. Потому что у него оно врожденное, гениальность, если хотите.

Мураками: То есть он не мог четко объяснить оркестру: «Здесь ты играй так, а ты вот так»?

Одзава: Если точнее, то хороший профессиональный дирижер дает оркестру установку: сейчас слушайте этот инструмент, а сейчас – вот этот. Тогда оркестр звучит ансамблево.

Мураками: Выходит, оркестранты постоянно слушают тот или иной инструмент.

Одзава: Да. Сейчас слушают виолончель, потом гобой. Примерно так. Маэстро Караяну это удавалось гениально. На репетициях он давал конкретные указания. Ленни так работать с оркестром не умел. Даже не то чтоб не умел – ему это было неинтересно.

Мураками: Но в голове он, конечно, знал, какого звучания хочет добиться?

Одзава: Конечно, знал.

Мураками: Но не мог объяснить как.

Одзава: Не мог. И это тем более странно, поскольку Ленни действительно выдающийся педагог. Он разработал великолепный курс для Гарварда. Знаменитые лекции, которые потом издали. Делал ли он нечто подобное для оркестра? Нет, не делал. В его работе с оркестром *обучение* отсутствовало как таковое.

Мураками: Невероятно.

Одзава: То же самое можно сказать о его отношении к нам, ассистентам. Мы видели в нем наставника, ждали, когда он чему-то научит. Но Ленни считал иначе. Говорил, что мы коллеги... в смысле – сослуживцы. Говорил: «Делайте мне замечания, если что-то не так. Я буду делать вам, а вы обязательно мне». Такое, знаете ли, стремление правильного американца к равноправию. Когда он босс, но не наставник.

Мураками: Совсем не по-европейски.

Одзава: Да, совсем иначе. А поскольку к оркестру он относился так же, подготовиться было в принципе невозможно. Потому что любая подготовка – это усилия. Его эгалитаризм приводил к тому, что не дирижер выговаривал оркестрантам, а они ему. Я не раз это наблюдал. Ладно бы оркестранты огрызались в шутку, но нет, они вели себя очень дерзко, открыто конфликтовали. В любом другом оркестре это исключено.

Спустя много лет я оказался в похожей ситуации, когда начал работать с оркестром Сайто Кинэн. Со многими музыкантами Сайто Кинэн нас связывало долгое сотрудничество. Сейчас их уже меньше, но первые лет десять они активно выражали свое мнение. Так сложилось. Не всем нравилось работать в такой обстановке. Особенно новичкам. Одни жаловались, что такой подход неприемлем, поскольку мы теряем массу времени, выслушивая всех подряд. Другие – что маэстро недостаточно учитывает мнение каждого. Хотя я охотно всех слушал.

Но в случае с Ленни то не был добровольный музыкальный коллектив единомышленников. Ленни имел дело с постоянным оркестром суперпрофессионалов. Я не раз видел, как из-за его эгалитарного подхода репетиция затягивалась.

Мураками: При этом он не особо прислушивался к чужому мнению.

Одзава: Думаю, он очень старался быть «правильным американцем». И, возможно, в какой-то момент слегка перегнул палку.

Мураками: И все же одно дело имидж, а другое – когда не можешь добиться нужного звучания. Наверняка это раздражает?

Одзава: Думаю, да. Все его звали Ленни, по имени. Меня тоже часто зовут Сэйдзи, но в его случае это было не просто обращение. Случалось, оркестранты, не разобравшись, начи-

нали препираться: «Эй, Ленни, здесь надо играть по-другому». Пока выясняли, что к чему, репетиция останавливалась. В результате заканчивали с опозданием.

Мураками: Такой подход годится, когда в оркестре все хорошо, музыканты на подъеме, и звук тогда получается отличный, в противном случае это все усложняет.

Одзава: Да, пропадает единение. Я с этим столкнулся. На заре Сайто Кинэн одни звали меня Сэйдзи, другие – господин Одзава или маэстро. Помню, я подумал, что у Ленни мы работали в таких же условиях.

Мураками: С Караяном такого не было?

Одзава: Во всяком случае, он никого не слушал. Если оркестр звучал не так, как ему нужно, виноват был всегда оркестр. И он заставлял работать, пока не получал нужного звучания.

Мураками: Четко и ясно.

Одзава: У Ленни на репетициях стоял гвалт. Мне всегда это казалось неправильным. В Бостоне, если кто-то болтал, я пристально на него смотрел. Разговоры тут же смолкали. Ленни так не делал.

Мураками: А Караян?

Одзава: Мне казалось, что маэстро Караян пресекает такое на корню. Но однажды, незадолго до смерти, он приехал в Японию с Берлинской филармонией. Шла репетиция. Готовили Девятую симфонию Малера. Она была не из японской программы, ее предстояло исполнять уже после возвращения в Берлин. То есть не на завтрашнем концерте. Понятное дело, оркестру не хотелось репетировать еще и ее. Я наблюдал репетицию из зала, музыканты болтали. Когда маэстро останавливал исполнение, чтобы сделать какое-то замечание, они начинали приглушенно переговариваться. Тогда он обернулся ко мне и громко сказал: «Ну что, Сэйдзи, видел ты когда-нибудь на репетиции такой шумный оркестр?» (*Смеется.*) Я не знал, что ответить.

Мураками: Вероятно, в те годы его авторитет немного упал, в Берлинской филармонии было много нюансов.

Одзава: В конце концов они помирились, ситуация выправилась. Но до этого отношения были натянутые.

Мураками: На репетициях я часто вижу, как вы даете оркестру конкретные указания при помощи мимики. Делаете специальное лицо.

Одзава: Хм... Сложно сказать... Точно не знаю...

Мураками: А у Бостонского оркестра звучание зависит от дирижера?

Одзава: Да, зависит.

Мураками: Долгое время постоянным дирижером там был [Шарль] Мюнш, потом [Эрих] Лайнсдорф, затем вы, верно?

Одзава: После Лайнсдорфа был [Уильям] Стайнберг.

Мураками: Точно.

Одзава: Через три-четыре года после того, как я стал дирижером, звук изменился. Появилась немецкая манера исполнения, так называемая «внутриструнная». Когда струны глубже забирают смычком. Звук тогда получается более массивным. До этого звучание Бостонского оркестра было легче, красивее. Потому что раньше они в основном исполняли французскую музыку. Заметно влияние Мюнша и [Пьера] Монте. Монте, хоть и не был музыкальным руководителем, приезжал довольно часто. Лайнсдорф тоже не очень-то немец по духу.

Мураками: С вашим приходом звук изменился.

Одзава: Я во что бы то ни стало хотел исполнять немецкую музыку. Например, Брамса и Бетховена, Брукнера, Малера. Потому и требовал, чтобы струнные перешли на «внутриструнную» манеру игры. Концертмейстер, который этому противился, в итоге ушел. [Джозеф] Силверстейн – по совместительству помощник дирижера. Ему не нравилась такая манера. Говорил, что звук получается грязным. Он долго упорствовал, но поскольку дирижером все же был

я, ему пришлось уйти. Он потом начал самостоятельную карьеру, был музыкальным руководителем Симфонического оркестра Юты.

Мураками: Но ведь вы работали с Парижским оркестром. И можете исполнять любую музыку.

Одзава: Поскольку я учился у маэстро Караяна, в основном это все-таки была немецкая музыка. Затем я отправился в Бостон, мне нравился Мюнш, и я начал исполнять француз. Всего Равеля, всего Дебюсси. Параллельно делал записи. Я изучил французскую музыку, когда начал работать уже в Бостоне. Маэстро Караян меня этому не учил. До этого я исполнял разве что «Послеполуденный отдых фавна».

Мураками: Вот как? Я думал, вы всегда были сильны во французской музыке.

Одзава: Ну что вы. До того момента я ею совсем не занимался. Из Берлиоза, например, исполнял только «Фантастическую симфонию». Остального Берлиоза исполнил уже по просьбе звукозаписывающих компаний.

Мураками: Берлиоз сложный? Бывает, слушаю его и ничего не понимаю.

Одзава: Не то чтобы сложный, скорее безумный. Непонятный. Может, поэтому он подходит азиатским исполнителям. Делай что хочешь. Как-то в Риме я исполнял оперу Берлиоза «Бенвенуто Челлини». Творил что хотел, и публике нравилось.

Мураками: С немецкой музыкой это категорически невозможно.

Одзава: Верно. Еще у Берлиоза есть реквием. Как же его... да, «Большая заупокойная месса». В ней восемь литавр. Так вот, там я тоже мог делать все что хочу. Полная свобода. Впервые я исполнил его в Бостоне и потом еще много где. Когда умер Мюнш, в память о нем мы играли этот реквием в Зальцбурге с его Оркестром Парижа.

Мураками: То есть в Бостоне вы исполняли французскую музыку не столько по своей воле, сколько по просьбе звукозаписывающих компаний.

Одзава: Верно. К тому же и оркестр хотел исполнять французскую музыку. Они позиционировали себя как оркестр французской музыки. Так что большая часть репертуара была мне *в новинку*.

Мураками: Работая в Германии, вы в основном исполняли немецкую музыку.

Одзава: Да, маэстро Караян – это почти всегда немецкая музыка. Хотя он исполнял Бартока.

Мураками: Но в Бостоне вы терпеливо и неспешно ввели «внутривструнную» технику, подготовив тем самым почву для немецкой музыки.

Одзава: Да. И тогда немецкие дирижеры – такие как [Кlaus] Теннштедт или Мазур – искренне полюбили Бостонский симфонический оркестр и стали ежегодно приезжать.

Пятьдесят лет назад: очарованный Малером

Мураками: Когда вы начали исполнять Малера?

Одзава: Любовью к Малеру я обязан Ленни. Я был у него помощником, когда он записывал все симфонии Малера. Я выучил их, поскольку все время крутился рядом, и когда приехал в Торонто и Сан-Франциско, сразу попробовал исполнить всего Малера. И еще в Бостоне дважды. Когда я работал в Торонто и Сан-Франциско, никто из дирижеров, кроме Ленни, не брался за все симфонии Малера.

Мураками: В том числе Караян.

Одзава: Маэстро долго почти не исполнял Малера. Поручал это мне, поэтому в Берлине я дирижировал Малером довольно много. И в Венской филармонии. Так что я исполнял его вполне целенаправленно. В Японии сейчас проходят гастролы Венской филармонии, я должен был дирижировать Девятой симфонией Малера и Девятой Брукнера, но здоровье подкачало.

Мураками: Ого! Серьезная нагрузка.

Одзава: В этот раз в Японии они исполняют только Девятую симфонию Брукнера, а Девятую Малера не стали. Сказали, подождут моего выздоровления.

Мураками: Значит, есть повод восстанавливаться.

Одзава: Да. *(Смеется.)* В общем, я был очарован Малером. Это было больше пятидесяти лет назад.

Мураками: И оркестр Сайто Кинэн тоже исполнял в основном немецкий репертуар.

Одзава: Верно. Первой французской музыкой Сайто Кинэн стала «Фантастическая симфония» Берлиоза три года назад.

Мураками: Вы исполняете оперы Пуленка.

Одзава: Да, две оперы. Еще Онеггера. Он швейцарец, не француз, но музыка в целом французская. И все же в исполнении Сайто Кинэн особенно хорош Брамс.

Мураками: Очень хорош.

Одзава: Это все школа профессора [Хидэо] Сайто. И еще то, что музыканты, которые работают за границей, в основном едут в немецкоязычные страны. И съезжаются к нам из Берлина, Вены, Франкфурта, Кельна, Дюссельдорфа.

Мураками: По своему звучанию Сайто Кинэн напоминает Бостонский симфонический оркестр.

Одзава: Совершенно точно. Напоминает.

Мураками: Шелковистое, воздушное, абсолютно свободное. Но когда я жил в Бостоне и ходил на концерты Бостонского симфонического с 1993 по 1995 год, то есть под конец вашего бостонского периода, было ощущение, что звук созрел. Загустел. Он сильно отличался от того, что было раньше.

Одзава: Возможно, так и есть. Я работал изо всех сил. Оттачивал исполнение, чтобы войти в десятку мировых оркестров. Еще я мечтал позвать в Бостон приглашенным дирижером кого-нибудь выдающегося. Но для этого надо было повысить качество оркестра. Многие дирижеры приезжали в Бостонский симфонический, потому что он им нравился. Из молодых – Саймон Рэттл, уже упомянутые мной Теннштедт и Мазур, а также [Кристофер] Хогвуд, который специализируется на аутентичном исполнении.

Мураками: Когда я вернулся в Японию и услышал Сайто Кинэн под вашим управлением, я почувствовал, что и его звучание задышало, стало воздушнее. Не берусь судить о точности исполнения, но звук сильно напомнил мне Бостонский симфонический.

Что такое новая манера исполнения Бетховена?

Мураками: Еще хочу спросить о Бетховене. Раньше был Бетховен [Вильгельма] Фуртвенглера как некий стандарт. Его в известной степени унаследовал и Караян. Но в какой-то миг всем надоела такая манера, стало модным искать своего, нового Бетховена. Примерно в шестидесятые. Исполнение Гульда представляется мне одной из таких попыток – обращаться с музыкой свободно, пусть и внутри заданных рамок. Отпустить, разобрать и снова собрать... Примерно так. И хотя таких попыток было много, они не вылились в некий новый формат, исполнительскую манеру, которую можно противопоставить ортодоксальному немецкому исполнению.

Одзава: Верно.

Мураками: Но в последнее время, на мой взгляд, в этом наметились кое-какие перспективы. В частности, звук стал тише.

Одзава: Действительно, Бетховена теперь редко исполняют как раньше – со струнными большого симфонического оркестра и по-брамсовски плотным, тяжелым звучанием. Думаю, это во многом связано с появлением музыкантов аутентичного направления.

Мураками: Согласен. Струнных стало меньше. Пианист и тот, исполняя концерт, не обязан больше звучать громко. Даже на современном, не старинном фортепиано сегодня можно позволить себе более тихий, фортепианный звук. При ослабленном звуке и общей приглушенности исполнитель чувствует себя довольно свободно в узком динамическом диапазоне. В итоге манера исполнения Бетховена постепенно меняется.

Одзава: Если говорить о симфониях, манера исполнения действительно изменилась. Раньше музыку давали крупно, мощным потоком, а сейчас важно показать ее внутреннюю сторону.

Мураками: Средние голоса.

Одзава: Совершенно верно.

Мураками: Бетховен в исполнении Сайто Кинэн так и звучит.

Одзава: Это все школа профессора Сайто. Когда я управлял Берлинской филармонией, мой подход многие критиковали. Маэстро Караян тоже часто делал замечания, особенно вначале. Подтрунивал надо мной. Например, когда я впервые исполнял в Берлине Первую симфонию Малера, он пришел на концерт. И увидел, как я подаю оркестру знаки. Понимаете, что такое знаки? Сигналы каждому инструменту. Где кому вступать: ты вступаешь тут, ты – вот тут и так далее. Разумеется, при таком подходе дирижер постоянно занят.

Мураками: Могу себе представить.

Одзава: Увидев это, маэстро Караян сказал: «Послушай, Сэйдзи, с моим оркестром это лишнее. Достаточно управлять в целом». Вот его слова. Хотя именно благодаря моим знакам звучание получилось более легким. Каждый инструмент наполнился воздухом. Да, управлять оркестром в целом – важно, но не менее важно управлять каждым элементом, выстраивая их один за другим. Так что вот такое замечание сделал мне маэстро за завтраком наутро после концерта. Можно сказать, пожурил. За то, что давал каждому знак вступления. Мол, работа дирижера не в этом. В тот же вечер накануне концерта я гадал, придет он сегодня снова или нет: вроде не должен, а вдруг? Помню, как дирижировал, а сам дрожал от страха. В итоге маэстро не пришел. (Смеется.)

Мураками: Раньше оркестру полагалось звучать как на мессе.

Одзава: Да. Записи так и делали. У маэстро Караяна для записей была любимая кирха в Берлине. В Париже для этой цели он тоже выбирал помещения, чтобы акустика как в церкви. Бывшие бальные залы вроде «Саль Ваграм».

Мураками: Значит, церкви и бальные залы. (Смеется.)

Одзава: Предпочитали записывать в подобных местах с хорошей акустикой. Потому что от того, сколько секунд длится эхо, и других подобных нюансов зависел коммерческий успех. Звучание рассматривали как единое целое. В Нью-Йорке официальные записи делали в «Манхэттен-центре». Там тоже хорошая акустика. В те годы концертные записи еще не были популярны, и все выбирали места с таким, знаете, *y-a-a-a*.

Мураками: В Бостонском симфоническом зале такая акустика.

Одзава: Верно. Но раньше для записи снимали половину зрительских кресел, и на их место сажали оркестр. Для красивого *y-a-a-a*. Хотя при мне в моду вошло максимально реалистичное звучание, как на сцене.

Мураками: Чтобы слышать средние голоса.

Одзава: Это тоже, но еще, чтобы слушать исполнение, приближенное к реальному звучанию оркестра. Без пресловутого *y-a-a-a*. С минимальной реверберацией.

Мураками: Кстати, в исполнении Гульда и Караяна, которое мы недавно слышали, реверберация довольно мощная.

Одзава: Маэстро Караян всегда был очень требователен к звукоинженерам. Объяснял, как работать со звуком. Потому что тем или иным звучанием он создавал фразу, создавал музыку. Ему было важно, чтобы кривая этой фразы четко прослеживалась на фоне эха.

Мураками: Как когда поешь в ванной.

Одзава: Грубо говоря, да.

Мураками: А где пишется Сайто Кинэн?

Одзава: В самом обычном зале – «Мацумото Бунка Кайкан» в префектуре Нагано. Звучание там жесткое, почти без эха. Без *y-a-a-a*.

Мураками: И слышны мельчайшие звуковые колебания.

Одзава: Верно. Хотя это слишком, немного *y-a-a-a* все же не помешало бы. Но в Японии, в общем-то, нет хороших залов. Лучший на сегодня – «Трифони-холл» в Сумида. Думаю, для звукозаписи сейчас это лучший токийский зал.

Мураками: Но вернемся к современной манере исполнения Бетховена. Получается, смысл в том, чтобы приглушить звук, сократив – или можно даже не сокращать – количество струнных?

Одзава: Смысл в том, чтобы, как бы это сказать... расщепить звук, показать его внутреннюю сторону. Думаю, сегодня тренд именно в этом. И это несомненно влияние аутентизма.

Мураками: Во времена Бетховена в оркестре, наверное, было меньше струнных, чем сейчас?

Одзава: Конечно. Поэтому, к примеру, в Третьей симфонии Бетховена [«Героической»] некоторые дирижеры значительно сокращают количество струнных. Шесть первых скрипок и так далее. Хотя сам я так не делаю.

Историческое фортепиано Иммерсела и аутентичное исполнение Бетховена

Мураками: Давайте послушаем Третий концерт Бетховена в аутентичном исполнении.

*Исполнение Йоса ван Иммерсела (фортепиано) и оркестра Тафельмузик
под управлением Бруно Вайля.*

Запись 1996 года.

Одзава: Какая сильная реверберация. Слышите, вот тут, еще не затих предыдущий звук, а уже вступает следующий. Немыслимое дело.

Мураками: Действительно, реверберация очень сильна.

Звучит триоль во вступительной части оркестра.

Одзава: Здесь маэстро Караян сделал бы так: *там, таам, тааам*. Задал бы направление. А у этого оркестра просто: *там, там, там*. Разница огромная. Хотя по-своему интересно.

Мураками: Инструменты слышны каждый в отдельности.

Одзава: Да, вот отчетливо слышен гобой. Такая манера исполнения.

Мураками: Приближенная к камерной музыке.

Одзава: Именно. Такое исполнение вполне имеет право на жизнь.

Мураками: Сайто Кинэн это тоже свойственно.

Одзава: Да. Все разговаривают друг с другом. Я имею в виду инструменты.

Мураками: По многим деталям это исполнение заметно отличается от предыдущего.

Одзава: Здесь не слышны согласные.

Мураками: Не слышны согласные?

Одзава: Не слышно начала каждого звука.

Мураками: Пока не очень понятно...

Одзава: Как объяснить... Возьмем звук *а-а-а* – одни только гласные. Если к ним добавить согласные, получится *та-ка-ка* или *ха-са-са*. Поставить *та* или *ха* в начале – просто. Вся загвоздка в последующих звуках. Если сказать *та-та-та*, получатся одни согласные, и мелодия развалится, а если сделать так: *та-раа-раа* или *та-ваа-ваа*, окраска звука изменится. В музыкальном понимании, хороший слух – это умение управлять согласными и гласными. У этого оркестра в разговоре инструментов согласные не слышны. Хотя отторжения не вызывает.

Мураками: Вот как... На мой взгляд, без реверберации звук был бы немного навязчивым.

Одзава: Согласен. Возможно, именно поэтому они и выбрали для записи такой зал.

Мураками: Аутентичное исполнение звучит интересно, свежо, но, не считая настоящую барочную музыку, его редко услышишь. Особенно если речь о Бетховене или Шуберте. Чаще всего это оркестр современных инструментов с едва заметным налетом старины.

Одзава: Пожалуй, вы правы. В этом смысле нас ждет интересное время.

И снова о Гульде

Мураками: Любопытно, что, даже исполняя Бетховена, Гульд активно вводит контрапунктные элементы. Не просто гармонично подстраивается под оркестр, а активно вплетает музыку, создает напряжение. Его подача Бетховена довольно свежа.

Одзава: Совершенно верно. Удивительно, что после его смерти ни один музыкант не подхватил и не развил его манеру. Ни один! Думаю, Гульд был гений. Есть те, на кого он оказал влияние, но никого похожего на него. Думаю, просто не набрались смелости. Но это только мое мнение.

Мураками: Если и были попытки, то редко удавалось наполнить их содержанием, добиться полной достоверности.

Одзава: Мицуко Утида как раз из таких музыкантов, имею в виду – смелых. И [Марта] Аргерих тоже.

Мураками: Может, у женщин с этим лучше?

Одзава: Да, женщины более решительны.

Мураками: Есть такой пианист, Валерий Афанасьев.

Одзава: Не слышал о нем.

Мураками: Современный русский пианист, тоже со своими задумками. Он исполняет Третий концерт. Так вот, слушать его очень интересно. Исполнение интеллектуальное, уникальное, страстное. Но пока слушаешь, немного устаешь. Слишком медлительная вторая часть. Хочется сказать: «Да понял я уже, понял». Слишком продумано. У Гульда этого нет. Несмотря на запредельно медленный темп, хочется внимательно дослушать до конца. Он не дает заснуть. Вероятно, дело в каком-то удивительном мощном внутреннем ритме.

Одзава: То, как он берет паузы, просто поразительно. Я давно не слушал Гульда и сегодня снова это заметил. Как бы сказать... некую природную смелость. И он, абсолютно точно, делает это без намека на театральность.

Мураками: Он уникален. Я смотрел на видео, как он поднимает кисть в воздух и аккуратно колебанием пальца вызывает вибрато. Которого на самом деле там быть не может.

Одзава: Он странный человек. Когда мы познакомились, я только начинал, по-английски говорил очень плохо, едва мог связать пару слов. Знай я язык, мог бы побеседовать хоть с тем же Бруно Вальтером. Мне горько от мысли, что мы могли больше общаться с Гленном. Ленни был чрезвычайно добр ко мне, мы подолгу разговаривали, и он терпеливо подстраивался под мой английский.

Сёркин и Сэйдзи Одзава, третий фортепианный концерт Бетховена

Мураками: Теперь давайте послушаем Третий концерт в вашем исполнении с Сёркином, запись восемьдесят второго года – вы не против?

Одзава: Вовсе нет.

Мураками: Просто не все любят слушать себя в записи.

Одзава: Нет, я не против. Но я давно не слушал эту запись, уже и не помню, что это было за исполнение. Сегодня оно может показаться слишком тяжеловесным.

Мураками: Нет, в нем не слышно тяжести, абсолютно.

Одзава: Что ж, посмотрим.

Ставлю иглу на пластинку. Звучит вступление оркестра.

Одзава: Начало довольно спокойное.

Мягкое звучание постепенно наполняется силой.

Одзава: Вот оно, направление. Вот эти звуки, четыре звука: *там-там-там-там*, первое фортиссимо в этом произведении. Так сделано намеренно.

Оркестр с воодушевлением выходит на первый план.

Одзава: Здесь нужно сильнее. Направление должно четко прослеживаться. Не так, а вот так: *та, та, там* (*акцентирует*), мощнее. Решительнее. Конечно, в партитуре не пишут «решительнее», но такие вещи надо читать между строк.

Оркестр все более отчетливо выстраивает структуру музыки.

Одзава: Видите, направление есть. А решительности нет.

Вступает фортепиано [3.22].

Мураками: Сёркин активно смещает звук. Использует артикуляцию.

Одзава: Да. Понимает, что это скорее всего в последний раз. Ему уже не записать это произведение. Вот и хочет сделать так, как он это видит, как ему нравится.

Мураками: Общий настрой отличается от напряженного исполнения Бернштейна.

Одзава: Элегантно звучит. Я о Сёркине.

Мураками: К этому исполнению вы относитесь гораздо серьезнее.

Одзава: Думаете? (*Смеется.*)

Мураками: Сёркин создает музыку, которая ему нравится.

На фоне фортепиано звучит струнное спиккато (прием исполнения с броском смычка на струну).

Мураками: Не слишком медленно?

Одзава: Да, мы оба излишне щепетильны. И Сёркин, и я. Здесь можно поживее. Как бы переговариваясь.

Начинается каденция [12.50].

Мураками: Лично я обожаю эту каденцию Сёркина. Он будто взбирается в гору с поклажей на спине, поэтому разговор получается не плавным, а сбивчивым – звучит очень симпатично. Слушаешь и волнуешься, взберется или нет, и музыка постепенно проникает внутрь тебя.

Одзава: Современные музыканты играют активнее. Но так тоже можно.

На мгновение кажется, что пальцы пианиста вот-вот запутаются [14.56].

Мураками: Еще бы чуть-чуть, и все. Но в этом своя прелесть.

Одзава: (Смеется.) Да, это было на грани.

Каденция завершается и сразу вступает оркестр [16.02].

Мураками: Когда слышишь это вступление, дух захватывает, настолько оно выверенное.

Одзава: Согласен. Этот литаврист очень хорош. Действительно хорош. Его зовут Вик Фёрт, с самого основания Сайто Кинэн он играл на литаврах, почти двадцать лет, еще буквально три года назад.

Заканчивается первая часть [16.53].

Одзава: Под конец стало гораздо лучше.

Мураками: Согласен. Смогли договориться.

Одзава: Каденция и правда была хороша.

Мураками: Каждый раз, слушая эту запись, я внезапно очень устаю, но не страшно. Здесь хорошо виден его характер.

Одзава: За сколько лет до его смерти сделана запись?

Мураками: Запись восемьдесят второго года, а Сёркин умер в девяносто первом. Получается, за девять лет до смерти. На момент записи ему было семьдесят девять лет.

Одзава: Значит, умер он в восемьдесят восемь.

Мураками: Темп записи определяли вы?

Одзава: Поскольку маэстро здесь Сёркин, мы всё делали в точности, как он задумал. С самого начала репетиций. Тутти в начале – тоже, чтобы полностью подстроиться под его манеру. Я здесь дирижер аккомпанемента.

Мураками: Вы долго репетировали?

Одзава: Примерно два дня плотных репетиций, затем концерт и после этого – запись.

Мураками: То есть Сёркин многое обозначил заранее.

Одзава: Главное – характер произведения. Его определил Сёркин. Однако, слушая сейчас запись, я вижу, что мне не хватило смелости. Надо было действовать резче. Это такое произведение, четкое, надо было выходить активнее, не робеть...

Мураками: Как слушатель я тоже заметил эту робость.

Одзава: Да, я старался не переусердствовать. Но сейчас понимаю, что, если Сёркин вот так свободно делал ту музыку, какую хотел, мне тоже стоило действовать чуть свободнее.

Мураками: Маэстро здесь как рыба в воде.словно рассказчик классического *ракуго*³.

Одзава: Пальцы слегка запутались, но он не обращает внимания и спокойно делает свое дело. Хотя там, где я сказал «на грани», это и правда было на грани. Но в данном случае это оправданно.

Мураками: Когда я впервые слушал эту запись, мне постоянно мешала то ли механика его рояля, то ли чуть запоздалое туше. Но после нескольких прослушиваний, как это ни удивительно, перестаешь это замечать.

Одзава: Появляется стиль. Пожалуй, такое исполнение даже интереснее, чем на пике карьеры.

Мураками: То же самое можно сказать об антологии фортепианных концертов Бетховена, которые Рубинштейн, когда ему было за восемьдесят, записал с Баренбоймом и Лондонским

³ Ракуго – японский литературный и театральный жанр: миниатюры, исполняемые профессиональным рассказчиком. Его можно назвать искусством формы, как и музыку.

филармоническим оркестром. Подумаешь, туше запоздало на *какой-то* вдох – этого не замечаешь, настолько великолепна музыка.

Одзава: Кстати, Рубинштейн прекрасно ко мне относился.

Мураками: Я этого не знал.

Одзава: Я года три ему аккомпанировал, объездил с ним весь мир. Я тогда работал в Торонто, так что давно это было. На сольном концерте с оркестром в «Ла Скала» тоже я аккомпанировал. Управлял оркестром «Ла Скала». Что же мы тогда исполняли... Концерт Чайковского и потом еще Третий или Четвертый концерт Бетховена, а может, Моцарта. Как правило, во втором отделении он всегда исполнял Чайковского. Реже Рахманинова. Нет, наверное, это был концерт Шопена, а не Рахманинова... В общем, я повсюду ему аккомпанировал. Он постоянно брал меня с собой. После планерки в его парижской квартире мы отправлялись в путь... Неделя в «Ла Скала», довольно размеренная. Или в Сан-Франциско. В общем, его излюбленные места. Две-три репетиции с местным оркестром, затем выступление. Он водил меня в лучшие рестораны.

Мураками: Каждый раз новый оркестр. Не сложно?

Одзава: Вовсе нет. Привыкаешь. Наемным дирижером вообще быть довольно интересно. Так я работал года три. Особенно мне запомнился итальянский напиток, карпано. «Карпано Пунт э Мес». О нем я тоже узнал от Рубинштейна.

Мураками: Он был повеса?

Одзава: Несомненно. С ним повсюду ездила секретарша, высокая, статная. Жена жутко переживала. Он очень... пользовался успехом у женщин. А еще любил вкусно поесть. Отправиться в шикарный ресторан где-нибудь в Милане, чтобы для него приготовили специальное блюдо. В меню можно было не заглядывать, достаточно положиться на Рубинштейна. И тогда нам приносили нечто особенное. До него я и не знал, что бывает такая роскошная жизнь.

Мураками: В этом он кардинально отличался от Сёркина.

Одзава: Вообще ничего общего. Две противоположности. Сёркин серьезный, эдакий деревенский мужичок. Правоверный иудей.

Мураками: Вы, кажется, дружны с его сыном Питером?

Одзава: В юности Питер постоянно конфликтовал с отцом. Сложно. Поэтому Сёркин попросил помочь ему с сыном – Питеру тогда было восемнадцать. Мы до сих пор общаемся. Сёркин-старший, похоже, доверял мне, считал, что может на меня положиться. Вначале мы с Питером много работали вместе. Мы и сейчас дружим, но тогда каждый год вместе ездили в Торонто или на «Равинию», выступали совместно. Даже исполняли Скрипичный концерт Бетховена в переложении для фортепиано.

Мураками: Он есть в записи. С Новой филармонией.

Одзава: Да, запись действительно сохранилась. Более странного произведения я не исполнял ни разу в жизни.

Мураками: А с Рубинштейном у вас записей нет?

Одзава: Нет, записей нет. Я тогда был очень молод, контракта со звукозаписывающей компанией у меня не было, так что почти ничего не записывал.

Мураками: Вот бы заново записать фортепианный концерт Бетховена с Сайто Кинэн. Хотя пока мне на ум не приходит ни один подходящий пианист. Многие ведь уже записали антологии.

Одзава: Кристиан Цимерман?

Мураками: Записал все концерты Бетховена с Бернштайном. Кажется, с Венской филармонией. Хотя нет, не все с Бернштайном. После смерти Бернштейна частью концертов ему пришлось дирижировать самостоятельно, но все равно он записал все концерты. Они есть и на DVD.

Одзава: Да, теперь вспомнил, в Вене я слушал фортепианный концерт Брамса в его исполнении с Бернштайном.

Мураками: Об этом я не знал. Концерты Бетховена почти все записаны в темпе Бернштайна. Несмотря на свою правильную, великолепную игру, Цимерман не привык брать инициативу в свои руки, поэтому впечатление, что музыку заказывает оркестр. Хотя, похоже, Цимерман с Бернштайном прекрасно ладили.

Одзава: В Бостоне я очень сдружился с Цимерманом. Ему, как и мне, нравился Бостон, он даже надумал купить там дом, чтобы перебраться насовсем. Мне эта мысль понравилась. Пару месяцев он смотрел дома, но так и не нашел подходящий и в итоге отказался от этой затеи. Он часто вздыхал, что хотел бы жить не в Швейцарии, не в Нью-Йорке, а в Бостоне. Но дом, где можно вдоволь играть на фортепиано, не боясь потревожить соседей, не так-то просто найти. А жаль...

Мураками: Интеллектуальный пианист с хорошим вкусом. Когда-то очень давно я ходил на его концерт в Японии. Он был тогда совсем молод, его соната Бетховена звучала очень свежо.

Одзава: И правда, на ум не приходит ни один пианист, с кем можно было бы записать все концерты Бетховена. Не считая тех, кто уже это сделал.

Мицуко Утида и Зандерлинг, третий фортепианный концерт Бетховена

Мураками: Наконец, исполнение Утиды. Третий концерт. Обожаю вторую часть в ее исполнении. Понимаю, что это неправильно, но, поскольку времени мало, начнем сразу со второй части.

Запись начинается с тихого и изящного фортепианного соло.

Одзава (сразу): Музыка действительно великолепна. У Мицуко и правда потрясающий слух.

Словно бесшумно ступая, плавно звучит оркестр [1.19].

Мураками: Оркестр Консертгебау.

Одзава: И зал прекрасный.

Звучание оркестра переплетается с фортепиано [2.32].

Одзава (прочувствованно): Все-таки Япония тоже подарила миру потрясающих пианистов.

Мураками: У нее очень четкое туше. Сильные и слабые звуки слышны с одинаковой отчетливостью. Играет очень чисто. Никакой размазанности.

Одзава: Очень решительно.

Фортепианное соло продолжается с неторопливыми выразительными паузами [5.11].

Одзава: Вот оно. Слышите, как мягко она берет «ма»? Это тот самый пассаж, где делал паузы Гульд.

Мураками: И правда. То, как она берет паузы, свободно распределяя звучание, сильно напоминает Гульда.

Одзава: Действительно похоже.

Невероятное, тончайшее фортепианное соло близится к завершению, когда резко вступает оркестр [5.42]. Изумительная музыка. Мы одновременно восклицаем:

Одзава: О-о-о...

Мураками: О-о-о...

Одзава: У нее и правда великолепный музыкальный слух.

Некоторое время фортепиано и оркестр снова звучат вместе.

Одзава: Только что, три такта назад, они не совпали. Представляю, как бесилась Мицуко. (Смеется.)

Словно нарисованный тушью свиток, в воздухе раскручивается бесконечно прекрасное фортепианное соло. Правильная и смелая чередка звуков, каждый из которых тщательно продуман [8.39-9.33].

Мураками: Могу бесконечно слушать этот фрагмент. Напряжение не спадает, даже несмотря на медленный темп.

Фортепианное соло заканчивается, вступает оркестр [9.33].

Мураками: Похоже, второе вступление далось им с трудом.

Одзава: Здесь надо вступать иначе.

Мураками: Вот как?

Одзава: Да, можно было сделать лучше.

Заканчивается вторая часть [10.27].

Одзава (*растроганно*): И все же это потрясающе. Мицуко великолепна. Когда сделали запись?

Мураками: В девяносто четвертом.

Одзава: То есть шестнадцать лет назад.

Мураками: Сколько слушаю это исполнение, оно совершенно не устаревает. В нем чувствуется элегантность, свежесть.

Одзава: Вторая часть сама по себе как отдельное произведение. Думаю, даже у Бетховена нет другого такого.

Мураками: Столь медленный темп наверняка требует немалых усилий. И от фортепиано, и от оркестра. Особенно сложным со стороны кажется вступление оркестра.

Одзава: Вступление действительно сложное. Здесь важно правильно взять дыхание. Струнные, деревянные духовые, дирижер – все должны дышать в унисон. А это непросто. Вот почему они не смогли плавно, красиво вступить.

Мураками: Наверное, бывает, что на репетиции условились вступать определенным образом, отметили нужный момент, но во время выступления все идет иначе.

Одзава: Конечно, бывает. И естественно, когда это происходит, вступление оркестра получается совершенно другим.

Мураками: Есть некая пустота, и чтобы плавно в нее ступить, все исполнители смотрят на дирижера?

Одзава: Да. В конечном счете именно дирижер сводит всех воедино, так что все смотрят на меня. Например, там, где мы только что слышали, фортепиано сделало так: *ти...*, затем пауза, после чего плавно вступил оркестр. Так вот, между *ти-я-та* и *ти... я-та* огромная разница. Некоторые дирижеры соединяют бесшовно: *ти-и-ян-ти*, делая знак лицом. Потому что, если пытаться вступить так, как мы только что слышали – по-английски это называется *sneak in*⁴, – можно промахнуться. Соединить дыхание оркестра в одно целое – задача не из легких. Некоторые инструменты находятся далеко друг от друга, к тому же все они по-разному слышат фортепиано. Так что дыхание легко может сбиться. Чтобы этим не рисковать, лучше вступить вот так, сделав знак лицом и взмахом дирижерской палочки: *ти-и-ян-ти*.

Мураками: То есть лицом и жестом отметить «ма».

Одзава: Совершенно верно. Лицом и движением руки обозначить, какой делать вдох – длинный или короткий. Одно это уже даст совершенно другой результат.

Мураками: В каждом случае дирижер, в зависимости от ситуации, мгновенно решает, какой вариант выбрать?

Одзава: Да, пожалуй, так. Не просчитывает, а, ориентируясь на собственный опыт, понимает, как нужно вдыхать. Хотя, как ни странно, есть те, кто этого не умеет. Но им никогда не стать хорошими дирижерами.

Мураками: А бывает, что музыканты и дирижер понимают друг друга с полувзгляда?

Одзава: Конечно, бывает. Музыканты любят дирижеров, которые так умеют. Это все упрощает. Здесь, во второй части, дирижер должен за весь оркестр четко принять решение, как вступать: плавно – *хаа*, или резко – *ха*, или более расплывчато, вот так: ... *ха...* И донести свой замысел до каждого музыканта. Последний вариант, кстати, довольно рискованный. Значит, все должны понимать риски и действовать слаженно... Так тоже можно.

⁴ Вскользнуть, проскользнуть (англ.).

Мураками: Чем больше слушаю вас, тем лучше понимаю, как тяжело управлять оркестром. Куда проще в одиночку писать книги. (*Смеется.*)

Интерлюдия 1

Об одержимых коллекционерах записей

Одзава: Знаете, не хочу вас обидеть, но мне никогда не нравились собиратели аудиозаписей. Люди с деньгами, дорогой техникой и огромной коллекцией пластинок. Когда-то – я был беден – мне случалось бывать в таких домах. С длинными рядами пластинок: тут тебе и Фуртвенглер, и кого только нет. Но все эти люди обычно очень заняты, они почти не бывают дома и редко слушают музыку.

Мураками: Потому что люди с деньгами, как правило, сильно заняты.

Одзава: Верно. Но во время нашей беседы больше всего мне понравилось, до чего глубоко вы вникаете в каждое произведение. По крайней мере мне так показалось. Вы слушаете музыку не как одержимый коллекционер, хоть и собрали большое количество записей.

Мураками: Ну, у меня много свободного времени, к тому же я обычно дома и, к счастью, могу слушать музыку с утра до вечера. А не просто коллекционировать.

Одзава: Вы не рассматриваете конверт, а внимательно слушаете то, что внутри. Вот что мне понравилось в нашей беседе. Говорить с вами было интересно. Начиная с Гленна – и потом тоже. И я подумал, что это совсем неплохо. Но потом зашел по делу в большой музыкальный магазин в городе и там почувствовал знакомое отвращение к подобному.

Мураками: Отвращение... Как я понимаю, речь об отвращении к записям, дискам и прочим музыкальным товарам?

Одзава: Верно. Я считал, что это в прошлом и мне уже нет до этого дела. А тут на тебе, в музыкальном магазине вдруг проснулась былая неприязнь. И раз вы не музыкант, выходит, коллекционирование для вас – скорее одержимость?

Мураками: Да. Я всего лишь коллекционирую и слушаю записи. Конечно, часто хожу на концерты, но сам не занимаюсь музыкой, так что я, скорее, дилетант.

Одзава: Конечно, на многое мы смотрим по-разному, но как именно «по-разному» – вот что показалось мне особенно интересным в нашей беседе. Это очень любопытно и отчасти даже полезно. Новый для меня опыт, взгляд под другим углом.

Мураками: Приятно это слышать. Записи всегда наполняли мою жизнь большой радостью.

Одзава: Посреди музыкального магазина я понял, что не хочу вести эти беседы ради одержимости. Пусть они будут интересны не одержимым коллекционерам, а тем, кто по-настоящему любит музыку. Лично мне хотелось бы постараться для этого.

Мураками: Понял. Сделаем так, чтобы одержимым коллекционерам было максимально неинтересно это читать. (*Смеется.*)

Мураками: После этого любопытного разговора я долго думал. Много лет назад я познал радость коллекционирования. А что, если я и правда отчасти отношусь к тем, кого маэстро Одзава назвал «одержимыми коллекционерами записей»? Не скажу, что это одержимость, но у меня есть привычка уходить во что-то с головой, поэтому я часто увлекаюсь какой-то определенной записью. Например, в юности – когда мне не было двадцати – мне понравился посвященный Гайдну Струнный квартет № 15 ре минор, К. 421 Моцарта в исполнении Джульярдского квартета. Был период, когда я слушал только его. Стоит кому-то упомянуть К. 421, как в голове тут же раздается отточенное исполнение Джульярдского струнного квартета и вспоминается конверт той пластинки. Видимо, в моем сознании она стала определенным стандартом этого произведения. Раньше, когда пластинки стоили дорого, я слушал каждую бережно и очень внимательно, так что произведение и его запись в моем сознании часто сливаются в единое целое (что немного отдает фетишизмом). Наверное, не очень правильно, но у меня

не было иного способа прикоснуться к музыке, ведь я не музыкант. Деньги наполнили мою жизнь радостью приобретения разных записей и походов на концерты. Я впервые смог сравнить разные исполнения одного и того же произведения – иначе говоря, познал относительность музыки. Так, шаг за шагом, по одной пластинке, долгие годы формировалось мое представление о музыке.

Наверняка, когда соприкасаешься с музыкой с другой стороны, в основном через чтение нот, как маэстро Одзава, она более прозрачна и идет изнутри. Во всяком случае, не привязана к конкретному исполнению. Эта разница представляется мне весьма существенной, а такое общение с музыкой – более свободным и открытым. Это как читать литературу в оригинале, а не в переводе. Шёнберг однажды сказал что-то вроде: «Музыка – не звук, а идея». Но обычный человек, как правило, не умеет слушать ее так. И я, конечно, завидую тем, кому это под силу.

Маэстро Одзава предложил:

– А что, если вам научиться читать партитуру? Музыка станет гораздо интереснее.

Я когда-то немного учился игре на фортепиано и читаю простые ноты, но если речь о чем-то сложном, вроде симфонии Брамса, это мне не по плечу. И хотя маэстро подбодрил меня: «С хорошим преподавателем через несколько месяцев вы запросто будете читать», – пока я на это не способен. Может, и решусь когда-то, но не знаю когда.

И все же благодаря тому, что, пока мы прощались, между нами состоялся такой, довольно искренний, диалог, я более четко и, если хотите, объемно понял разницу между нашим отношением к музыке, и понимание это было важным. Стена между профессионалом и любителем, создателем и потребителем, довольно высока. А особенно высока и толста она, если твой собеседник – выдающийся профессионал экстра-класса. Но это вовсе не мешает честному и искреннему разговору о музыке. Во всяком случае, я так это чувствую. Музыка широка и бездонна – как наряд с широким подолом и глубокой пазухой. Значит, главное, что мне предстоит сделать, – найти коридор сквозь эту стену. В любом искусстве коридор найдется там, где есть естественная чуткость.

Беседа вторая

Брамс в «Карнеги-холле»

Вторая беседа состоялась 13 января 2011 года в моем токийском офисе и продлилась почти два часа. Через неделю маэстро ждала эндоскопическая операция на пояснице. Из-за нагрузки он не мог долго сидеть, поэтому время от времени вставал со стула и, не прерывая беседы, медленно расхаживал по комнате. Иногда ему нужно было перекусить. Недавние декабрьские концерты Сайто Кинэн в нью-йоркском «Карнеги-холле», хоть и имели, как известно, грандиозный успех, похоже, не прошли бесследно для его физического состояния.

Волнующий концерт в «Карнеги-холле»

Мураками: Я прослушал концертную запись [Decca/Universal UCCD-9802]. Исполнение просто великолепное. Полное жизненной силы, в нем прекрасна каждая нота. Кстати, я уже слышал Первую симфонию Брамса в вашем исполнении, когда вы приезжали в Японию с Бостонской филармонией в восемьдесят шестом году. В Токио.

Одзава: Вот как?

Мураками: Потрясающее выступление, которое помнится даже сейчас, через двадцать пять лет. Невыразимо прекрасная музыка – словно яркий узор, сотканный на глазах у зрителей. До сих пор мысленно ее слышу. А новое исполнение, по правде сказать, понравилось мне даже больше. Есть в нем *что-то* неповторимое, неподражаемое, некое быющее через край особое напряжение. Признаться, я боялся, что тяжелый недуг и физическая слабость повлияют на вашу музыку.

Одзава: Что вы, наоборот! Все, что копилось во мне, вылилось мощным потоком. Все это время я мечтал заниматься музыкой, но не мог. Хотел выступить летом на фестивале в Мацумото, но тело не поспевало за желаниями... И они копились во мне.

Важно и то, что оркестр проявил большую самостоятельность, выдвинулся вперед, чем очень меня поддержал. Перед концертом в «Карнеги-холле» у нас было четыре полных репетиционных дня в Бостоне, так вот оркестранты разбили их на части, чтобы я меньше уставал. Немыслимый график для профессионального оркестра. Чтобы мне было удобнее, они разбивали репетицию на части: двадцать пять минут репетируем, пятнадцать отдыхаем или двадцать минут репетируем, десять отдыхаем. У нас не было возможности использовать симфонический зал, репетировали в тесном учебном классе Бостонской консерватории.

Мураками: Вы также исполняли Первую симфонию Брамса на фестивале в Мацумото с оркестром Сайто Кинэн.

Одзава: Да. Все четыре симфонии Брамса. Первая была в самом начале, то есть больше десяти лет назад.

Мураками: Наверное, с тех пор состав сильно изменился.

Одзава: Да, состав сильно изменился. Вернее, сменился почти полностью. Осталось разве что несколько струнных, а духовые – даже не знаю... Один-два человека в лучшем случае.

Мураками: Раз уж речь зашла о духовых, валторнист в этот раз был особенно хорош.

Одзава: Да, он великолепен. Его зовут [Радек] Баборак. Настоящий талант – пожалуй, лучший в мире сегодня. Он чех, когда мы познакомились, он работал в Мюнхене, затем стал солистом, часто приезжает в Сайто Кинэн. Впервые приехал в год олимпиады в Нагано. Девяносто восьмой, кажется? На церемонии открытия зимних игр играла Девятая симфония Бетховена, он был четвертой валторной. Четвертая солирует больше всех. То был первый раз. С тех пор он приезжает постоянно.

Мураками: О, я помню соло валторны.

Одзава: Это было великолепно. Сейчас он приезжает и в Сайто Кинэн, и в [камерный духовой оркестр] Мито, у нас прекрасные отношения. Слышал, он оставил Берлин и вернулся в Чехию.

Мураками: Хотя это концертная запись из «Карнеги-холла», ее обработали, удалили шумы. При первом прослушивании меня удивило полное отсутствие посторонних звуков. Не верилось, что это действительно концертная запись.

Одзава: Правда же? Потому что такой тишины не бывает. Они удаляют кашель в зале и другие подобные звуки. Все эти *кхе-кхе* и *апчи*. А потом заполняют *тейками* с репетиций.

Мураками: Похоже на очередной профессиональный секрет. Правильно ли я понимаю, что, по сути, речь о техническом исправлении изъянов?

Одзава: Да, верно.

Мураками: Вы сказали, что во вступлении к четвертой части не просто убрали шум, но и в порядке исключения заменили два эпизода в связи с исполнением. Вы велели найти отличия, и я весь вечер сравнивал оригинал с последующей отредактированной версией. (*Смеется.*)

Пока я ставлю компакт-диск (начальный вариант), вступление к четвертой части, маэстро Одзава ест сушеную хурму, чтобы подкрепиться. Звучит фрагмент с раскатами литавр [трек 4, 2.28].

Мураками: Отсюда?

Одзава: Да, вот это место.

Соло валторны, тема вступления. Звук валторны тих и глубок.

Одзава: Это Баборак.

Мураками: Протяжный красивый звук. Сколько всего валторнистов?

Одзава: Вообще-то четверо, но эту часть исполняют двое. Не одновременно, а по тактам, сменяя и слегка перекрывая друг друга [2.39-2.43]. Чтобы не было пауз, пока переводят дыхание. Таково указание Брамса.

Соло валторны заканчивается, ту же тему начинает исполнять флейта.

Одзава: Отсюда начинается соло флейты. Это Жак Зон. Около десяти лет назад он был первой флейтой в Бостонской филармонии. Сейчас живет в Швейцарии, преподает. Вот они снова играют вдвоем, сменяя друг друга. Сначала флейта № 1 [3.13]. Затем вот тут ее сменяет флейта № 2 [3.17]. Здесь снова флейта № 1 [3.21]. Брамс оставил на этот счет очень подробные указания. Чтоб не слышно было, как переводят дыхание.

Мураками: Здесь соло флейты заканчивается, далее тему исполняет ансамбль духовых [3.50].

Одзава: Три тромбона, два фагота и будет еще контрафагот.

Звучит первое вступление тромбона в этой части. Кажется, он только того и ждал. Словно через облака, короткое соло тромбона мягко проникает сквозь торжественно-внушительное звучание ансамбля духовых [4.13].

Мураками: Здесь заканчивается фрагмент, отличный от второго варианта.

Одзава: Мы сейчас слушаем начальный вариант?

Мураками: Да, это начальный вариант. Похоже, валторна в нем более активно, живо и резко выходит на первый план.

Одзава: Да, в отличие от отредактированной версии, где валторна...

Мураками: ...скорее звучит фоном.

Одзава: А вы молодец! Очень тонко подметили.

Мураками: Еще бы, я ведь сравнивал, вслушивался что было сил (*смеется*). Валторна там звучит фоном, более приглушенно и тускло.

Одзава: Да, слишком бойкое звучание валторны в новом варианте заменили на *тейк*. Но вообще-то в этом фрагменте заменили еще одно место.

Мураками: Я не заметил.

После красивого мгновения тишины – словно струнные затаили дыхание – последовательно начинается знаменитая эффектная тема [4.52]. Пожалуй, это самый известный фрагмент. Соло валторны во вступлении очень важно для ввода основной темы.

Мураками: Теперь послушаем отредактированную версию. Начнем с раскатов литавр.

Звучит первое соло валторны.

Одзава: Вот первая валторна, вторая, затем снова первая, и снова вторая. Видите, совсем не слышно, как переводят дыхание.

Мураками: Действительно не слышно.

Одзава: А вот и флейта. Один такт первая флейта, а вот вторая. Затем первая, потом вторая. В этом месте в начальной версии музыкант резко вдохнул со свистом. Слышно, как он переводит дыхание. Флейтисты используют дыхание активнее валторнистов. Вот почему этот эпизод заменили.

Мураками: Ничего себе... Вот оно что. Все-таки такие тонкости любителю не под силу. И ведь совершенно незаметно.

Звучит фрагмент, где после ансамбля духовых снова вступает соло валторны.

Одзава: Слышите, валторна звучит мягче?

Мураками: Да, звук теперь более мягкий. Разница очевидна. Там звучание было мощным, а здесь – осторожнее, глубже.

Брамс умело использует валторну – будто приглашает слушателя в чащу немецкого леса, открывает нам грани своего духовного мира. На фоне валторны литавры звучат тихо, но неустанно, словно в ожидании чего-то особенного бьется пульс. Ценнейший фрагмент – не удивительно, что его так тщательно редактировали.

Одзава: К соло постепенно присоединяются другие инструменты.

Мураками: Хорошо слышны струнные.

Одзава: Да.

Заканчивается вступление, звучит недавняя красивая тема. Мелодия, к которой невольно хочется написать слова.

Мураками: Редактирование фрагмента с валторной уравнило исполнение, свело его воедино. Похоже, новая версия действительно лучше первоначальной. Но только если прислушиваться... Не более того. Думаю, первый вариант тоже прекрасен, и, если бы не вы, я вряд ли бы что-то заметил. Проводя параллель с текстом, это – всего лишь нюанс, мелкая замена прилагательного, которая так и останется незаметной для большинства. Но какая поразительная техника редактирования. Звучит, будто так и было.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.