

ТОЛЬКО ХОРОШИХ И ВЫДАЮЩИХСЯ!

РАЗМЫШЛЕНИЯ ВОКАЛИСТА

было. Одни умерли, другие, подчинившись «власти золота», переехали в заокеанские страны. И под вывеской «маэстро ди канта» — преподавателей пения — стало пристраиваться множество карьеристов и дельцов, а подчас и просто шарлатанов.

Главным средством приманки учеников были для них щедро раздаваемые гарантии обогащения и осчастливить свет «новой Тетрацини». На эту удочку и попадались легкие, богатые и наивные ученики. Но даже те из них, кто обладал хорошим голосом, часто лишались его, безрассудно доверившись аферистам и стяжателям от искусства. Сколько обманутих, глубоко несчастных, разочарованных молодых людей покидало города Италии, не только не постигнув тайны вокала, но и потеряв то, с чем приехали! Зная об этих «итальянских опасностях», я избежал роковой ошибки: мой учитель Дини Джилли умел признавать достоинства других преподавателей и потому не стал ломать и нарушать уже достигнутое мной ранее в Риге у одаренного педагога Реи Ратнер.

Но было бы неверным отрицать вокальную школу итальянцев.

Появление таких выдающихся певцов, как Тито Гобби, Марио дель Монако, Джинно Бекки, Марио Ланца, Ди Стефано, певиц Каллас, Тибальди и других, блестяще сочетающих вокальные данные, музыкальность и драматическое мастерство, свидетельствует о возрождении вокальной педагогики в современной Италии. Одновременно это подтверждает то, что итальянские певцы внесли в свое творчество многое от русского реалистического искусства.

В свое время П. Кюя писал, что публика итальянской оперы состоит не из любителей музыки, а из любителей пения, которые незаметно для самих себя смешивают пение с музыкой. Ей лишь бы услышать красивый звук голоса, чисто спетую руладку. Одна высокая нота, взятая Тамберликом, гамма, спетая Фиоретти, одинаково приводит ее в восторг. Этот несколько суровый вывод объясняется длительной и упорной борьбой П. Кюя за содержательность и идейность музыки — качества, составляющие отличительную черту русского искусства. Но если тогда, в эпоху своего расцвета, итальянская школа в сочетании со своеобразной страстностью национальной музыки и имела какое-то право на «монополию», то в наше время она теряет его. Правда, состояние ее в послевоенные годы заметно улучшилось, и, хотя нет необходимости приглашать итальян-

цев для «усовершенствования» нашего певческого искусства, международные творческие встречи с ними весьма полезны.

Русские мастера вокала высоко ценили достижения зарубежных школ и, приветствуя их успехи, обменивались с ними творческими достижениями.

СОЧЕТАНИЕ музыкальной мысли и умения «красиво петь» позволяет создавать глубоко реалистические, волнующие образы и в оперной арии, и в романсе, и в народной песне. Эти качества русской школы успешно развивают лучшие из советских мастеров. Вот почему их зарубежные гастроли произвели «революцию» в умах многих поклонников итальянской школы. В этом же кроется секрет постоянного успеха советских вокалистов на международных конкурсах. Размышляя о нашей музыкальной молодежи, нельзя не думать о ее завтрашних выступлениях перед особенно требовательными слушателями, вкусы которых будут развиваться вместе со всей культурной жизнью будущего коммунистического общества.

А это ко многому обязывает и педагогов-вокалистов, и учащихся — будущих артистов. Артисты эти должны быть только хорошими, только выдающимися, чтобы по праву занять первое место в певческом искусстве мира.

Михаил АЛЕКСАНДРОВИЧ.

В РЯДЕ опубликованных за последнее время статей с тревогой общается о ненормальной постановке

вокального образования. В кругу теоретиков и практиков вокального искусства проблемы педагогики, вопросы учебных программ и голосового аппарата обсуждаются не впервые. Наука и искусство вокала всегда были предметом дискуссий и работ всесоюзных совещаний по вокальному образованию. Поднятая сейчас на страницах наших газет и журналов «вокальная дискуссия» опять-таки преследует цель развития русской школы пения.

Но в этой дискуссии обращает на себя внимание пессимистический строй мыслей некоторых выступающих, готовых усмотреть в исходе Всесоюзного конкурса певцов имени М. И. Глинка признаки снижения вокального искусства. Правда, вскоре прошел Второй международный конкурс и Фестиваль певцов и скрипачей имени Джордже Энеску с результатами, весьма утешительными для наших молодых вокалистов. И вот на страницах печати обсуждается справедливый вопрос о том, кто же представлен на конкурсах: профессиональные ли певцы или ученики-вокалисты? И этот вопрос, поднятый С. Лемешевым в его статье, напечатанной в журнале «Советская музыка» (№ 5 за 1961 г.), и выступление на страницах «Известий» П. Лисициана с призывом к «консолидации творческих сил в области вокального искусства», и статьи «Путешествие в мир голоса» Д. Владимировой и Н. Рождественской («Советская культура», №№ 37 и 106 1961 г.) стали предметом острых споров и нашли широкий отклик.

НАША ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА богата творческими достижениями и педагогическим опытом. Но все же есть серьезные основания и для перестройки вокально-педагогической практики и улучшения всей системы подготовки кадров. Среди вопросов, требующих пересмотра, один из основных — о возрасте ученика-вокалиста.

Пятнадцать — восемнадцать лет — возраст, удобный для подготовки инструменталиста. Но он непригоден и даже опасен для формирования вокалиста. Если можно начинать учить пению ребят восьми — четырнадцати лет в детской школе, то в переходном возрасте всякая работа с голосом противопоказана. Поэтому программа вокального училища должна быть подчинена именно общему музыкальному образованию. С такой подготовкой учащегося вокалиста в 19—20 лет можно при-

нять в консерваторию и дать ему высшее вокальное образование. Предложение П. Лисициана сократить общее время подготовки вокалистов мне представляется спорным. Четыре года теоретического обучения в училище и трехгодичный курс исключительно вокального образования в консерватории есть тот обязательный минимум времени, в течение которого формируется профессиональный певец.

Важную роль в подготовке певцов играет учебная программа, она должна учитывать неустойчивость молодых голосов. Я вспоминаю, как протекла моя учеба. Когда голос требовал только легких упражнений, опытный педагог ограничивал меня разучиванием нескольких классических песен, построенных в пределах среднего регистра. Я помню, как настойчиво работали педагоги-вокалисты над развитием природных данных ученика, как были озабочены расширением его певческого репертуара.

Воспитание инструменталиста и обучение вокалу не допускает применения одних и тех же средств. Вряд ли нужно доказывать, что упражнения, полезные для одного голоса, бесполезны, а иногда и вредны для другого. Искусство педагога в том и заключается, чтобы точно определить индивидуальные свойства голоса и, отнюдь не нарушая самой его «сердцевинки», тщательно подобрав упражнения, устранять дефекты. Цель эта успешно достигается лучшими профессорами и педагогами консерваторий и музыкальных институтов. И, право, нет необходимости для улучшения учебного процесса прибегать к помощи итальянских «маэстро», до чего договариваются иные скептики. Ни советская вокальная педагогика, ни певческое искусство нашей страны в этом не нуждаются.

Я ПОЛЬЗУЮСЬ случаем, чтобы «успокоить» некоторых не в меру ретивых поклонников «итальянской вокальной школы», поглощенных мечтой об Италии. Мечтал о ней и я в годы своей юности.

Ко времени моей учебы в Италии (1935—1936 гг.) «сияние» итальянской вокальной школы значительно померкло. Больше того, Италия, эта «колыбель» вокального искусства, стала для молодых певцов даже «опасной».

Большинства старых маэстро — учителей ряда выдающихся певцов (кстати, я считаю, что эти певцы в неменьшей мере создали им популярность) — в Италии тех лет уже не