М. ЧУЛАКИ, заслуженный деятель искусств РСФСР

ПЕВЕЦ И ТЕАТР

АВТОР статьи Михаил Иванович Чулаки известен широкому кругу любителей искусства как эрудированный музыкант, композитор, создавший ряд крупных сочинений — балетов, кантат, симфоний, которые дважды отмечались присуждением Государственных премий.

Свою творческую работу профессор М. Чулаки совмещает с педагогической деятельностью в Московской консерватории. Уже не первый год Михаил Иванович — директор и художественный руководитель Государственного академического Большого театра Союза ССР и Кремлевского Дворца съездов. Ныне он выдвинут кандидатом в депутаты Верховного Совета РСФСР.

Публикуемая ниже статья М. Чулаки посвящена актуальнейшим проблемам вокального искусства.

ЗА ПОСЛЕДНЕЕ время все чаще возникают дискуссии по вопросам вокальной педагогики, в ходе которых даются разные оценки общего состояния певческого искусства в нашей стране.

Разумеется, никто не может отрицать заметных успехов, достигнутых за последние годы вокальными факультетами крупнейших советских консерваторий, — они, эти успехи, очевидны. Можно легко проследить, хотя бы на примере Большого театра, как из года в год повышается общая музыкальная культура (грамотность) молодых вокалистов — выпускников Московской и Ленинградской консерваторий, а также некоторых других музыкальных вузов страны. Нынешний выпускник, как правило, вполне удовлетворительно читает ноты, достаточно чисто интонирует, в известных пределах обладает дисциплиной ритма, подчас недурно аккомпанирует себе на фортепиано... Следовательно, он не столь уж нуждается в постоянной мелочной опеке концертмейстера и может использовать его помощь для поисков осмысленной фразировки, отработки деталей, нюансировки, то есть для реализации своих художественных намерений.

Выпускники последних лет выгодно отличаются от иных малообразованных певцов (какие, к сожалению, и по сей час встречаются в наших оперных театрах), для которых музыкальные науки и культура, а также разнообразные практические навыки в области исполнительства (в том числе музыкальная терминология) являются terra incognita.

Я не говорил бы обо всем этом, если бы оперная труппа Большого театра также не являла собой примера пестроты и неравномерности уровня музыкального профессионализма.

В прошлом кадры солистов Большого театра формировались преимущественно за счет лучших артистов с периферии, обладавших обширным репертуаром и, кроме того, привыкших в силу необходимости быстро, без натаскивания репетиторами разучивать задаваемые им новые партии. Так сложилось великолепное созвездие солистов оперы, которым Большой театр блистал в довоенный период, — это были не только лучшие голоса страны, но высокопрофессиональные актеры-певцы, которым по плечу бывала любая задача, которую мог перед ними поставить дирижер (я подчеркиваю, именно дирижер, так как в постановочном отношении лишь немногие оперные спектакли того времени выходили за рамки традиционной режиссуры).

Впоследствии в силу ряда причин Большой театр вынужден был все более сужать базу своих поисков нового пополнения, ограничиваясь преимущественно выпускниками консерваторий и наиболее голосистыми участниками художественной самодеятельности. Здесь-то и сказалась недостаточная подготовленность первых к выступлениям на столь ответственной оперной сцене, так же, как и отсутствие каких бы то ни было профессиональных навыков у вторых. В конечном счете ни те, ни другие в большинстве своем не умели самостоятельно работать над репертуаром, и в помощь им была брошена группа концертмейстеров, которые кому по нотам, а кому и на слух, ценою непроизводительной затраты времени буквально «вдалбливали» их партии, причем не столько нового репертуара, сколько давно известного.

Отсюда возникли по меньшей мере два важных следствия. Во-первых, певцы (к счастью, не все!) постепенно привыкли к тому, что им назначают уроки с концертмейстерами для знакомства с нотным текстом. Во-вторых, дирижеры (к счастью, также не все!) постепенно отошли от работы с певцами, отвыкли с ними заниматься, ибо под «занятиями» певцы стали все чаще подразумевать именно элементарное разучивание материала.

Когда я оговариваюсь «к счастью, не все», то хочу подчеркнуть неравномерность уровня профессионализма в труппе столичного театра. Ведь некоторым нашим солистам достаточно бывает двух-трех недель для того, чтобы самостоятельно освоить объемную партию в новом, ранее не знакомом им произведении. И, наоборот, наряду с этим у иных певцов — без преувеличения — годы (!) уходят на то, чтобы «затвердить» роль в опере, десятилетиями идущей на сцене театра.

Понятно поэтому, сколь заинтересованы творческие коллективы в решении проблем вокальной педагогики.

ПОВТОРЯЮ, мы с удовлетворением отмечаем улучшение подготовки певческих кадров нашими крупнейшими музыкальными вузами.

Однако еще важнее указать на имеющиеся недостатки в воспитании молодых певцов.

Весьма уязвимая сторона нашей вокальной педагогики — отсутствие единой школы пения, понимая под школой сумму технических и художественных приемов, основанных, с одной стороны, на точном знании свойств звукового аппарата певца (связки, резонаторы, дыхание и многое другое из области анатомии, физиологии и акустики) и с другой — на понимании идейно-художественных задач, вытекающих главным образом из содержания исполняемого репертуара.

Отсутствие единых принципов нашей вокальной школы сказывается прежде всего на характере звукоизвлечения. Одни певцы предпочитают чуть ли не на каждой ноте (вернее, на каждом слоге) делать небольшой акцент с последующим диминуэндо, другие, наоборот, мягко «вплывают» в каждый звук музыкальной фразы, слегка раздувают его и вновь гасят перед последующим. Конечно, в первом случае можно добиться отчетливой дикции, а во втором — создать впечатление особой проникновенности, «доверительности», но совершенно очевидно, что обе эти столь распространенные у нас манеры пения таят в себе опасность разрыва музыкальной фразы на составные части, что лишает ее единой смысловой кульминации, подчеркиванию которой должна быть в первую очередь подчинена фразировка. Поэтому так важно научиться петь на одном дыхании, без напряжения, предельно ровно в смысле динамики, пользуясь акцентами, крещендо и диминуэндо лишь как средствами музыкальной выразительности для достижения осмысленности музыкальных фраз, а не как техническими приемами звукоизвлечения. В противном случае получается пение «по складам», монотонное и бессмысленное в своей сущности, которое так обедняет вокальное исполнительство и снижает художественное воздействие на аудиторию даже певцов, обладающих хорошими от природы голосами.

Весьма распространенным недостатком у наших вокалистов является чрезмерная вибрация голоса, переходящая в качание. Подчас невозможно даже бывает понять, какую именно ноту силится извлечь певец.

На мой взгляд, борьба с тремолированием является самой первоочередной задачей из числа стоящих перед вокалистами-педагогами. Важную роль здесь играет не только физический фактор, но и борьба со взглядом на вибрацию, как на основной компонент красивого, «теплого» тембра. Как часто именно сознательное стремление выработать выразительную вибрацию приводит к качанию, к преждевременной амортизации голосов, особенно драматических!

Недостатки школы могут иногда приниматься за особенности творческой индивидуальности иных ярких, талантливых вокалистов, до той, однако, поры, пока они ограничиваются сольными выступлениями. Но в ансамблях пестрота приемов, отсутствие единых принципов звукоизвлечения дают себя знать сразу же, и притом самым решительным образом. Поэтому обычно так плохо звучат в наших оперных спектаклях трио и квартеты без сопровождения (из числа имеющих преимущественно гармоническую структуру) или же, например, квинтет из «Пиковой дамы», не говоря уже о знаменитом децимете из «Чародейки»! У каждого из исполнителей сказывается в подобных случаях своя манера звукоизвлечения, иной, чем у партнеров, размах вибрации и, наконец, неумение слушать друг друга.

ЗДЕСЬ мы подошли к важному вопросу о воспитании музыкального интеллекта вокалиста. В этом отношении им приходится значительно труднее, чем инструменталистам, которых обучают музыке с шести-, семилетнего возраста: естественно, за 12—15 лет обучения они усваивают обширную музыкальную литературу, постоянно сами участвуют в концертах, играя соло и в ансамблях, проходят солидный комплекс музыкально-теоретических и общеобразовательных дисциплин. Певец же начинает заниматься музыкой лишь в зрелом возрасте, тогда, когда у него устанавливается голос и появляется уверенность в целесообразности профессионализации в этой области. Поэтому быть хорошим вокалистом еще не значит быть культурным, знающим музыкантом.

А нужно ли это? — спросят меня. Пусть, дескать, будет хороший голос, а остальное приложится. Да и вообще, это «остальное», является ли столь уж важным?.. С подобными (весьма частыми) утверждениями никак нельзя согласиться. Быть может, общеизвестное, давно знакомое можно освоить и «на слух», скопировать с пластинки, затвердить «с рук» концертмейстера. Но новое, непривычное нужно разучивать сознательно, познавая его природу, проникая в его законы. И больше того (если говорить о театре), вторыми партиями в ансамблевых операх — я убежден — может хорошо овладеть только грамотный музыкант, потому что с ним «персонально» не будет заниматься дирижер, его не станут ждать товарищи по сцене — он входит в основной костяк исполняемого произведения, а не «парит» над ним подобно приглашенному для одноразового выступления именитому гастролеру.

Следовательно, от уровня общей музыкальной культуры певцов в значительной мере зависит судьба каждого оперного театра; шире — судьба всего нашего оперного искусства.

Еще одно: о необходимости свободного чтения нот с листа, когда никакие тональности, никакие интервалы не станут преградой между исполнителем и исполняемым произведением. А чувство ритма! Его надо развивать до степени природного свойства, чтобы исключить столь частые переговоры с дирижером на репетиции: «Надо ли мне здесь петь быстрее (или медленнее)?!», на что может последовать лишь один ответ: «Пойте точно в заданном темпе, неукоснительно соблюдая все предписанные автором ритмические подробности». Каждый должен сам слышать, твердо запоминать и тонко чувствовать темп и ритм исполняемого произведения.

Все это — и чувство ритма, и правильную интонацию, и общую музыкальность — надо, как правило, начинать воспитывать с детства: на уроках пения в общеобразовательной школе, в художественной самодеятельности, на концертах и спектаклях.

Многие хорошие, высококультурные певцы нашего театра ранее являлись воспитанниками хорового училища либо обучались в детские и юношеские годы игре на каком-нибудь музыкальном инструменте. Следовательно, и слух, и ритм, и память, и многое другое в музыкальном багаже такого певца (очень для него важном!) накоплено еще до начала его певческой карьеры. Но, к великому сожалению, мы не можем пока что похвастать хорошей постановкой дела всеобщего музыкального воспитания. Поэтому наши консерватории должны быть готовы за короткий срок обучения максимально развить общемузыкальные качества, столь необходимые певцу-профессионалу.

Я ОСОБО выделил бы проблему репертуара, на котором педагоги-вокалисты воспитывают своих питомцев. Практика работы оперных театров показывает, что молодые певцы бывают обычно весьма мало осведомлены о современных музыкальных стилях и приемах исполнительства. Довольно хорошо ориентируясь в кругу наиболее известных, привычных произведений XIX века, они сразу же, как в дремучем лесу, теряются среди современных сложных гармоний, не могут выбраться на верную дорогу среди извилистых тропинок прихотливых мелодических оборотов, спотыкаются на ритмических кочках...

Поэтому насущной необходимостью является такое построение учебного плана вокалиста, при котором в нем было бы предусмотрено солидное прохождение различных музыкальных стилей вплоть до современных, чтобы, выходя из консерватории, он был в них хорошо натренирован. (Во избежание недоразумений я подчеркиваю, что речь идет не о произведениях ныне живущих авторов, пишущих в манере великих предшественников, — здесь все ясно и привычно, — а о тех, кто ищет новые средства выразительности для воплощения современных тем, кто создает новые приемы письма для воплощения ведущих идей нашего времени).

И ЕЩЕ я хотел бы сказать о целесообразности учебы наших вокалистов в Италии. Мне представляется, что пока это дело поставлено неудовлетворительно и в отдельных случаях может принести вред, а не пользу нашим молодым стажерам.

Ведь система звукоизвлечения, манера пения, вся совокупность приемов и отсюда вся направленность педагогики — другими словами, все то, что мы называем «школой», — тесно увязано с языком, а следовательно, репертуаром, прямо подчинено идейно-художественным задачам, разным для разных культур и разных эпох.

Бесспорно, итальянская школа является самой законченной, самой совершенной среди вокальных школ мира. Недаром в 1964 году театр «Ла Скала» покорил нас не столько голосистостью певцов, сколько единством вокальной школы, культурой пения, высоким профессионализмом. Как гибко у них звучали ансамбли! Какой слитностью и точностью интонаций поразил нас хор!

Я думаю, что научиться у итальянцев постановке дыхания, филировке звука, различным приемам извлечения высоких и низких звуков, другими словами, узнать все технические «секреты» нам совершенно необходимо. Но столь же необходимо отдать себе полный отчет и в том, что на этой основе, учась у самых признанных в мире мастеров вокала, мы должны обогатить свою школу пения, добиться единства принципов обучения исполнителей отечественного (в первую очередь русского классического) репертуара.

В самом деле, ведь русский язык существенно отличается от итальянского, столь изобилующего акцентированными гласными, так же как русская песенность, коренящаяся в самом характере народной музыки, соответственно отличается от итальянской.

Поэтому в Италию певцов следует посылать прежде всего для того, чтобы усвоить общие рациональные физические, физиологические и акустические основы пения, разработкой которых и практическим опытом так богата итальянская педагогика. Познавать все это надо не для слепого копирования, а для трансформации в наших условиях, применительно к нашей фонетике, нашему, отличному от итальянского репертуару.

Поездку в Италию надо использовать не для перестановки голоса (это может иногда сказаться трагически), а для умного отбора достижений итальянской педагогики с целью последующего обогащения и усовершенствования педагогики отечественной, а также для прохождения партий итальянского репертуара на итальянском языке.

Вот те некоторые мысли и соображения, которые мне хотелось бы высказать в связи с обсуждением «дел вокальных» нашей общественностью.

Сов. культура, Москва, 1967, 11 марта