

ЗАМЕТКИ ПЕВИЦЫ

А. В. НЕЖДАНОВА

НАРОДНАЯ АРТИСТКА СООР

Наиболее совершенным выразителем тончайших душевных переживаний человека является его голос. Ему подвластна вся сфера человеческих эмоций: горе и радость, любовное волнение и гнев, мягкая лирика и глубокий драматизм. Недаром, если в музыке необходимо передать интимные лирические чувства, и скрипка, и рояль, и ряд других инструментов стремятся часто подражать именно человеческому голосу, вокальной кантилене.

Однако все эти замечательные свойства художественной выразительности доступны лишь безукоризненно настроенному голосу, голосу мастера, овладевшего всеми тонкостями вокальной техники, всеми вершинами музыкальной культуры.

Меня всегда пленяло искусство замечательного русского артиста Н. Н. Фигнера. Именно благодаря ему у меня возникла мысль учиться пению, когда я еще работала учительницей в одной из одесских школ. Голос Фигнера не отличался особенной красотой, но исполнение его было так выразительно, поднималось до таких драматических высот, что оставаться холодной было невозможно. Впоследствии Фигнер часто говорил мне: «Надо не только самому переживать, но и уметь передать волнующие вас чувства слушателю». Этим умением, этой техникой вокальной выразительности он обладал в высшей степени.

Чем более одарен от природы певец, тем тщательнее и упорнее должна быть его работа над собою, тем большая осторожность требуется от педагога, тем ответственнее задача последнего.

К сожалению, эта истина, давно легшая в основу воспитания наших пианистов, скрипачей и других музыкантов, далеко еще не усвоена вокальной педагогикой. Ко мне почти ежедневно приходят приехавшие в Москву со всех концов Советского Союза певцы и певицы с просьбой их прослушать. И, надо сознаться, мне часто приходится быть свидетельницей весьма грустных примеров безответственности многих педагогов-вокалистов.

направляется твердой рукой чуткого и опытного педагога. В этом я убедилась на личном опыте.

Когда я поступила в Московскую консерваторию, мой преподаватель, известный профессор пения Мазетти, несколько месяцев заставлял меня петь только одни вокализы. Это было для меня большим испытанием. В Одессе, где я жила и работала, моей страстью была итальянская опера. С увлечением я распевала дома, и по нотам и по слуху, арии, услышанные мною в театре. И вдруг пришлось отказаться от высоких нот, от блестящих колоратур и, вместо ослепительных арий Джульетты или Розины, твердить гаммы. Огромная любовь к пению и вера в своего педагога помогли мне. Через несколько месяцев Мазетти уже позволил мне петь арию Сусанны из «Свадьбы Фигаро» Моцарта и затем еще несколько классических вокальных произведений, исполняющихся в основном средний регистр голоса.

Очень осторожно и внимательно Мазетти следил за верхними нотами моего голоса. В первый год предельной верхней нотой было лишь *си-бемоль* второй октавы. Во второй год уже появились *си* и *до*, и только когда уже я пела на сцене Большого театра, установившись наиболее высокие ноты моего диапазона — *ми* и *фа*. Мазетти обладал большим педагогическим талантом и сам прошел прекрасную вокальную школу. Я постоянно присутствовала на всех его уроках в консерватории, так как, хорошо владея французским языком, помогала ему объясняться с учениками. Меня всегда поражало в Мазетти умение почувствовать индивидуальность каждого ученика, быстро проанализировать его недостатки и столь же быстро найти способ их исправления. Если ученик испытывал затруднения с верхними нотами, Мазетти начинал работать с ним со среднего регистра его голоса. Если ученик обладал низким голосом, Мазетти никогда не позволял петь на грудных нотах, так как при таком пении страдает середина.

Огромное количество таких случаев заставляет думать, что в среде педагогов-вокалистов существует неверие в необходимость развития техники у ученика, какая-то недооценка «черновой» работы над голосом. Это неверие не обоснованно и глубоко ошибочно.

Плодотворность всех вокализов и упражнений огромна, если, конечно, ученик

Огромное значение мой педагог придавал общему режиму жизни и ежедневным занятиям по вокалу. Так же как исполнитель-инструменталист каждый день должен упражняться на своем инструменте, певец обязан повседневно тренировать свой голосовой аппарат, дыхание и т. д., иначе он никогда не добьется гибкости и ровности голоса, безукоризненной техники, никогда не создаст прочной основы для выполнения своих художественных намерений. Конечно, заниматься надо разумно, не более 1½—2 часов в день, с большими перерывами, чтобы не утомить голос.

Я особенно подчеркиваю необходимость ежедневной тренировки, так как знаю, что многие наши молодые певцы почти не работают дома. Часто, выучив мелодию романса или арии, они считают свою миссию законченной и стремятся поразить слушателя трудностями, заключенными в исполняемом ими произведении. Однако они забывают старую истину: если слушатель заметит технические трудности пьесы, это значит, что артист их не преодолел.

По этому поводу я вспоминаю один случай, который меня в свое время очень рассмешил. Я приехала на гастроли в Киев. Первым спектаклем шла опера Делиба «Лакме». После 2-го акта, где я спела знаменитую «арию с колокольчиками», антрепренер театра, видно мало сведущий в музыке человек, обратился ко мне с вопросом: правда ли, что я пела арию в упрощенной редакции? Когда я ответила, что не изменила и не убавила ни одной ноты из того, что написал композитор, антрепренер, казалось, мне не совсем поверил.

— Помилуйте, — сказал он, — ведь это труднейшая ария! Только недавно пела ее одна приезжая певица! Уж как ей было трудно, все ее существо содрогалось! А в вашем исполнении ария кажется совсем легкой.

Я не стала объяснять ему, сколько стоила мне эта «легкость» и как я работала над каждой фразой, над каждым пассажем этой арии. Искусство петь всегда должно казаться легким, естественным и искренним, должно доставлять слушателю радость.

Таким радостным было искусство знаменитых итальянских мастеров пения, в том числе замечательных Карузо и Титто Руффо, с которым я встретила на сцене парижской Grande Opéra, дебютируя в роли Джелиды (1912 г.). Природная красота голоса сочеталась у них с изумительной виртуозностью техники, но слушатель ее не замечал: он плакал, смеялся и страдал вместе с героями на сцене. Техническое совершенство певцов только помогало им создавать предельно выразительные художественные образы.

Певцы немецкой школы, отличаясь безукоризненной точностью музыкального исполнения, вместе с тем были лишены той одухотворенности, тех чарующих красок тембра, какие были характерны для итальянцев.

Наиболее выразительным всегда было исполнение русских певцов. Русская вокальная школа сочетала в своем искусстве пластичность итальянской кантилены с огромной эмоциональной силой, свойственной русскому песенному творчеству. Знаменитые представители русской вокальной школы — Глинка (который, как известно, был не только гениальным композитором, но и гениальным певцом), Воробьева, Петров, Леонова, Лавровская, Стравинский, Шаляпин, Собинов и др. шли в ногу с величайшими русскими композиторами по пути создания музыкально-драматического реалистического искусства.

Действительно, в то время, когда Европа была пленена блестящими, но не всегда оправданными колоратурами Доницетти и Беллини, колоратуры в творчестве Глинки уже получали глубоко выразительное значение. Можно ли представить себе арию Антонины из «Ивана Сусанина» Глинки, спетую с блеском оперной арии Доницетти? Конечно, нет! И Людмила Глинка, и особенно Антонина — чудесные портреты русских женщин, и музыкальный язык их партий пронизан широкой душевной лирикой, столь свойственной русскому народу.

Наша талантливая советская артистическая молодежь должна продолжать путь великих русских художников и тщательно следовать их заветам правдивого, вечно жизненного искусства.