

ЛИТЕРАТУРНАЯ КОЛОНКА

Евгений НЕСТЕРЕНКО

ЖИЗНЬ В ПЕНИИ

ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ

Имя солиста Большого театра Союза ССР, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии профессора Московской консерватории Евгения Нестеренко широко известно и в нашей стране, и за рубежом. Любовь миллионов людей списали не только великолепный голос певца, его блестящее исполнительское мастерство. Евгений Нестеренко — страстный пропагандист музыкального классического наследия, многие знают его, например, как ведущего популярной телевизионной передачи «Музыка для всех». Пропаганде оперного искусства, проблемам исполнительского мастерства, встречам с известными певцами, композиторами нашего времени посвящена книга Евгения Нестеренко «Жизнь в пении», которая скоро выйдет в свет и отрывки из которой автор по просьбе нашей редакции передал для «Литературной колонки». Это не случайно. Многие рязанцы, конечно же, помнят выступление Евгения Нестеренко в мае прошлого года в нашем городе. Встреча с рязанскими слушателями оставила теплые воспоминания и у самого певца.

В МУЗЫКАЛЬНОМ мире часто спорят и рассуждают о стиле исполнения, произнося при этом много громких слов. Во время обсуждения консерваторских экзаменов или выступлений участников исполнительских конкурсов, в газетных и журнальных рецензиях на спектакли и концерты сталкиваются мнения, нередко совершенно противоположные, о том, как надо исполнять того или иного композитора. При этом приходится слышать: «Это не Глинка!», «Помилуйте, разве это Верди?», «Шуберта надо петь не так!»

Проблема стиля — прежде всего проблема точного пения по нотам, точного исполнения всеми музыкантами того, что написано композитором, а также знание эпохи, исторических условий, языка (даже если произведение исполняется не на языке оригинала), инструментов, которые в ту эпоху существовали, знание размеров залов, обычаев, эстетических норм, современных композитору, и, наконец, знание личности самого композитора.

Забываясь о стиле, не надо забывать, что в пределах творчества каждого композитора встречается свое, внутреннее разнообразие стилей. Разве в одном стиле написаны произведения Глинки «Сомнение», «Ночной смотр» и «Попутная песня»? Разве можно в одном стиле исполнять произведения Даргомыжского «Юноша и дева» и «Свадьба» или «Влюблен я, дева-красота» и «Титулярный советник»? У Мусоргского амплитуда стилистических колебаний еще более широка. Вспомним его «Желание» и «Песню о блохе», два цикла «Песни и пляски смерти» и «Без солнца» или его песни на слова Кольцова и «Раёк». Каждое из этих произведений требует не только стилистически точного исполнения Мусоргского, но и стилистически точного учета их жанровых особенностей.

Другой пример — Россини. «Севильский цирюльник» и «Золушка», с одной стороны, с другой — «Моисей» или «Вильгельм Телль». Каждое из этих произведений требует совершенно иного подхода, несмотря на то, что все они принадлежат одному композитору — Джоаккино Россини, созданы его вдохновением и трудом.

Если Шостакович в своих вокальных произведениях выходит за пределы привычных форм, мелодических оборотов, гармонических построений, текстов (слова из раздела «Нарочно не придумаешь» журнала «Крокодил», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина»), то почему певец должен оставаться с теми же исполнительскими приемами? А как можно, не используя новые средства выразительности, спеть «Блоху», «Светик Савишну», «Семинариста», «Озорника» Мусоргского?

Надо выполнять указания автора не в силу дисциплины, а именно потому, что композитор как музыкант, как художник, особенно выдающийся композитор, выше и ярче любого исполнителя.

В ПОСЛЕДНЕЕ время точность музыкального исполнения, надо признать, возросла. Певцы в своих партиях значительно меньше отклоняются от нотного текста композитора. Во многих театрах мира в постановках последних лет мы видим, как дирижеры упраздняют «освященные традицией» вольности — стараются полностью изгнать различные вставные ноты, ферматы, «говорок» — там, где он традиционно применяется вместо пения, и т. п. Все чаще теперь обращаются к уртексту, то есть к изданию музыкальных произведений на основе первоисточника — по рукописям композитора, а не отредактированным кем-то. Это вполне обоснованное, правильное и прогрессивное явление, поскольку за долгие годы существования произведений, ставших классикой, их подлинное лицо часто и не разглядишь под слоем различных искажений.

Иной раз слышишь, что в исполнении какого-то музыканта произведение зазвучало совершенно по-новому, стало непохожим на то, какое мы знали. А заглянешь в ноты, и оказывается — исполнитель просто-напросто выполнил указания композитора.

Когда написанный композитором текст поется и играется точно, исполнение получается настолько оригинальным по сравнению с заштампованными, общепринятыми интерпретациями, что никаким оригинальничаньем этого не добиться.

Вспоминается курьезный случай: однажды я получил письмо от одного любителя музыки, пожелавшего остаться неизвестным, который предъявил мне претензию такого рода: «Почему вы поете не как все?» То есть он имел в виду, что романсы, песни, арии я исполняю не так, как другие певцы. Могу с ним согласиться в том, что я пою не как все, — каждый артист поет «не как все», у каждого своя индивидуальность, свое понимание произведений. Но часто я пою «не как все» именно потому, что пою или стараюсь петь то, что написал композитор, как огня боясь заштампованных интерпретаций.

К сожалению, мой анонимный критик был прав в том, что некоторые вокалисты действительно поют одинаково. Несмотря на разные индивидуальности, на разные окраски голосов, интерпретации различных артистов в общем нередко весьма сходны. Сходны они именно потому, что каждый из исполнителей далек от того, что написано композитором, и следует некоему раз и навсегда установившемуся шаблону. И этот шаблон слушателями (а иногда и критиками) принимается за эталон исполнения, которому должны следовать все.

Был у меня случай году в 72-м, когда я записывал в Доме радиозаписи романсы Глинки. На обсуждении записей, как мне потом рассказывали, шел горячий разговор о том, что я неправильно исполняю эти романсы. Что, например, в романсе «Сомнение» не делаю на верхнем «ре» фермат, не делаю цезур между куплетами, в романсе «Я помню чудное мгновенье» и т. д. Принесли ноты, взглянули в них — и оказалось, что претензии комиссии необоснованны, поскольку то, что я делал, соответствует нотному тексту Глинки, а вовсе не является моей прихотью. Задержки на верхних нотах в романсе «Сомнение» ввел в обиход нашего исполнительства еще Шаляпин, и многие певцы это делают и по сей день. Мне кажется, это разрывает линию развития мелодии, да и сама фактура фортепианного сопровождения никак не позволяет делать здесь остановку, не говоря уже о том, что Глинка ее просто не обозначил. Романс «Я помню чудное мгновенье» написан так, что меняется характер фортепианного сопровождения, меняется мелодия, но темп остается одинаковым. В этом произведении нет указания «замедлить», или «ускорить», или «вернуться в прежний темп». Это один из немногих в мировом музыкальном искусстве романсов, исполняющихся в едином темпе. В том-то его прелесть, его смысл, что человек как бы на одном дыхании изливает свое чувство, свой восторг перед женщиной и свою любовь к ней. Постепенно исполнение романсов Глинки, записанных мною, которые неоднократно передавались по радио, выпущены в разных странах в виде грампластинок, и которые я именно в таком характере, как понимаю, пою в концертах, стало привычным. Не исключено, что какие-то особенности исполнения, найденные мною, станут основой нового штампа...

Единственная возможность избежать шаблона — это каждый раз самостоятельно обращаться к нотному тексту, посмотреть на него свежим взглядом.

(Продолжение на 4-й стр.)