

ОБЩЕНИЕ, НЕОБХОДИМОЕ КАК ВОЗДУХ

КАЖДОМУ артисту — драматическому, музыканту или певцу — на протяжении своей творческой жизни приходится встречаться с произведениями современных авторов. Если говорить о певцах, то, пожалуй, нет артиста, который бы никогда не исполнил песен и романсов или не участвовал бы в операх современных авторов, главным образом советских композиторов. Однако в концертных программах и оперном репертуаре разных певцов современные авторы представлены далеко не одинаково, и объясняется это по-разному. Иногда так складывается судьба, но чаще всего можно говорить либо о сознательном стремлении к исполнению произведений современных авторов, либо о сознательном уклонении от этого.

Нередко артист избегает петь музыку, написанную современниками, якобы потому, что она трудна для голоса, написана немудро и создает определенные опасности для голосового аппарата. На мой взгляд, причиной того, что артист мало поет современную музыку, является прежде всего его творческая инертность.

Изучение музыки, только что написанной, а следовательно, неизвестной, представляет гораздо большие трудности по сравнению с музыкой, уже звучавшей на сцене, знакомой, имеющей определенную репутацию. Доказательством справедливости подобного утверждения является тот факт, что артисты, исполняющие произведения современных авторов, как правило, поют много произведений авторов других эпох, классиков, но произведений малоизвестных или неизвестных. То есть — либо у артиста склонность пропагандировать новую, неизвестную музыку, либо творческая инертность заставляет его избегать неизвестных произведений, как написанных сегодня, так и написанных давно.

Естественно, что произведения, прочно вошедшие в репертуар, у нас, что называется, «на слуху». Здесь существует определенный исполнительский опыт, накопившийся за годы, десятилетия, а иногда и столетия существования этих произведений, они имеют хорошую «репутацию» у зрителя, почти наверняка гарантируют успех, в то время как усилия на разучивание и освоение нового репертуара всегда связаны с риском при исполнении его перед аудиторией, слушающей произведения впервые.

Однако, как показывает опыт

крупнейших певцов, их имена оставались в истории не только потому, что артисты эти были блестящими мастерами своего дела, но и потому, что в их творчестве отражались самые яркие, самые прогрессивные тенденции современной музыки. Достаточно назвать Ф. И. Шаляпина, который, будучи гениальным интерпретатором-творцом, являлся первым исполнителем многих произведений современных ему композиторов, и в первую очередь М. Мусоргского.

Хотя Шаляпин творил уже после смерти Мусоргского, но до Шаляпина его музыка не получала такого признания. Шаляпина можно назвать первооткрывателем творчества Мусоргского, и не только для зарубежного зрителя и слушателя, но и для отечественного. Шаляпин был современником Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, и его признание В. Стасовым, как известно, связано с выступлением в опере современного ему композитора — в роли Варяжского гостя в опере «Садко»: «Радость безмерная! Великое счастье на нас с неба упало. Новый великий талант народился», — писал Стасов, когда увидел и услышал Шаляпина в «Садко». Столь же высоко оценил Стасов и исполнение Шаляпиным роли Ивана Грозного в «Псковитянке». Можно с уверенностью сказать, что Шаляпин впервые утвердил себя на русской сцене в качестве выдающегося певца-актера именно в этих двух ролях, созданных им в произведениях своего современника Н. А. Римского-Корсакова. Напомним, что Шаляпин был также первым интерпретатором роли Сальери в опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». И эта роль — одна из ярчайших страниц творчества Шаляпина.

Творческое содружество и личная дружба Шаляпина с Рахманиновым тоже принесли яркие плоды. Достаточно вспомнить роль Алеко в одноименной опере Рахманинова, ряд его вокальных миниатюр, первым исполнителем которых был Шаляпин. Создавая оперы «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь», Рахманинов писал роли Ланчотто Малатесты и Барона именно в расчете на великого певца. Правда, Шаляпин не исполнил эти роли в постановках, но сам факт, что Шаляпин стимулировал творчество Рахманинова, весьма примечателен.

Можно привести многие примеры творческого содружества и

Е. НЕСТЕРЕНКО,
народный артист СССР

наших современников: Е. А. Мравинского и Д. Ф. Ойстраха с Д. Д. Шостаковичем; А. Ф. Ведерникова и Е. В. Образцовой с Г. В. Свиридовым; М. О. Рейзена с Д. Б. Кабалевским и много других.

Уровень музыкальной жизни эпохи определяет прежде всего композитор, и общение с композитором-современником как воздух необходимо сколько-нибудь серьезному исполнителю. На мой взгляд, это общение помогает и более верно определить отношение к композиторам прошлых времен. Общаясь с советским композитором и хорошо представляя его себе и как музыканта-творца, и как человека, и как общественного деятеля, начинаешь гораздо лучше и точнее понимать композитора далеких от нас времен. Мне кажется, я никогда бы не знал так много о М. Глинке, М. Мусоргском, А. Даргомыжском, А. Бородине, Н. Римском-Корсакове, С. Рахманинове, не чувствовал бы так полно их творчество, если бы не общался с композиторами нашего времени.

Мне довелось работать со многими советскими композиторами: Юрием Александровичем Шапориным, Григорием Михайловичем Шантырем, Давыдом Абрамовичем Прицкером, Александром Абрамовичем Черновым, Игорем Аркадьевичем Цветковым, Вениамином Ефимовичем Баснером, Виктором Лебедевым, Ширвани Чалаевым и другими, но особенно много встреч и творческих контактов у меня было с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем и Георгием Васильевичем Свиридовым. И вспоминая работу с этими композиторами, я могу сказать, что в их произведениях, первым исполнителем которых я часто являлся, не находил пресловутых вокальных трудностей даже тогда, когда был еще опытным певцом, еще учился в консерватории и не в полной мере овладел вокальной техникой. Иными словами, мне не приходилось встречаться с незнанием композитором человеческого голоса.

Конечно, современные композиторы, как правило, не поют, в то время как композиторы прежних эпох изучали пение так же, как игру на многих инструментах или пели, допустим, как Глинка, Варламов, Даргомыжский, Мусоргский. Но композиторы — наши

современники — достаточно хорошо знают человеческий голос и сочиняют с полным пониманием его особенностей. Трудности для исполнителя заключаются скорее в другом: это трудности интонирования, ритмические трудности, то есть то, что в музыке предыдущих эпох не встречалось и что теперь, в связи с усложнением музыкального языка, представляет определенную сложность для каждого музыканта. Самые большие трудности, конечно, таятся в постижении новой музыкальной, художественной эстетики, в постижении духовного мира героя музыкального произведения, в постижении тех творческих целей, которые ставил перед собой композитор.

Часто приходится слышать, что такой-то певец потерял голос или стал хуже петь после того, как исполнил какие-то романсы или песни современного композитора или роль в современной опере. Действительно, иной раз певец начинает хуже петь после участия в опере современного композитора, но причина тут кроется в другом: вследствие недостаточного владения техникой пения, вся предыдущая работа певца постепенно изнашивала голос и привела к упадку певческого мастерства, к ухудшению певческих качеств. Мне неизвестны случаи, чтобы певцы с совершенной техникой пения теряли голос или какие-либо его качества после работы над произведениями современных авторов.

В то же время хочется обратить внимание молодых артистов, их наставников, а также постановщиков современных опер — дирижеров и режиссеров — на то, что при работе молодых певцов над современными операми требуется большая осторожность. Дело в том, что техника пения развивалась вместе с техникой композиторского письма. Композиторы выдвигали новые задачи, и музыканты, в том числе и певцы, расширяли свои возможности, совершенствовались свое мастерство, и, таким образом, удовлетворяли требованиям, выдвигаемым композиторами.

Современные композиторы, разумеется, также имеют право ставить перед исполнителями новые задачи, и каждый крупный, значительный композитор такие задачи ставит. И певцы, музыканты, инструменталисты приспособляются к выполнению этих задач.

Но мне кажется, что так же, как постепенно развивалась техника пения, молодого артиста на-

до постепенно приучать к новым музыкальным стилям, к усложнению музыкального языка, к усложнению вокальных задач. Мне представляется глубоко ошибочным, когда молодой певец, еще не освоивший постепенно вокальные партии в операх композиторов давнего времени, затем композиторов середины и конца прошлого века и наконец — композиторов двадцатого века, назначается на оперные партии в произведениях, написанных самым сложным языком, в произведениях, приступать к которым можно лишь овладев всеми стилями, существовавшими прежде.

Эти мои соображения относятся к оперной музыке. Знакомство же с романсами, песнями современных композиторов, то есть с произведениями, обычно не представляющими для молодого вокалиста больших технических сложностей, нужно начинать как можно раньше. Лично у меня еще в первые годы учебы в Ленинградской консерватории началось освоение музыки двух наших выдающихся современников — Дмитрия Дмитриевича Шостаковича и Георгия Васильевича Свиридова, композиторов, чьи произведения прочно вошли в мой репертуар и общение с которыми для меня — целый этап жизни.

Мое первое практическое знакомство с музыкой Шостаковича произошло на втором курсе консерватории, когда мой педагог, профессор Василий Михайлович Луканин, дал мне его романс на стихи Пушкина «Прощание». Позднее, в 1965 году, когда я уже работал в Малом театре оперы и балета, я принимал участие в опере «Катерина Измайлова» — исполнял я там роль Священника. Эта роль была для меня трудна, потому что написана она для зычного грубого голоса, но я работал над ней с интересом, актерская задача была очень увлекательной. Интонации этого персонажа были очень естественные, живые, и мне доставляло большое удовольствие петь и играть эту роль. Тогда же я впервые увидел Дмитрия Дмитриевича — он приходил на наши репетиции, мягко и тактично делал очень сдержанные замечания по поводу исполнения своей оперы, но его присутствие совершенно не стесняло, потому что вел он себя в высшей степени деликатно, с большим уважением относясь к намерениям постановщиков и исполнителей.

(Продолжение следует).