

«ЗВЕЗДЫ» МИРОВОЙ ОПЕРЫ

— Г-н Паваротти, почему поднимают так много шума вокруг «верхнего до»?

— Это — магическая нота, абсолютный теноровый тон, который...

— ...ценился на вес золота.

— Это очень редкий тон. Как часто вам приходилось слышать его в опере? У Карузо не было до. Джили брал его с трудом.

— Что же он пел в арии Фауста в опере Гуно! А в «Фаворитке» Доницетти!

— Оба раза он брал до, но так называемым смешанным голосом, не грудным. Это не было «до из груди».

— Поясните, пожалуйста, нам, дилетантам.

— «До ди петто», грудное до, достигается полным колебанием голосовых связок, к другому — примешивается светлый звук «из головы». Только первое до — настоящий теноровый «трубный» тон. Не следует, впрочем, придавать ему слишком много значения. Карузо и без него был вне конкуренции.

— Вам хорошо об этом говорить.

— В 1971 году в «Метрополитен-опера» в одной-единственной арии из «Дочери полка» вы семь раз блистали своим до.

— Пardon, девять.

— Как вы себя чувствуете, когда берете его?

— Как прыгун под планкой, установленной на высоте мирового рекорда. Напряжены все нервы до единого. Испытываешь волнение и счастье. Но и страх тоже... Я почти теряю сознание. Это какое-то животное чувство.

— А аплодисменты затем...

— ...это кислород, который я вдыхаю. До — это как великолепный гол в футболе. Но еще не вся игра.

— При исполнении до голосовые связки совершают свыше 1.000 колебаний в секунду. По словам дирижера Артуро Тосканини, это наносит мозгу теноров непоправимый...

— ...Вы наверняка знакомы с психоаналитическими исследованиями о мании величия и себялюбии всех маэстро.

— Один — ноль в вашу пользу. Но откуда берутся те странные привычки, которые приписывают тенорам. Говорят, что перед выходом на сцену вы всегда ищете кривой гвоздь.

— Старый предрассудок. Да и искать-то не приходится: в каждом костюме у меня есть по такому гвоздю. А еще я жду, чтобы кто-нибудь в театре сказал: «Им бокка аль лупо».

— «В пасть к волку». Что это означает?

— Путь на сцену — это как путь в волчью пасть. Тогда я отвечаю, что убью волка. За несколько секунд до выхода на сцену я дрожу от страха, и только после взгляда в эту пасть ко мне возвращается самообладание, хотя — или как раз потому что — я знаю, что на некоторых спектаклях все время хожу по канату. Постановки не так легко «приходят в себя» после срывов.

— А в какой роли требуется совершить сальто-мортале?

— Артуро в опере Винченцо Беллини «Пуритане». В ней постоянно поешь «пассаджю», то есть находишься в «переходном состоянии», когда нужно все время переключаться в самом верху — как в автомобиле с третьей скорости на четвертую. На третьей скорости никогда нельзя превышать обороты. Это очень трудно, особенно если хочешь петь меньше вое — мягко и тихо. И сразу в первой же арии нужно петь ре-бемоль над верхним до, а в последнем акте — фа над до.

— На пол-октавы выше до!

— Этого, конечно, не сделаешь «из груди» — приходится петь «из головы». За такую рискованную петь певцы берутся не так уж часто в своей жизни.

— Когда вы пошли на такой риск?

— В 1976 году в «Метрополитен-опера». На пластинках, конечно, тоже. Но хочу сказать еще раз: верхние ноты — это не главное.

— А что же!

— Прежде всего звучание и тембр. Великих певцов услышишь среди тысячи. Определяющее музыкальное качество — фразировка, элегантность и красноречивость исполнения.

— Как вам живется с таким голосом? Является ли он для вас чужим, мешающим, своеобразным существом в глотке, от которого нельзя отделиться, своего рода сниским близнецом?

— Я воспринимаю это иначе. Конечно, я не могу не обращать внимания на свой голос. Я действительно воспринимаю его как божий дар, хранителем которого я являюсь. С каким удовольствием я по-

«Что за тон!», — простонал в 1837 году Джоаккино Россини, когда отличавшийся необычайно крепким телосложением тенор Жильбер Луи Дюпре пропел ему верхнее до. Это было не обычное «светлое» до, а мощное «до из груди». При этом воздух в помещении вибрировал с такой силой, что, говорят, великий композитор даже испугался за свои драгоценные бокалы из венецианского стекла, задрожавшие на полке.

Дюпре стал образцом для современных теноров. С тех пор открытие подобного голоса приравнивается в мире музыки к чуду. В 1972 году такой голос услышал Герберт фон Караян. Его находку звали Лучано Паваротти.

Карьера Паваротти была предопределена уже в 1961 году, когда он в 25 лет стал победителем на престижном международном конкурсе. Через два года перед самым выступлением в лондонском «Ковент-Гарден» заболевает ведущий тенор 50-х годов Джузеппе Ди Стефано — вместо него предлагают спеть Лучано. Тогда-то и начался для Паваротти великий взлет.

В нью-йоркском Сентрал-парке его выступление собирает двести тысяч зрителей. Более двухсот миллионов китайцев смотрят его концерт по телевизору. Крупнейшие американские журналы «Тайм» и «Ньюсуик» помещают на обложке его портреты и сопровождают их статьями, каких

до него удостаивались лишь самые знаменитые кинозвезды и спортсмены. Когда в марте этого года он после долгого отсутствия вернулся в лондонский «Ковент-Гарден», чтобы петь в опере Доницетти «Любовный напиток», его поклонникам пришлось платить до 100 долларов за удовольствие послушать своего кумира. Вечер закончился овациями. Чуть раньше он первым из оперных певцов удостоился чести пожать руку своему «двойнику» в музее восковых фигур мадам Тюссо. Единственное различие между двумя Паваротти: восковой — значительно больше в объеме, поскольку настоящий после последней диеты похудел на 80 фунтов.

Знаком Л. Паваротти и советским любителям музыки — последние его гастроль в нашу страну состоялись в мае этого года. Впервые он выступал в Москве в 1964 году еще в качестве стажера «Ла Скала», а спустя десять лет — уже как ведущий солист этой труппы. В последний раз он, кстати, сообщил о своем намерении петь в 1992 году в спектакле Большого театра «Бал-маскарад».

В интервью, опубликованном западногерманским журналом «Штерн», певец делится секретами своего мастерства, рассказывает об искусстве пения и, конечно же, о себе. Интервью публикуется с незначительными сокращениями.

Лучано Паваротти:

«ЕСТЬ У МЕНЯ НЕИСПОЛНИМАЯ МЕЧТА...»

бегал бы под дождем или позанимался спортом, но мне приходится следить за голосом.

— Когда вы утром просыпаетесь, спрашивает Паваротти у вас в глотке: ты здесь?

— Для этого я с утра слишком сонный. Позже, когда я начинаю заниматься, когда я его разогреть.

— И как бережет хранитель этот божий дар?

— Ежедневная тренировка голоса — и как можно больше покоя. Поменьше разговаривать. Нет ничего хуже для голоса, чем речь — и ничего лучше, чем сон. И никогда, никогда нельзя петь не свои партии.

— Если молодой певец, лирический тенор, поет партии тенора драматического, то он рискует своим голосом!

— Рискует? Он его разгружает. Исполнив три-четыре раза одну-единственную партию, можно на месяц лишиться возможности петь. А если продолжать так и дальше, то через два-три года вместо серебра у вас в глотке будет наждачная бумага.

— Значит, нужно уметь не только брать до, но и говорить: «Нет!»

— Безусловно. В 1964 году я встретил Джузеппе Ди Стефано в Сан-Ремо, где он пел в «Андреа Шенье», а я — в «Риголетто». Он был моим идолом, я же был ему незнаком. После моей арии во втором акте он подошел ко мне за сценой: «У вас красивый голос. Какие у вас дальнейшие планы?» — «Петь в «Тоске» в Брюсселе». — «Что, в «Тоске»? Упаси вас бог, молодой человек, это опера, которая стоила мне голоса». Я возразил: «Вы не потеряли голоса». Его ответ: «Но контроль над ним».

— Как вы отнеслись к этому уроку?

— Я пошел в гостиницу, подумал, а на следующее утро позвонил в Брюссель и отказался. Только в 1976 году я спел в «Тоске».

— Какие роли больше всего подходят вашему голосу?

— У меня — классический голос для музыки между барокко и ранней романтикой. Для Россини, Моцарта, Беллини, Доницетти и раннего Верди.

— Вы также поете позднего Верди, Пуччини, Масканы...

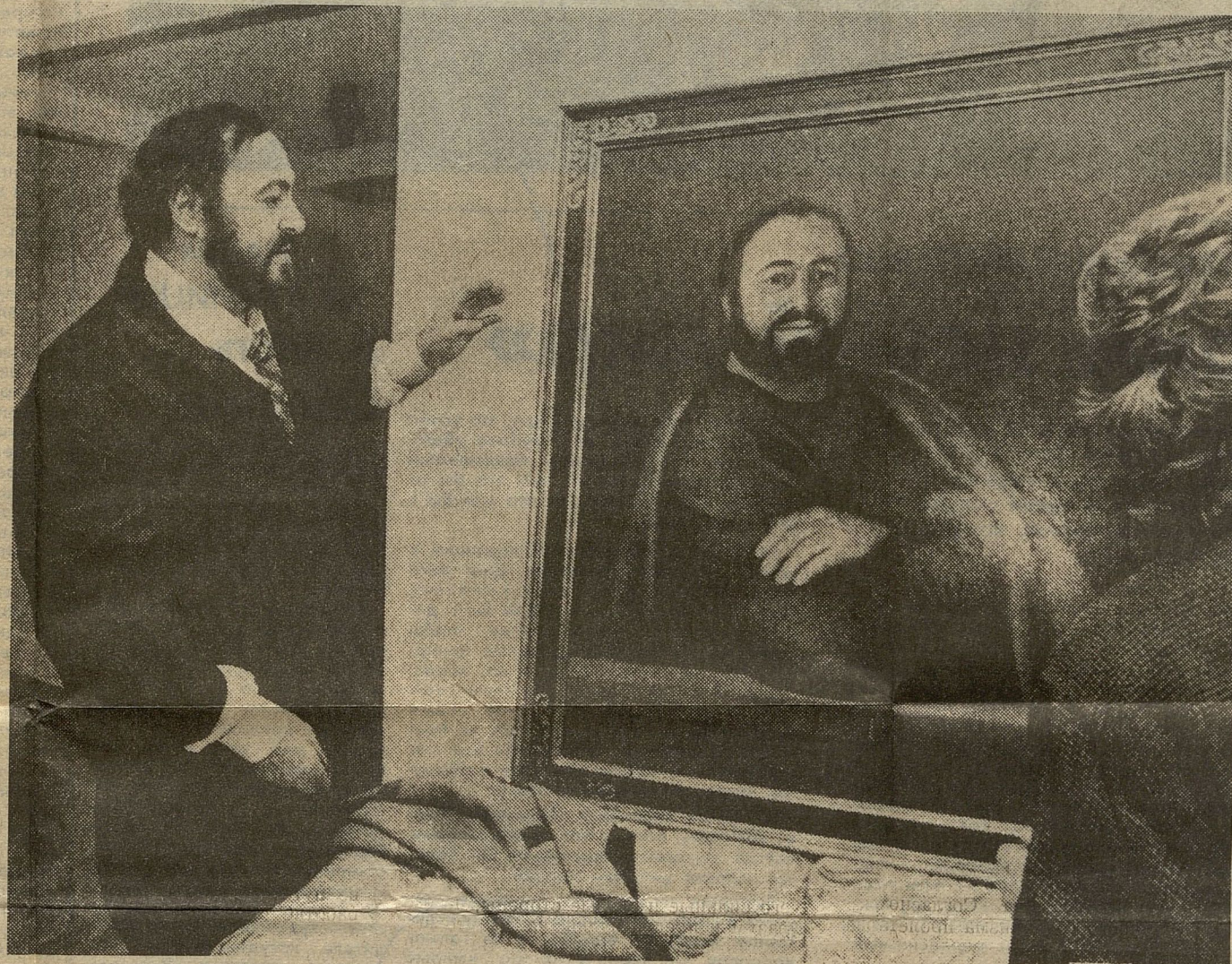
— Я люблю Верди, люблю Пуччини, люблю Маскани и Леонкавалло. Но мой голос любит Доницетти и Беллини. Верди требует силы, акцентов, элегантности и пыла. У Пуччини и других приходится даже при «пассаджю» петь против всего оркестра.

— То есть на третьей скорости на всю катушку!

— А поскольку оркестры становятся все больше, а дирижеры — все громче, нам делается все тяжелее. Это плохо сказывается на голосе, отнимая у него звучание, теплоту.

— Ваш дебют состоялся в 1961 году. Многие теноры в наше время изнашиваются за несколько лет. Кто же позаботился о вас?

— У меня был хороший учитель, Арриджо Пола, который сам был тенором. Я не торопился и до семидесяти годов



исполнял романтические роли молодых любовников.

— А что у вас еще осталось про запас?

— Отелло. Его я буду петь в будущем году у Георга Солти.

— Отелло считается самой трудной итальянской теноровой партией. Вы боитесь?

— Я до смерти боюсь. Я знаю, что мой голос не отвечает всем требованиям партия. Я не могу петь, как Пласидо, который, по моему мнению, был и остается величайшим, совершеннейшим певцом и исполнителем Отелло. За последние сто лет.

— Пласидо Доминго будет рад услышать это от своего соперника.

— Никакие мы не соперники. Это все выдумки газетчиков.

— Судя по всему, вы основательно изучили его интерпретацию роли. Вы слушаете других, чтобы учиться?

— Ну, конечно. Мой отец, у которого и сегодня такой красивый голос, что мне просто страшно, после моего дебюта

тон слышно гораздо лучше, чем «темный». Он и звучит красивее, и отвечает подлинному идеалу бельканто, который вновь ожил с появлением Марии Каллас.

— Когда вы как певец, не как слушатель впервые ощутили власть пения над людьми? Орфей, который заставляет плакать камни!

— Достаточно поздно, в 1973 году, когда я первый раз исполнил речитатив. Тогда я заметил, что публика реагировала только на меня. Но меня тронули не аплодисменты, а тишина, сосредоточенность, благоговение, которые я смог вызвать.

— А что чувствуете, когда 19 тысяч слушателей в «Мэдисон сквер гарден» ликуют и истошно кричат?

— Это прекрасно, когда люди кого-то любят. А они любят тебя только в том случае, если ты их тоже любишь.

— В американских газетах вас упрекали в том, что вы якобы стали артистом

даете концерт в «Сентрал-парке», то реклама активно ведется.

— Знаете, что я вам скажу. Когда вы даете концерт в «Мэдисон сквер гарден» и все билеты проданы, то это возможно, лишь если до того вы двадцать лет пели и завоевали симпатии публики. Как вы думаете, можно ли добиться рекламой, чтобы люди снова пришли, если их ожидания не оправдываются? В нашей профессии рекламой многого не достигнешь — с ее помощью голоса не создать.

— А если однажды появится несоответствие между умением и славой!

— Люди очень быстро это заметят. Но и себе самому все время нужно доказывать, на что ты способен. Когда я впервые давал по телевидению концерт, который транслировался на всю территорию США, я знал, что должен что-то доказать десяткам миллионов зрителей. Я был почти парализован страхом. Только певец, достигший вершины, знает, какие ловушки ему грозят.

— Вы уже срывались когда-нибудь!

— О да, несколько лет назад у меня были проблемы с голосом. В Милане меня освистали после «Лючия ди Ламмермур». Тогда остается только одно. Отдыхать, работать, снова выйти на сцену — и спеть хорошо. Снова утвердиться. В этом и заключается ужасно прекрасное в нашей профессии.

— Стоило ли при вашем уровне выступать на жеребьевке чемпионата мира по футболу?

— Вы шутите? Я люблю футбол, раньше я с большим удовольствием играл в футбол, чем пел.

— Что вы считаете самой большой ошибкой в своей карьере?

— Я не попал в «команды» могущественных дирижеров — Аббадо, Мутти, Караяна. Я был и останусь в изоляции. Правда, я работал с этими дирижерами, но я был с ними... как это сказать? Мы говорим об ошибках? Ну если это ошибка... я был с ними не очень обходителен, недостаточно обходителен.

— Один врач, лечащий певцов, сказал, что почти все его пациенты любят поест. К вам это тоже относится?

— Посмотрите на меня. Некоторые музыканты испытывают необходимость поесть после представления: на нем они полностью выкладываются, а нервное напряжение не спадает и после окончания спектакля. У меня подобная потребность возникает еще чаще, хотя и не всегда. Здесь я не знаю меры.

— Вы дали толчок целому соревнованию, нашел ли Лучано Паваротти своего преемника?

— В настоящий момент я не вижу никого, кто смог бы занять место Пласидо, или Хосе Каррераса, или мое. Когда я начинал, то я видел впереди себя двадцать первоклассных теноров, кроме того, было двадцать очень хороших и пятьдесят хороших. А сегодня! Их нет. Нет и настоящего баритона для произведений Верди. Почему? Многие начинают петь слишком рано, поют слишком много и слишком большие партии. У дирижеров тоже нет времени для певцов. А для голоса требуется время.

— Остались ли у вас после трех десятилетий на сцене неосуществленные мечты?

— Да. Есть у меня неисполнимая мечта. Я убежден, что монолог лучше передает голос певца. Если вы хотите основательно испортить мне вечер, приглашайте меня и поставьте мои пластинки. Я прослушиваю их в студии очень критически, очень профессионально и иногда даже довожу продюсеров до безумия. Но я хотел бы, чтобы меня хотя бы раз, один только раз записали, как Карузо, моно, на старом аппарате, на воске. Чтобы звучать так, как звучит певец, который уже мертв. Вы ведь знаете: мертвый певец — это лучший певец.

Публикацию подготовил
И. ЩЕГОЛЕВ.
Фото из журнала «Штерн» [ФРГ].