



*Педагогические науки*

**УДК 37**

**М.А. Строганова**

**Маргарита Анатольевна Строганова**, методист ГБУ ДО «Краевой Центр развития творчества имени Ю.А. Гагарина» (Ставрополь ул. Комсомольская д. 65), Margarita-RogaCHewa@rambler.ru

### **ВОКАЛЬНАЯ МЕТОДИКА М.И. ГЛИНКИ**

В данной статье автор рассматривает вокально-педагогические и исполнительские принципы, а также методы работы великого русского композитора М.И. Глинки.

**Ключевые слова:** пение, вокал, М.И. Глинка, вокальная методика, упражнения, голос.

**М.А. Stroganova**

**Stroganova Margarita Anatol'evna**, methodologist SBD PRIOR to the "Regional Centre for the development of creativity of Gagarin"(Stavropol, Komsomolskaya str. 65), Margarita-RogaCHewa@rambler.ru

### **VOCAL TECHNIQUE M.I. GLINKA**

In this report the author considers the vocal pedagogical principles and performance, as well as the methods of work of the great Russian composer Mikhail Glinka.

**Keywords:** singing, vocals, M.I. Glinka, vocal technique exercises, voice.

В отечественном музыковедении фигура М.И. Глинки больше известна со стороны композиторского творчества и менее – в отношении вокальной педагогики. Однако Глинка своей работой как педагог-вокалист внес не малый вклад в развитие русской вокальной школы.

Пение Глинка понимал как сложный психофизический процесс, требующий полной мобилизации, творческих сил поющего. Он осознавал, что при существующем отношении певцов к оперным партиям, во многом определяющемся амплуа, добиться от артиста проникновения в сущность образа и передать характер и психологическое состояние, соответствующее сценической ситуации, вряд ли возможно. Для Глинки оперный певец – это певец-актер, поэтому, в частности, сочинения М.И. Глинки требовали иного подхода к исполнению. В связи с этим он занялся поиском нового для его времени метода воспитания певца.

Обратимся к вокально-исполнительским принципам Глинки. Многие исследователи высказывают мысль о том, что метод Глинки строится на основных правилах церковного пения. Глинка хорошо знал традицию русского церковного пения, в которой также сложились принципы развития голоса. М.И. Глинка сам исполнял церковную музыку, воспитываясь в Благородном пансионе, работал в придворной певческой капелле, где русский духовный репертуар был ведущим.

Благодаря духовному отцу архимандриту Игнатию Брянчанинову, мы знаем об остром интересе М.И. Глинки к церковнославянским основам пения и его желании сообразовать с этой традицией светский стиль русского вокального исполнительства. Об этом свидетельствует письмо Глинки отцу Игнатию от 27 августа 1855 года.

Из жизнеописания Игнатия Брянчанинова узнаем также, что в продолжительных беседах о духе и характере православно-церковного русского пения. Отец Игнатий передал Глинке свои духовно-опытные воззрения на этот предмет. М.И. Глинка, сознавая истинность наблюдений и замечаний духовного отца, просил его изложить эти мысли на

бумаге, что архимандрит и исполнил, написав статью, озаглавленную им «Христианский пастырь и христианин-художник». В ней отец Игнатий изложил суть бесед с композитором М.И. Глинкой, а также свои соображения об идеальном подходе к композиторскому творчеству, вдохновляемому высшими божественными интуициями [13, с. 224; 4, с. 30].

О значении практики церковного пения для русской вокальной культуры пишет С.Б. Яковенко: «Гораздо ближе к академическому вокальному направлению каноны церковного пения, имеющие на Руси давние и славные традиции. В церковном пении приобретались важные навыки: не допускались, в отличие от народного пения, форсировка звука и открытая манера его подачи, диапазон ограничивался одной октавой в удобном натуральном регистре и поэтому голос никогда не мог быть сорван, воспитывалось плавное, ровное звуковедение» [15, с. 167–174].

Глинка попытался объединить основы музыкального воспитания церковных певчих и светскую школу пения. Как уже упоминалось, предлагаемое им главное правило развития голоса с середины диапазона в равной мере использовалось как в церковной практике обучения, так и в итальянской школе бельканто. «По моей методе надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны без всякого усилия берущиеся, ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» [6, с. 245].

Не случайно Н. Компанейский, увлеченный методом Глинки и приложивший усилия к публикации упражнений Глинки намеревался положить «концентрический метод» развития голоса в основу русской школы.

Глинка несколько раз возвращался к составлению вокальных упражнений, так как этого требовали индивидуальные особенности певца. В

1830 году<sup>1</sup> написаны вокализы для сестры композитора Натальи Ивановны (Семь этюдов для контральто с фортепиано). Их стоит рассмотреть отдельно, так как в автографах Глинки это единственные вокализы, которые имеют четкий законченный вид. В них композитор объединил все необходимые технические сложности для исполнения оперной музыки.<sup>2</sup>

Начиная с более простого первого этюда, который отличается невысоким центральным диапазоном (от «ля» малой октавы до «фа» второй), небольшой по масштабу формой (простая двухчастная, вариантно-повторного типа), Глинка постепенно усложняет технические задачи для певицы. Здесь автор четко следует своим принципам обучения – начинать с середины диапазона. Судя по темпу (*Moderato sostenuto*), размеру 4/4 и коротким фразам (по два такта), композитор ставит целью выработать в данном упражнении свободу дыхания и плавность голосоведения. Не случайно в этюде преобладают крупные длительности (четверти, половинные, целые), именно работа с длинными нотами способствует подаче воздуха ровными порциями. Позднее в своей вокальной школе Глинка будет в первую очередь рекомендовать петь гаммы на гласную «а» целыми длительностями.

В первой фразе композитор закрепил интонацию терции, т.к. считал этот интервал самым гармоничным и предпочитал с него начинать обучение. Слуховому запоминанию данной интонации способствует и то, что автор ее излагает в ритмических вариантах. Сначала записывает ровными длительностями, потом добавляет элементарный пунктирный ритм – четверть с точкой и восьмая.

Вторая фраза уже располагается на нижних нотах диапазона, тем самым, позволяя, певице подойти к ним мягко и плавно, чтобы добиться ровности тембрового звучания, как в середине. Ровность регистровых

---

<sup>1</sup> Редактор Полного собрания сочинений конкретизирует: «Автограф этюдов находится в так называемой «зеленой тетради» (архив М.И. Глинки, № 10), сразу после «Пролога» (1826), среди пьес, сочинение которых относится к 1829–1830 годам» [Глинка Псс].

<sup>2</sup> Камерно-вокальные сочинения Глинки требуют меньшего технического совершенства, чем оперные арии.

порогов голоса является важной технической задачей, актуальной по сей день при обучении певца.

Композитор использует и интонационные сложности в виде скачков на широкие интервалы (кварту, квинту, сексту, октаву), движение вокальной партии по звукам трезвучий и их обращений, при этом используя их осторожно. Скачки он заполняет нисходящим движением по звукам трезвучия или его обращений или нисходящим гаммообразным движением. Использует он также мажоро-минорную ладовую смену, тем самым, добавляя сложности певцу в ощущении гармонии.

Третье предложение первого периода композитор делает самым активным по развитию. В первой фразе он секвентно развивает интонацию секстаккорда, интервалы большой сексты он заполняет восходящими гаммаобразными ходами. Постепенно мотив фразы он дробит на более мелкие масштабные структуры, секвентно повторяя его, внося разнообразие в мелодику мелкими длительностями (восьмыми), затрагивая верхний регистр голоса. Все это указывает на учебную основу вокализа.<sup>3</sup>

Далее композитор во второй части вариантно излагает музыкальный материал, добавляя усложнения большими восходящими и нисходящими скачками на септимы и сексты. Последняя фраза звучит половинными длительностями на середине диапазона голоса, постепенно опускаясь вниз. Это дает возможность после кульминации, где встречаются динамические оттенки *сфорцандо* и *форте*, акценты на четвертях в верхнем регистре успокоить аппарат и сосредоточиться на основной задаче – свободном дыхании.

Глинка к вопросу аккомпанемента подошел тоже весьма логично. В первой фразе верхний голос в партии фортепиано звучит в унисон с голосом, таким образом поддерживая первоначальные тоны. В дальнейшем в некоторых моментах аккомпанемент будет выполнять только функцию

---

<sup>3</sup> Принцип секвентного повторения мелодического оборота по всему диапазону голоса всегда применяется в небольших упражнениях.

гармонической поддержки. Встречаются также элементы полифонии<sup>4</sup>. Часто после окончания фраз, в партии фортепиано встречается ровная ритмическая пульсация четвертями, что дает возможность певцу услышать и ощутить метрические доли. Чтобы добиться поставленных педагогических задач: свободы дыхания, плавности голосоведения, ровного оперного звука, Глинка совершенно четко указывает на концы фраз, употребляя везде паузы, которые обозначают певцу вдох.

Масштабную трехчастную форму применяет композитор уже во втором этюде. Такая форма усложняет задачу певцу, требуя большей физической выносливости и умения целостно выстраивать ее. Это важно для оперных арий Глинки, так как он часто применял крупные формы в сольных номерах (Каватина и Рондо Антонида, ария Руслана, рондо Фарлафа и др.). Более того, именно повторность трехчастной формы подготавливает исполнителя к охвату масштабных рондальных и сонатных форм (ария Руслана).

С первых тактов композитор применяет интонационные сложности. В аккомпанементе звучит залигованное тоническое трезвучие на всю фразу, выполняя только функцию гармонической поддержки. В вокальной партии автор закрепляет тонику только в конце фразы (он применяет нисходящий скачек с третьей ступени на седьмую (вводный тон) и разрешение в тонику, которая выполняет во фразе функцию проходящего тона, так как далее следует нисходящий квартовый скачек к пятой ступени и восходящий гаммаобразный ход к тонике). Глинка применяет также ритмические сложности в этюде: триольный ритм, мелкий пунктир (восьмая сточкой и шестнадцатая).

Особое внимание стоит обратить на второе предложение этюда. Первую фразу он начинает со скачка на малую сексту, закрепляет основной тон «до», от которого строится последующая интонация. Данное опевание опорных тонов (си, ля, соль) осуществляется снизу и сверху сначала в

---

<sup>4</sup> Полифонические приемы развития (в том числе и в вокальных партиях) Глинка будет использовать в своих операх.

простом ритме восьмыми, потом во второй фразе, те же интонации вариантно излагаются триолями с применением проходящих хроматизмов. Более того, в конце каждого такта появляется динамический оттенок sforzандо, что заставляет активизировать дыхание на конце фразы. Все это указывает на то, что автор акцентирует внимание на данной интонации и закрепляет ее при помощи варьирования.

Во второй части вокализа автор чаще применяет триольный ритм, располагая фразы в нижнем и верхнем регистрах и добавляет арпеджированные ходы по звукам трезвучия. В ладовом отношении он применяет отклонения и модуляции в тональности первой степени родства, переходит в одноименный *фа минор*. Таким образом, композитор добавляет и ладогармонические сложности, ставя целью развить ощущение ладовой смены внутри крупной формы.

Особой функцией Глинка наделяет аккомпанемент. В некоторых местах он выполняет только гармоническую поддержку, в середине создает равномерную пульсацию долей, давая возможность четко ощущать метр, перед триольным ритмом.

Для подготовки к исполнению арии белькантного типа композитором написан третий этюд<sup>5</sup>. В нем имеется медленная вступительная первая часть и развернутая вторая (быстрая и техничная)<sup>6</sup>.

Медленная и сосредоточенная первая часть требует широкого крепкого дыхания и плавности голосоведения. При размере 4/4 и темпе *Grave* Глинка строит короткие фразы (по два такта) и использует длительные паузы между ними, тем самым давая возможность мягко и плавно сделать вдох певцу. Перед короткими фразами, которые строятся на нисходящем движении по звукам трезвучия, композитор ставит одну четвертную паузу, а перед двумя длинными фразами в конце, в которых применяются нисходящие

---

<sup>5</sup> Следует отметить, что такого типа арии встречаются у Генделя и Моцарта.

<sup>6</sup> Выбор такого типа вокальной формы говорит о синтетическом подходе композитора к процессу обучения пению. Это говорит о том, что Глинка, сочиняя вокализы, действительно старался создать универсальный метод, позволяющий певцу владеть не только русской вокальной музыкой, но и доминирующей тогда зарубежной.

гаммаобразные пассажи<sup>7</sup>, он употребляет две четвертные. Иначе говоря, Глинка обращает большое внимание на вопрос певческого дыхания и разумного использования его на протяжении всей фразы.

Живая и легкая вторая часть направлена на развитие мелкой техники. Восходящие гаммаобразные пассажи шестнадцатыми, автор начинает из-за такта, а нисходящие – с сильной доли, задерживая в затакте восьмую длительность. После окончания первого предложения, повторяется начальный пассаж шестнадцатыми в партии фортепиано, символизируя соревнование голоса и инструмента (характерный прием белькантных арий). Композитор применяет также пассаж шестнадцатыми на середине диапазона, который можно рассматривать как подготовку к трели.

В репризе Глинка вариантно усложняет мелодику первой части, добавляя колоратурные пассажи шестнадцатыми. Перед заключительной каденцией он вводит небольшую трель на один такт в среднем регистре голоса.

Резкой тональной сменой между частями и масштабной формой отличается четвертый этюд. В первом периоде простой трехчастной формы каждое предложение повторяется два раза. Это требует больших исполнительских навыков для выполнения тонкостей музыкальной ткани. Можно сказать, что такая повторность готовит певца к владению более сложной формой рондо, которая будет использоваться в седьмом этюде.

Контрастная середина начинается с резкой смены тональности (модуляция из *G-dur* в *Es-dur*). В ней также присутствует повторность первого предложения. Из интонационных сложностей использует автор скачки на широкие интервалы (секста, септима, октава), а также нисходящие ходы по звукам малого вводного септ аккорда.

В репризе возвращается первоначальная тональность и мелодическая основа первой части, усложненная распевами романсного типа. В целом данный этюд требует плавного голосоведения, широкого свободного

---

<sup>7</sup> Характерное окончание для итальянских арий.

дыхания, хорошего ориентира в неподготовленной тональной смене между частями.

В пятом этюде синтезированы многие сложности, которые встречались в предыдущих этюдах. Прежде всего, стоит обратить внимание на масштабную трехчастную форму. В данном этюде композитор усложняет репризу, значительно расширяя ее масштабно, добавляя мелкую технику и гаммаобразные пассажи из середины. Таким образом, он подготавливает певца к исполнению арий итальянского типа с масштабными и технически сложными каденциями.

Трехдольный ритм Глинка закрепляет в шестом этюде. В размере этюда 6/8 возможно закрепить ощущение трехдольности, которое встречалось в предыдущих этюдах, а также триольный ритм. Мелодика этюда – романтического характера, в жанре баркаролы. Также впервые появляется минорный лад (тональность этюда *c-moll*).

Из интонационных сложностей в первой части встречаются нисходящие хроматические гаммаобразные ходы. Ритмическую сложность создает мелкий пунктир (шестнадцатая с точкой и тридцать вторая) в пассаже из шестнадцатых.

Контрастная середина вокализа характеризуется резкой тональной сменой (*As-dur*) и более сложным метром (9/8). Здесь Глинка акцентирует внимание на оттенке *пиано*, практически вся вторая часть выполнена в этой динамике. Из интонационных сложностей встречаются нисходящие и восходящие хроматические гаммаобразные движения в вокальной партии, ритмической сложностью является задержка сильных долей.

Реприза расширена за счет секвентного развития. Мелодика насыщена проходящими хроматизмами, вводными тонами, пассажами шопеновского типа, чаще встречается мелкий пунктир. Можно сказать, что в репризе данного вокализа автор суммирует все сложности, заложенные в предыдущих частях. Из динамической нюансировки (от *p* до *ppp*) видно, что композитор писал данный этюд для работы над филировкой звука.

Самым насыщенным по сложности Глинка сделал седьмой этюд. В мелодике этюда композитор затрагивает практически весь диапазон голоса. Также для этюда он выбрал масштабную рондальную форму<sup>8</sup>.

Первую фразу рефрена он сразу начинает с интонационных и ритмических сложностей. Фраза строится на нисходящем скачке на кварту и восходящем на сексту; в конце – пунктир. Помимо этого, встречаются скачки на широкие интервалы (октаву, дециму, квартдециму), распевы по звукам уменьшенных аккордов и остановка на вводном тоне (в партии фортепиано выдержанные паузы), что значительно усложняет задачу вокалисту. Необходимо развитое внутреннее ощущение ладового тяготения, чтобы петь распевы по звукам уменьшенных аккордов, не слыша гармонической поддержки. В этом случае певец должен четко интонировать вводный тон и предслышать опорную тонику.

Также в эпизодах встречаются нисходящие гаммаобразные распевы с задержкой верхней ноты на целую длительность и восходящие гаммы с задержкой первой ноты на четверть, а верхней – на половинную, что указывает на технические и интонационные сложности.

Проведение рефрена в тональности *Es-dur* расширяет тональный план этюда и форму. В качестве развития Глинка применяет ряд отклонений в тональности первой степени родства через уменьшенные и доминантовые аккорды, которые создают интонационные сложности для певца и требуют развитого гармонического слуха.

Сложный четырехтактный нисходящий пассаж готовит последнее проведение рефрена, тем самым четко обозначая границы формы. Композитор его усложняет за счет вариантного изложения материала с применением распевов. В конце этюда Глинка использует нисходящую гамму *фа мажор* на две октавы, ритмизуя ее половинными, четвертями и

---

<sup>8</sup> Видимо, итогом освоения крупной формы, должна была стать рондальная. На это и был направлен процесс формообразования в предыдущих этюдах.

залигованными целыми длительностями. При этом он грамотно распределяет дыхание по 4 ноты, ставя четвертные паузы между фразами. Таким образом, он утяжеляет вокальную партию, закрепляя тем самым работу над свободой дыхания.

Этюды Глинки направлены не только на развитие голосовых возможностей певца, они заменяют современные уроки сольфеджио, воспитывая и развивая слух, ритм и интонацию. Работу над интонацией он начинает с интервала терции. Позднее в своей школе Глинка пояснит, что это самый гармоничный интервал. На примере первого этюда видно, как, начиная с терции, композитор переходит к складыванию ее в трезвучия мажорные и минорные, затем, развивая их, закрепляет интонации обращений (секстаккорда и квартсекстаккорда). Таким образом, Глинка концентрически развивает музыкальный слух и интонационный багаж певца внутри одного упражнения. На практике он строит сложные элементы интонации или ритма или распева, отгалкиваясь от простых составляющих. В этом и заключается концентрический метод развития голоса. Это позволяет довольно быстро развивать не только вокальные, но и интонационные, и ритмические навыки певца.

К концентричности можно отнести также и метод секвентного развития мелодии, который Глинка применяет во всех этюдах. Именно секвентное повторение мотивов позволяет с одной стороны закрепить интонационный оборот, а с другой – спеть его в разных регистрах голоса.

Помимо секвенций композитор применяет и более сложные методы тонального развития (отклонения, модуляции). Это в первую очередь вызвано требованиями трехчастной формы, которую он применяет достаточно разнообразно. Начиная с простых равносильных масштабов, он постепенно усложняет ее, повторяя периоды, расширяя середину, а также репризу за счет тональных смен.

Следует отметить, что мелодика этюдов не связана с интонациями народной песни. По-видимому, композитор писал их певице, для которой

интонационная основа русских народных песен не представляла сложности. Как показывает общая культурная обстановка того времени, народное творчество пользовалось популярностью, создавались сборники народных песен, а в опере доглинкинского периода, народная песня заняла доминирующее положение. Поэтому повсеместно звучащий мелос не требовал тщательной работы над интонационно-слуховым багажом певицы. С исполнением вокальной мелодики арий итальянских маэстро проблем было больше. Завезенная в Россию белькантная ария сохраняла свою виртуозную основу. Так как до Глинки не существовало фундаментальных школ, а самое главное – направленных именно на освоение итальянской вокальной музыки, то для русских певцов, очевидно, они и составляли трудности. Из анализа этюдов Глинки видно, что они направлены на владение сложными ариями белькантного типа. Этим можно и объяснить мелодическую основу его этюдов. Однако при этом Глинка довольно часто применяет окончания романсового типа – группетто перед тоникой, опевание и д.р. Это, видимо, связано с популярным тогда жанром бытового романса.

Касаясь вопроса технических сложностей, стоит отметить, что все сложности автор применяет на середине диапазона, тем самым давая возможность освоить их на примарных тонах «без усилия берущихся» не напрягая голос. И только в последних этюдах он проводит их в разных регистрах.

В отличие от итальянских методов развития голоса глинкинские этюды сочинялись с индивидуальным подходом и давали возможность приобрести большой запас навыков, приучали выполнять различные сложности внутри одного вокализа. Таким образом, композитор сразу развивал не только голосовые возможности певицы, но и занимался воспитанием слуха, ритмики, музыкальной и слуховой памяти.

В 1833 году Глинкой была продолжена педагогическая работа по написанию этюдов: «Через несколько времени по приезде я встретился с учителем пения Тешнером, которого знал еще в Милане. Он познакомил меня

со своей ученицей Марией... Я начал учить ее пению, написал ей этюды...» [9, с. 148]. Этот период связан с пребыванием Глинки в Берлине. Шесть этюдов для голоса с фортепиано в оригинале дошли до нас только в виде эскизов. Очевидно, поэтому в некоторых из них отсутствует аккомпанемент или есть только басовые тоны и цифровка, но позднее Шебалиным они были доработаны с аккомпанементом и могут использоваться в практике сегодня. Однако нас интересует именно оригинал этюдов.

В отличие от предыдущих этюдов эти написаны для высокого голоса (сопрано). Начиная с первого этюда<sup>9</sup>, Глинка ставит основной задачей владение мелкой фиоритурной техникой. Здесь сложно говорить о форме, так как в конце автограф обрывается. По существующему материалу можно сказать, что, как и в предыдущем труде, он начинает с небольшой по масштабу формы.

В первую очередь композитор отдает предпочтение ритмическим сложностям. В первой фразе он применяет пунктир – четверть с точкой и две шестнадцатые, в развитии часто встречаются триоли и распевы из групп по четыре шестнадцатых с залигованными первыми долями. Также встречается фраза, построенная на секветном повторении мотива отпевания опорного звука в ритмической группе *триоль и две восьмые*, но ее он готовит сначала ритмической группой *триоль и одна восьмая*. Последние фразы этюда организованы в ритмические группы – восьмая две шестнадцатые и две восьмые, которые являются вариантом опевания звука предыдущих фраз с триолями.

Из интонационных сложностей встречаются скачки на квинту и сексту. Большой секстовый скачек на *си* второй октавы (верхний регистр голоса) Глинка подготавливает дроблением коротких мотивов, в которых присутствуют скачки на кварту и сексту на опорных тонах верха диапазона голоса, а сам скачек компенсируется нисходящим движением по звукам трезвучия.

---

<sup>9</sup> У Глинки он под номером два, а номер 1 вообще отсутствует.

Учитывая разновидности и обилие сложностей в этюде, можно предположить, что Глинка писал данные этюды для певицы имеющей достаточный уровень вокальной подготовки. Важно заметить, что в первой половине этюда композитор строит фразы преимущественно на нисходящих движениях мелодии с задержкой первой доли. Это важный подход к развитию высоких голосов. Основной задачей в обучении всегда ставится сохранение в пении «высокой позиции» или «высокой форманты», которая лучше всего ощущается на верхних тонах особенно у высоких голосов. Таким образом, композитор предлагает певице, укрепив позицию на верхнем звуке, сохранять ее дальше в среднем регистре голоса.

Третий этюд, видимо, был задуман в масштабной форме т.к. эскиз обрывается на смене тональности. Следовательно, певица уже владела сложными масштабными формами. Вполне вероятно, что Глинка планировал написать этюд в развитой двухчастной форме т.к. по сохранившемуся автографу можно определить форму первой части как простую трехчастную. Развернутые трехчастные формы в оперных партиях применялись очень редко, а сложная двухчастная форма была наиболее характерна для вокальных арий западноевропейских композиторов.

С первых тактов этюда Глинка применяет ритмические сложности в виде триолей с задержкой сильной доли, усложненный пунктирный ритм (четверть с двумя точками и шестнадцатая, а также восьмая с точкой и шестнадцатая) внутри одной фразы.

Подход к верхнему регистру выполняется постепенный, что говорит о бережном обращении с голосом. В данном этюде композитор уже в первой части работает над закреплением звучания голоса на верхних нотах. Сначала он пишет третью фразу в верхнем регистре сложным пунктиром, потом варьирует ее распевами из восьмых нот.

В середине композитор применяет более крупные длительности (половинные и четверти), к плавной мелодической линии добавляет форшлаги. Причем работу над форшлагом автор выполняет в ровном ритме

(три четверти), не добавляя ритмических сложностей использованных ранее. Из этого можно сделать вывод, что певица не владела в достаточной степени техникой форшлага. Важно отметить и то, что Глинка очень хорошо представлял метод работы над ним. Предлагая в первой части этюда выполнить пунктир разной длительности, он давал возможность ощутить во времени разницу той самой короткой ноты, которая впоследствии превратится в короткий форшлаг.

Интересным моментом является фраза с выдержанной переходной нотой *фа* второй октавы, которая залигована в течение трех тактов. К ней Глинка подходит аккуратно, сначала употребляя ее только половинной нотой во фразе, потом залиговывая ее на два такта, а потом только выдерживает три такта.

В 1856 г. написана вокальная школа для Кашперовой. В ней этюды Глинки состоят из 2 частей. 1-я часть – изучение движений голоса по смежным ступеням и в интервале в пределах октавы. Она состоит из 18 упражнений, фигуры которых выходят, постепенно одна из другой концентрически расширяя диапазон голоса.

И.К. Назаренко в книге «Искусство пения» высказывает мнение о том, что даже общий вид этюдов Глинки «поражает своей ясностью и простотой и еще раз подтверждает, что все великое просто, мысль гения чиста. Нотные фигуры этих этюдов можно найти в любой школе, но нигде они не встретятся в данной группировке. Здесь примечателен не вид отдельных фигур, а логическая последовательность их и целесообразность каждого упражнения» [14, с. 155].

Вторая часть состоит из мордентов и трелей, чистота и определенность которых достигается постепенным увеличением скорости.

Особенность этих этюдов в отсутствии аккомпанемента. И.К. Назаренко во вступительной статье к глинкинским упражнениям для О.А. Петрова пишет: «Глинка сознавал, что во время упражнения аппарат голоса и слуха должны координироваться, взаимно направляться к искомым

тонам. Аккомпанемент мешает этой естественной координации, подсказывает темперационные тоны, или того хуже – модуляционные, мешает развитию верного вокального слуха и замедляет атаку звука» [14, с. 156].

Почти половина упражнений первой части посвящена интервалу терции, каждая группа новых упражнений присоединяется к прежде пройденным постепенно, когда голос и слух достаточно укрепятся в предыдущих движениях. После изучения всех интервалов в пределах октавы Глинка предлагает упражнение № 17 в подъеме и спуске голоса на секунду, которое, по его мнению, труднейшее. Около этого упражнения сделано авторское примечание: «Эта этюда более всех содействует уравниванию голоса, она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать вторую ноту, равную силою с первой, и прямо попадать на тон не тянувши» [14, с. 156]. В школах для инструментов и во всех школах пения изучение интервалов начинается с секунды, а в наиболее глупых – даже с полутонов. Только Глинка отнес изучение этих интервалов к концу курса, как наиболее трудных» [14, с. 156]. Самым сложным интервалом Глинка считал секунду, поэтому отнес его к концу курса. В этом отношении Глинка был прав как наблюдательный учитель, т.к. секунда является диссонантным интервалом, а ее неустойчивые тоны требуют разрешения в терцию по принципу ладового тяготения.

Так же М.И. Глинка в своих упражнениях «рекомендует тянуть гаммы на литеру *a* итальянское, т.е. более закрытое, округленное, нежели русское» [15, с. 170]. Глинка советует «прямо попадать в ноту, обращать большое внимание на верность, а потом на непринужденность голоса, петь не громко и не тихо, но вольно, не делать крещендо, как тому учат старинные учителя, но напротив, взяв ноту, держать ее в ровной силе (что гораздо труднее и полезнее). Стараться уравнивать все ноты...» [11, с. 8].

Глинка дал путевку в жизнь целой плеяде замечательных певцов, таких как О.Петров, С. Артемовский, А. Степанова, А.П. Лоди, Д. Леонова, А. Кашперова. Успешно применяли метод Глинки в педагогической работе А.П. Лоди, Д. Леонова, О. Петров. Как известно, последний с успехом исполнял не

только партии Сусанина и Руслана, но и Мельника в «Русалке» Даргомыжского, басовые партии в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского, Лепорелло в «Дон Жуане» Моцарта, Бертрана в «Роберте-дьяволе» Мейербера.

В вокально-методической работе традиций Глинки придерживался Даргомыжский. В письме к Кармалиной он пишет: «Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности – одним словом – исполнение такое, какое любил наш друг Михаил Иванович» [12, с. 167].

Постепенно русская вокальная школа становится видным самостоятельным направлением в искусстве. По замечанию Б.В. Асафьева «традиции этой школы, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Шаляпина в мировое явление. Величайший оперный певец Шаляпин стал выразителем вокально-эстетических идеалов, заветов Глинки» [1, с. 21].

Итальянская певица Тоти даль Монте пишет: «Вообще все современные Шаляпину и последующие исполнители, в том числе и итальянские обычно копировали его игру, его грим, перенимали отдельные мизансцены, даже движения... Несомненно, что искусство Шаляпина сыграло большую роль в повышении требовательности итальянской публики к оперным артистам: она теперь желает, чтобы оперные певцы не только хорошо пели, но и не менее хорошо играли» [10, с. 184–185].

Эффективность метода Глинки проверена на практике. По свидетельству современников Глинки, певцам – его воспитанникам, посильны любые вокальные произведения не только Глинки, но и других русских композиторов, а также произведения итальянских композиторов.

Проблемы вокального исполнительства, поднимаемые и решаемые Глинкой, до сих пор актуальны. В современной вокальной педагогике по-прежнему стоит проблема воспитания певца-актера. Вокальные педагоги проявляют заботу об осмысленном интонировании музыкальной фразы. Это

качество пения, заложенное Глинкой, сохраняет свое значение и в исполнении современной музыки.

### **Список используемой литературы:**

1. *Асафьев Б.В.* М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 312 с.
2. *Бекетова Н.В.* Праздник русской музыки. «Жизнь за Царя» Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. Ростов н/Д: Изд-во РГК, 2005. С. 20–31.
3. *Бекетова Н.В.* Ф.И. Тютчев – М.И. Глинка: диалектика «своего-иного» // Ф.И Тютчев и проблемы российского консерватизма: Материалы Всерос. конф. Т. 2. М.: 2004.
4. *Бекетова Н.* Концепция преобразования в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д, 2001. С. 104–132.
5. *Глинка М.И.* Автобиография. Заметки об инструментровке. М.: Музгиз, 1937. 36 с.
6. *Глинка М.И.* Полное собрание писем. М.: Музгиз, 1953. 566 с.
7. *Глинка М.И.* Записки. М.: Музыка, 1988. 283 с.
8. *Глинка М.И.* Исследования и материалы. М.: Музгиз, 1950. 272 с.
9. *Глинка М.И.* Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. М.: Музгиз, 1957. 511 с.
10. М.И. Глинка в воспоминаниях современников. М.: Музгиз, 1955. 890 с.
11. *Глинка М.И.* Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М.; Л.: Музгиз, 1951. 54 с.
12. *Даргомыжский А.* Избранные письма. Вып. 1. М.: Музгиз, 1952. 75 с.
13. *Медушевский В.* Внемлите ангельскому пению. Минск: 2000. 272 с.

14. *Назаренко И.К.* Искусство пения. 3-е изд., доп. М.: Музыка, 1963. 512 с.

15. *Яковенко С.Б.* М.И. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура // Муз. академия. 2004. № 3. С. 167–174; То же // Южно-Российский музыкальный альманах 2004. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 52–61.