М. И. ГЛИНКА

УПРАЖНЕНИЯ

ДЛЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГОЛОСА, МЕТОДИЧЕСКИЕ К НИМ ПОЯСНЕНИЯ И

ВОКАЛИЗЫ—СОЛЬФЕДЖИО

(ДЛЯ СРЕДНЕГО ГОЛОСА)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1951 Ленинград

М. И. ГЛИНКА

УПРАЖНЕНИЯ

ДЛЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГОЛОСА, МЕТОДИЧЕСКИЕ К НИМ ПОЯСНЕНИЯ И

ВОКАЛИЗЫ—СОЛЬФЕДЖИО

(для среднего голоса)

Общая редакция И. К. НАЗАРЕНКО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1951 Ленинград

ПРЕДИСЛОВИЕ

Гениальный русский композитор М. И. Глинка был и замечательным певцом и преподавателем пения, основоположником русской реалистической школы художественного пения. Он первым в мировой практике применил «концентрический»[1] метод развития голоса, начав с «натуральных тонов — без всякого усилия берущихся», с последующей постепенной обработкой и доведением «до возможного совершенства и остальных звуков». В его «Вокализах» (названных им этюдами), «Упражнениях для усовершенствования голоса», написанных в интонациях русской народной музыки, и кратких, но весьма содержательных методических указаниях по постановке голоса заложены основы русской вокальной школы.

В «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке» А. Н. Серов писал: «Могуче-гениальный как творец музыки, он был столько же гениален и в исполнении вокальном. Тайною с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего — этою магией (мастерством — *И. Н.*) Глинка обладал в высшей степени.

...В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые н е о б х о д и м ы в своей совокупности для истинно изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшей редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере, довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, уменье технически им распоряжаться,— уменье, развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, — высшее художественное понимание музыки, ее духа, средств и цели, до самой их глубины недоступной для организаций менее артистических, и, наконец,— высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще».

Эта характеристика свидетельствует о выдающемся вокальном мастерстве основоположника русской реалистической школы художественного пения.

Овладев в совершенстве вокальным мастерством, М. И. Глинка охотно передавал свои познания другим. Преподавание пения хотя и не было основной «профессией» Глинки, но на протяжении всей его зрелой творческой жизни занимало довольно значительное место.

М. И. Глинка преподавал пение в придворной певческой капелле, в институтах, в театральном училище и давал уроки на дому. У него занимались и ему были весьма обязаны своими достижениями «дедушка» русских оперных певцов О. А. Петров, знаменитый баритон С. С. Артемовский, М. М. Степанова (первая Антонида и Людмила), А. Я. Петрова-Воробьева (первый Ваня и Ратмир), тенор А. П. Лодий (Нестеров), известная концертная певица А. А. Билибина, выдающаяся оперная и концертная певица Д. М. Леонова (контральто) и ряд других талантливых русских певцов и певиц.

Глинка, горячо интересовавшийся вокальным искусством, кроме практической работы с певцами, уделял большое внимание вопросам разработки новой методики постановки голоса и составлению вокально-технических упражнений. Нам сейчас известны написанные им для О. А. Петрова «Упражнения для усовершенствования голоса» с краткими методическими пояснениями, «шесть контральтовых этюд», написанных для сестры Натальи Ивановны, шесть не вполне законченных вокализов для высокого голоса и ряд вокальных упражнений с текстом.

О. А. Петров, по сообщению его ученика — Компанейского, придавал исключительное значение занятиям с Глинкой и составленные для него Михаилом Ивановичем упражнения пел до конца своей жизни. Вокальные упражнения Глинки Петров применял и при занятиях со своими учениками.

Оценка, данная Н. И. Компанейским[1] в его предисловии к вокальным упражнениям Глинки, представляет большой интерес, почему приводим наиболее интересные отрывки из указанного предисловия.

«Мысли великих людей, хотя и не относящиеся непосредственно к деятельности, прославившей их имя, всегда дороги потомству. Взгляд же на искус-

---

[1] Выражение «концентрический» принадлежит Н. И. Компанейскому, о чем будет сказано далее.

[1] Н. И. Компанейский (1848—1910) — музыкальный теоретик, публицист, автор ряда работ по теории музыки и музыкальной акустике (рукописи) и биографического очерка об О. А. Петрове, учеником которого он был. «Упражнения для усовершенствования гибкости голоса» М. И. Глинки впервые были опубликованы Н. И. Компанейским в «Русской Музыкальной Газете» (1903 г. № 47).

ство пения гениального творца русской оперы М. И. Глинки, прекрасного певца и учителя пения, современника плеяды певцов, оставивших после себя славную память, должен быть не только интересен, но и драгоценен для каждого русского певца.

Между всеми русскими оперными композиторами М. И. Глинка был единственный, который знал искусство пения в совершенстве [1], о чем красноречиво свидетельствуют его мелодии исключительно вокального характера, вылившиеся, как у певца, подобно созданным народным творчеством. Авторитет М. И. Глинки в искусстве пения так велик, что одно его слово в выборе надлежащего метода отодвигает на задний план все сомнения.

...М. И. Глинка был действительно посвящен во все тонкости искусства пения того примечательного феноменальными певцами времени. Он был вполне компетентный судья вокального искусства. То обстоятельство, что Глинка не сделался профессиональным учителем пения, не посвятил себя этому ремеслу, не исключает возможности допустить, что его познания в этой области, практические и теоретические, были много выше, чем у Лаблаша, Конконе, Ранкони, Пансерон, Гарсиа, Ниссен, Маркези и прочих профессоров и сочинителей объемистых школ пения.

«Упражнения для усовершенствования гибкости голоса» были написаны М. И. Глинкою для великого русского оперного певца О. А. Петрова, которого он посвятил во все детальные подробности своего метода.

Прежде всего возникает вопрос, какая цель была у Глинки предложить свои этюды Петрову? Глинка познакомился с Петровым по возвращении из заграничного путешествия в зиму 1835—1836 гг., когда О. А. был уже знаменитый оперный певец, приводивший публику в восторг исполнением таких трудных партий, как Бертрам и Каспар.

...Петров сразу понял, что в немногих строках этюдов Глинки заключается необходимого певцу материала более, чем в сотне страниц школ пения итальянских маэстро, и начал ревностно изучать их под руководством автора. Он не только ставил их бесконечно выше этюдов всех итальянских школ, но глубоко был убежден, что пока будет их петь, сохранит свой голос насколько возможно.

Его вера в их значение оправдалась. Он не расставался с ними в течение 40 лет и имел возможность петь на сцене на 72-м году жизни, за три дня до смерти, удрученный тяжкою многолетнею болезнью. Кажется, подобное явление в истории оперы—единственное, и оно не требует комментариев.

Так как этюды написаны для Петрова, на что имеется дословное указание «Вам бы я советовал» и т. д., то необходимо прежде всего принять во внимание его голосовые средства, чтобы каждый певец мог транспонировать этюды в зависимости от своего диапазона. О средствах этих говорит сам Петров — «голос мой простирался на две с половиною октавы от *do* до *sol* грудью».

Глинка характеризовал голос Петрова словами «могучий бас». Этюды, написанные для феноменального могучего баса с диапазоном $2^1/_2$ октавы, для обыкновенных певцов не годятся; их следует транспонировать в зависимости от диапазона певца. Между тем, из рассмотрения этюд оказывается, что предел тонов для упражнения не превышает одной октавы, т. е. $^2/_5$ всего диапазона Петрова. Отсюда должно сделать заключение, что, по мнению Глинки, упражнения следует петь не во всем диапазоне, как предписывают прочие школы, а лишь в пределах $^2/_5$ его.

В рассуждениях, предпосланных к этюдам, сам Глинка говорит: «по моей методе». Из этих слов видно, что М. И. Глинка в своих этюдах проводил особый метод, отличный от методов других учителей.

В чем же выражается этот метод, настолько не похожий на другие, что Глинка называет его своим? На этот вопрос имеется категорическое разъяснение в этюдах.

«По моему методу,—говорит Глинка,— надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (т. е. без всякого усилия берущиеся)». Вот эти-то несколько слов в корне должны изменить взгляд на преподавание пения. Во всех школах пения упражнения расположены по плану, ничем не отличающемуся от школ для инструментов: скрипки, фортепиано и др., а именно, они начинаются вытягиванием тонов от нижнего предела вверх, через все регистры, по прямой линии до тонов высшего предела и затем обратно. Например, для меццо-сопрано от do^1, повышая постепенно на тоны, а иногда и на полтона, идя вверх по прямой линии до fa^2 и затем обратно. Эти упражнения во всех школах пения, так же как и для инструментов, считаются элементарными,—ими открывается курс.

Метод этот вполне точно можно характеризовать словами: инструментальный, прямолинейный или вытягивающий тоны снизу вверх.

Метод Глинки предписывает усовершенствовать сперва натуральные тоны, в данном случае только $^2/_5$ всего объема голоса. Предел и наименование сих тонов Глинка поясняет словами: «без всякого усилия берущиеся». Для голоса Петрова предел этот был указан Глинкой в объеме одной октавы, для голосов обыкновенных — он менее октавы, для голосов же слабых и неразвитых — он должен обниматься всего несколькими тонами. Только усовершенствовав эти натуральные тоны, говорит Глинка, «мало-помалу, потом, можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки». Слова «мало-помалу» означают постепенность, не спеша. Следовательно, к натуральным тонам, без всякого усилия берущимся, следует присоединить тоны с ними смежные, других регистров, которые берутся с усилием, но не сразу, а расширяя голос постепенно.

Метод этот можно характеризовать словами: вокальный, концентрический, так как здесь упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится покойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса.

...Внешний вид этюд (Глинки) поражает своею ясностью и простотою и еще раз подтверждает, что все великое—просто, мысль гения чиста. Нотные фигуры этих этюд можно найти в любой школе, но ни-

[1] Следует отметить, что А. С. Даргомыжский также успешно занимался преподаванием пения и активно участвовал в создании русской вокальной школы. — *И. Н.*

где они не встретятся в данной группировке. Здесь примечателен не вид отдельных фигур, а логическая последовательность их и целесообразность каждого упражнения.

Этюды состоят из двух частей: I. Изучение движений голоса по смежным ступеням и в интервалах в пределе октавы, и II — морденты и трели.

Часть I состоит из 18 упражнений, фигуры коих выходят постепенно одна из другой, концентрически расширяя диапазон голоса.

№№ 1 и 2 — Движение голоса по смежным ступеням в пределах терции.

№ 3 — Подъем и спуск голоса на терцию.

№ 4 — То же, что № 1 — группеттообразно.

№ 5 — Подъем и спуск голоса на кварту.

№ 6, 7 и 8 — То же, что № 1 — трелеобразно.

№ 9 — Подъем и спуск голоса на квинту.

№ 10 — То же, что № 1, в пределах кварты.

№ 11 — Подъем и спуск голоса на сексту.

№ 12 — То же, что № 1, в пределах квинты.

№ 13 — Подъем и спуск голоса на септиму.

№ 14 — То же, что № 1, в пределах сексты.

№ 15 — Подъем и спуск голоса на октаву.

№ 16 — То же, что № 1, в пределах гармонической септимы.

№ 17—Подъем и спуск голоса на секунду (труднейшая).

№ 18 — Диатонические гаммы.

Часть II состоит из мордент и трелей, чистота и определенность коих достигается постепенным увеличением скорости, мало-помалу переходя от медленного движения к более быстрому.

Особенность этих этюд, бросающаяся в глаза,— отсутствие аккомпанемента. Поскупился ли Глинка временем или затруднился сочинить гармоническое сопровождение к голосу? Ни то, ни другое. Он сознавал, что во время упражнения аппараты 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.

Достойно внимания, что из 18 упражнений 8 номеров посвящены интервалу терции, что составляет почти 44% всех упражнений первой части. Сделано это не зря; такой метод имеет глубокий смысл. Терция есть самый легкий (вслед за октавою и квинтою) для слуха гармонический интервал, и потому координация его с движением голоса должна лечь в основу вокального искусства. Кроме того, при движении голоса по смежным ступеням в пределах терции он поднимается и опускается вокруг центра, что необыкновенно способствует уравнению голоса. Только после 4 упражнений в пределах терции, когда певец достаточно укрепится в сознании ощущения каждого тона горлом и слухом, вводится новый интервал, упражнение (№ 5) в подъеме и спуске голоса на кварту, и затем следуют три упражнения (№№ 6, 7, 8) опять в пределе терции. Это возвращение к терциям имеет смысл. Между этими упражнениями № 5 находится почти в середине,— оно служит рельефным масштабом для определения гармонической чистоты терции, потому при пении следующих упражнений терция ощущается горлом гораздо точнее. Эта система, чередование подъема и спуска голоса на высший интервал с движением голоса по смежным ступеням в пределах низшего интервала, проведена настойчиво во всех упражнениях, а именно, в №№ 9—10, 11—12, 13—14, 15—16.

Конечно, 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 примечание:

«Эта этюда более всех содействует уравнению голоса, она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать 2-ю ноту равною силою с первою и прямо попадать на тон не тянувши». 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 труднейших.

И в этом методе сказалась чуткость к истине. Глинка был прав, как наблюдательный учитель, и взгляд его имеет строго научное основание. Рациональный метод строится на усвоении легчайших движений и переходе от них к труднейшим с строгою постепенностью.

Голосовые движения находятся в прямой зависимости от слуха, а потому легкость нахождения голосом интервалов следует в порядке гармонического сродства тонов, а не по ступеням диатонической гаммы, т. е. в порядке I, III, V, VI, IV, II, VII, а не I, II, III, IV, V, VI, VII.

...Основная идея метода Глинки, как видно из его примечаний и расположения упражнений, заключается в том, что сила и свобода звуков внешних регистров приобретается укреплением и уравнением тонов центрального регистра (среднего). Этот метод не допускает упражнений, требующих вредного напряжения голоса. С какой осторожностью Глинка относился к упражнениям в звуках высокого регистра, можно судить по следам, сохранившимся в автографе метода. Там есть упражнение (см. № 18) с тонами выше *re,* которое зачеркнуто рукою Глинки.

Ему казалось, что упражняться в этих тонах вредно даже такому могучему и феноменальному голосу, каким обладал Петров.

...Глинка категорически говорит, каких можно ожидать результатов от его метода, а именно, он утверждает, что «гаммы эти, петые с означенными ниже наблюдениями, уравняют голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны, кроме тех токмо, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее». Результат заманчивый не только для обыкновенного певца, но и для первоклассного артиста. Если авторитетное имя М. И. Глинки в том ручается, то чего же более? Прочие методы пения такого результата не достигают, о чем свидетельствуют факты.

...Глинка, так хорошо ознакомленный с результатом методов различных школ, прекрасно понял эту истину, что и побудило его сочинить свои этюды, изложив их всего на нескольких страницах. Не мудрствуя лукаво, он доказал, что певцам всех ран-

гов, с первого и до последнего дня, необходимо упражняться в укреплении и развитии одних и тех же основных вокальных движений, из комбинации коих может образоваться большинство вокальных мелодий. Что может быть проще и справедливее этой истины? Никакая школа не может предвидеть все частные случаи и не должна на них останавливаться, отнимая время, необходимое для основных упражнений, которые певец обязан изучать ежедневно.

Анализ этюдов Глинки показывает, что его метод построен на рациональном основании. Сущность его состоит в предварительном укреплении натуральных тонов (берущихся без всякого усилия) и затем присоединении к ним мало-помалу остальных звуков, раздвигая голос постепенно от центра в обе стороны. Руководствуясь сим методом, легко убедиться, что чем определеннее и сильнее будут делаться тоны среднего регистра, тем незаметнее, теснее с ними сольются тоны смежных регистров и будут звучать свободнее и светлее. Они замечательно уравнивают регистры, укрепляют голос, полируют его, возвращают утреннюю свежесть, сообщают ясный и светлый тембры, выверяют голос, содействуют свободной дикции, не сползая с тонов. Ввиду указанных особенностей этюд, каждый певец, начинающий или оканчивающий свою карьеру, найдет в них средства для развития необходимых певцу качеств голоса и сохранения их до глубокой старости.

Если О. А. Петров черпал в этих этюдах в течение 40 лет все необходимое для славной деятельности величайшего из артистов и оперных певцов, то тем паче они будут драгоценны для... большинства русских певцов».

Дополняя приведенные высказывания Н. И. Компанейского о вокальном методе М. И. Глинки, интересно выяснить, какую цель преследовал основоположник р у с с к о й классической музыки и национальной школы художественного пения, давая указания О. А. Петрову, упражняясь «тянуть гаммы на литеру А (итальянское)», то-есть слегка округленное, русское А.

Как известно, в русском, интонационно чрезвычайно богатом языке существует несколько фонетических разновидностей звучания А, от крайне светлого (открытого) — до чрезмерно округленного (закрытого); от слабо произносимого (проходящего) — до полнозвучного акцентированного (ударяемого) А.

«Итальянское А произносится всегда, как русское ударяемое А» [1], следовательно — слегка «прикрыто», отчетливо и полнозвучно, чего и добивался М. И. Глинка от своих учеников.

Глинка, ни на минуту не забывавший фонетических и музыкально-интонационных особенностей русского языка, знал, что при легком «прикрытии» и полнозвучном произношении гласный звук А (а вместе с ним и остальные) получит требующуюся для правильного художественного пения «высокую певческую позицию», вокальную активность, «опертость звука на дыхание», ясность дикции, нормальное певческое «вибрато» и нужную для хорошо поставленного голоса умеренную округленность, а следовательно, усиленную гармоническими обертонами более красивую тембровую окраску.

Как справедливо отметил Н. И. Компанейский, в отличие от многих западноевропейских вокальных педагогов, рекомендовавших при занятиях пением чуть ли не с первых уроков применять упражнения диапазоном в $1^1/_2$ и более октав (инструментальный прием преподавания, дающий в большинстве случаев отрицательные результаты), М. И. Глинка указывал, что по его методу «надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то-есть без всякого усилия берущиеся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки».

Этот прием теперь является основой почти всех лучших вокальных школ, но в начале XIX века он был в Западной Европе мало известен, и его впервые начали убежденно применять основоположник русской вокальной школы М. И. Глинка и его современник — популярный композитор, певец и вокальный педагог А. Е. Варламов.

Приоритет активного внедрения весьма оправдавшегося метода развития голоса от середины диапазона (от тонов, «без всякого усилия берущихся»), безусловно, принадлежит музыкальному гению М. И. Глинке и автору первой русской печатной «Школы пения» А. Е. Варламову.

Не менее важное отличие от большинства западноевропейских школ имеет также указание М. И. Глинки в начале обучения пению «не делать кресчендо, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в ровной силе (что гораздо труднее и полезнее)».

Действительно, если просмотреть руководства по постановке голоса первой половины XIX века, то в большинстве из них мы найдем указания филирования звуков чуть ли не с первых уроков.

Практика показала, что филирование звуков в начальный период обучения пению положительных результатов не дает и часто приводит к отрицательным явлениям. Для русской же вокальной школы, характерной особенностью которой является большая напевность, указания Глинки — научиться непринужденно «держать ноты в ровной силе»—имеют особо важное значение. Ведь, если певец не научится легко «держать ноты в ровной силе» (п е т ь, в прямом понимании этого слова), то он не овладеет одной из важнейших основ художественного пения — красивой кантиленой.

С манерой фальцетного напевания, не пригодной для театрального исполнения, М. И. Глинка также вел активную борьбу.

Так, например, известно, что, несмотря на огромный успех популярного в то время итальянского певца Рубини, Глинка, замечавший в его пении крупный дефект — злоупотребление беззвучным (не «опертым на дыхание») фальцетом, в современном оперном пении не употребляемом, — резко критиковал эту манеру пения.

В своих «Записках» М. И. Глинка так охарактеризовал пение Рубини: «Образ его пения еще в Италии я находил изысканным, в 1843 году преувеличение дошло до нелепой степени. Он пел или чрезвычайно усиленно, или же так, что решительно ничего не было слышно; он, можно сказать, отворял только рот, а публика умственно пела его *ppp*, что естест-

[1] Профессор И. Г л и в е н к о. Руководство для изучения итальянского языка. М., 1923 г.

венно льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали».

Указания Глинки: «Все голоса вообще имеют два сорта звуков или нот: одни, которые берутся без всякого усилия, другие, которые требуют если не усилия груди, то непременно напряжения горла», — в свете современных экспериментальных фонетических и физиологических исследований становятся также совершенно понятными.

Под «напряжением горла» Глинка безусловно подразумевал не то ненормальное физическое напряжение гортани и других частей певческого аппарата, свидетелями которого мы часто являемся при слушании несовершенных певцов, а очевидную необходимость, при пении высоких тонов, некоторой активизации всего голосового аппарата, и в частности мускулатуры надгортанных полостей (горла).

Касаясь отдельных вокально-технических указаний М. И. Глинки по поводу исполнения его упражнений, следует отметить, что выражения Глинки: «не отбивать горлом» и «связывать не тянувши, а прямо, вторую равно как и первую ноту» — означают: 1) плавное пение без придыхания (т. е. без употребления горловых призвуков «га, га, га» и т. п.) и 2) пение ряда звуков равной силы и окраски без портаменто и некрасивых «подъездов».

Из письма М. И. Глинки к К. А. Булгакову известно, что, занимаясь с Д. М. Леоновой, Глинка замечал у нее крупный недостаток — наличие «некоторого цыганского шика», с которым М. И. Глинка упорно боролся.

Антихудожественное пение с подъездами вызывало справедливые упреки М. И. Глинки. Он весьма настойчиво и неоднократно делал указания своим ученикам: «прямо попадать на ноту»; «связывать не тянувши» (т. е. петь плавно, интонационно верно и без «подъездов»), а также «не тянуть при вторую равно как и первую ноту» — означают: плавный перенос звуков с одной высоты на другую, без «подъездов», напоминающих звуки гавайской гитары или особый прием пения «портаменто», употребляемый в отдельных случаях, по специальному указанию композитора.

Современными исследованиями установлено, что первоначальное певческое звукообразование, так называемая «атака звука», в значительной степени определяет все последующее слуховое восприятие тембра голоса и чистоту его интонации.

Вот почему указания М. И. Глинки «прямо попадать на ноту» имеют исключительно важное значение для певцов, так как они предусматривают чистоту интонации и правильное тембровое формирование голоса.

Подчеркивая огромнейшую роль М. И. Глинки в развитии русской реалистической школы пения, академик Б. В. Асафьев писал: «Все отзывы современников о мастерстве, стиле и глубокой художественной выразительности его пения говорят, в сущности, об одном: что, как и в своем «Сусанине», Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму и закрепил этот путь, вызвав и встретив среди выдающихся артистов, своих современников, зачинателей и продолжателей его, глинкинского, дела (Глинка. Музгиз, 1947).

Продолжая и развивая глинкинскую линию реалистической школы художественного пения, талантливые русские певцы-актеры и в особенности Ф. И. Шаляпин довели свое вокально-сценическое мастерство до наивысших пределов, ставших образцом в мировом искусстве.

Подчинив вокально-виртуозные средства правдивым, психологически более глубоким образам, русская школа художественного пения указала всему вокальному искусству истинный путь дальнейшего развития.

Искусство художественного пения, по Глинке — Петрову — Хохлову — Ершову — Шаляпину — Собинову — Неждановой и целому ряду других выдающихся отечественных певцов-актеров, «нечто большее, чем блеск bel canto»; при требовании наличия высокой вокальной техники оно глубоко содержательно, сугубо реалистично и подлинно народно!

Тщательное изучение истории развития и теоретических основ отечественной школы художественного пения и правильное понимание кратких, но весьма содержательных методических указаний М. И. Глинки помогут молодым певцам скорее овладеть надлежащей вокальной техникой и усовершенствовать голос «так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны, кроме тех токмо, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее».

В печатных материалах современников Глинки имеется ряд высказываний о его педагогическом и вокально-исполнительском мастерстве. В частности имеются ценные высказывания Стасова, Одоевского, Шестаковой, Кукольника, Петровой-Воробьевой, Леоновой и других авторов.

Чрезвычайно интересны подробно обрисовывающие вокально-исполнительское мастерство русского музыкального гения «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке» А. Н. Серова, опубликованные в третьем томе его «Критических статей» (1895).

В опубликованной Музгизом в 1950 году книге «М. И. Глинка» (сборник материалов и статей под редакцией Т. Ливановой), в которой напечатана незавершенная работа академика Асафьева «Слух Глинки», Б. В. Асафьев указывает: «К счастью, А. Н. Серов в своих «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке» сохранил аромат глинкинской живой интонации в подробнейшем рассказе о Глинке — певце собственных романсов. Передать столь совершеннейшее изложение Серова немыслимо, пришлось бы цитировать почти каждую страницу, там все ценно и только там можно получить конкретное представление о русской школе пения, устои которой полагал Глинка всей вокальной культурой своего творчества и личной передачей».

Из работ советских исследователей весьма полезно ознакомление с замечательным трудом Б. В. Асафьева — «Глинка» (Музгиз, 1947 и 1950), а также с его последней работой «Слух Глинки» (Музгиз, 1950).

И. Назаренко.

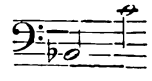
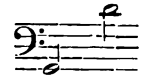
МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ М. И. ГЛИНКИ

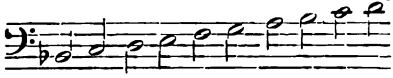
к вокальным упражнениям (этюдам), составленным им для О. А. Петрова

„Главная цель этюд состоит в том, чтобы научиться управлять голосом, для сего надлежит прежде всего привести в порядок самый голос.

Все голоса вообще (простые и сложные) от природы несовершенны и требуют учения, цель которого исправить недостатки и усовершенствовать голос.

Все голоса вообще имеют два сорта звуков или нот: одни, которые берутся без всякого усилия, другие, которые требуют, если не усилия груди, то непременно напряжения горла. По моей методе надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то-есть без всякого усилия берущиеся)—ибо усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки.

В басе звуки натуральные будут от  до, у иных от  до

Вам бы я советовал сперва обратить внимание на следующие звуки  как наиболее употребляемые в пении.

Тянуть гаммы на литеру А (итальянское), примечая притом:

1) чтобы прямо попадать на ноту;

2) обращать большее внимание на верность, а потом на непринужденность голоса;

3) петь не громко и не тихо, но вольно;

4) не делать крещендо, как тому учат старинные учителя, но напротив, взяв ноту, держать ее в ровной силе (что гораздо труднее и полезнее);

5) стараться уравнять все ноты так, чтобы довести[1]...

Эти гаммы, петые с означенными ниже наблюдениями, уравняют голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а всѐ будут равны; кроме тех токмо, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее.

Для усовершенствования гибкости голоса и рулад предлагаю следующие упражнения:“

---

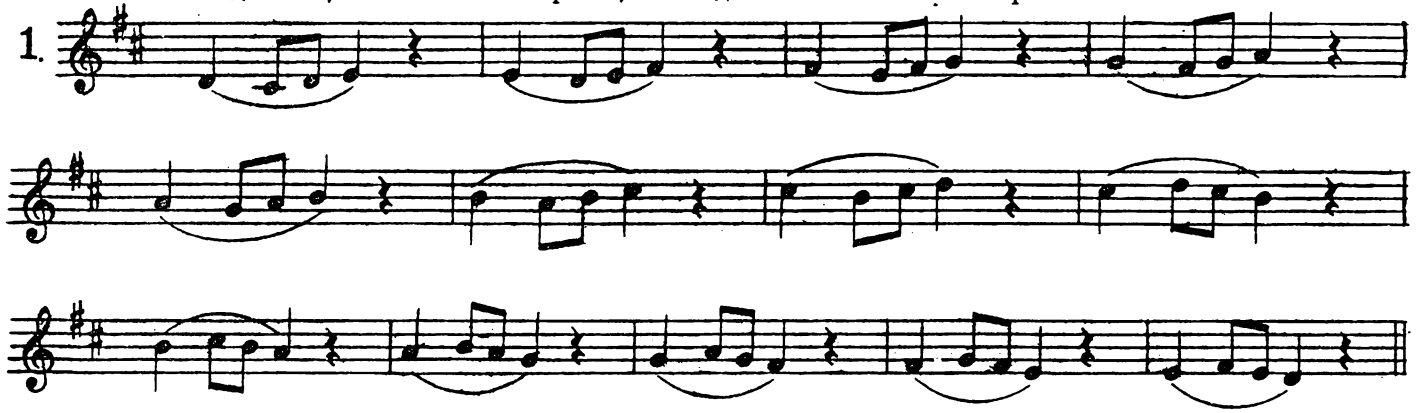
[1] В рукописи Глинки, находящейся в Ленинградской библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, дальнейшие упражнения и методические указания не сохранились. В этом месте в автографе остались лишь отдельные обрывки слов и нотных знаков, не поддающиеся расшифровке.—*И. Н.*

Упражнения для усовершенствования голоса[1)]

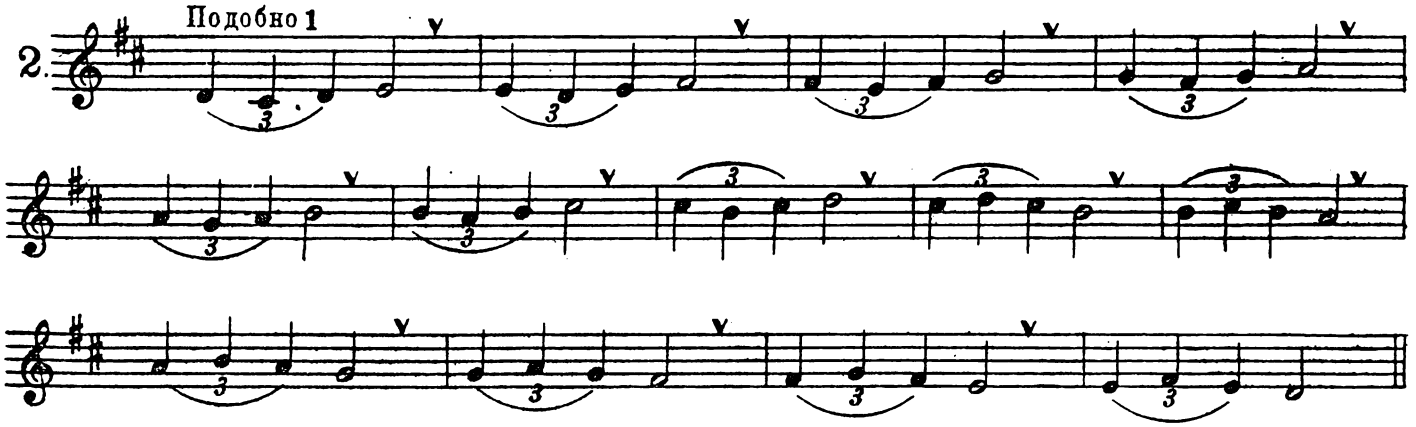
М. И. Глинка

Медленно, не отбивать горлом, соблюдая чтобы ноты были равной силы и покойны.[2)]

1.

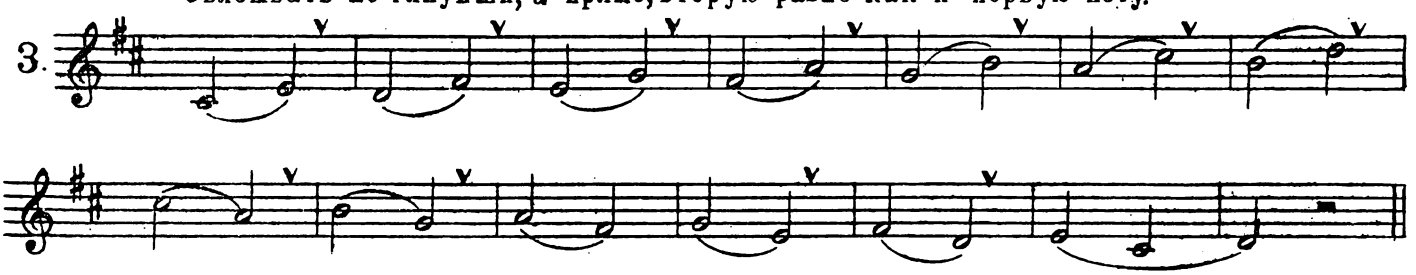


2. Подобно 1

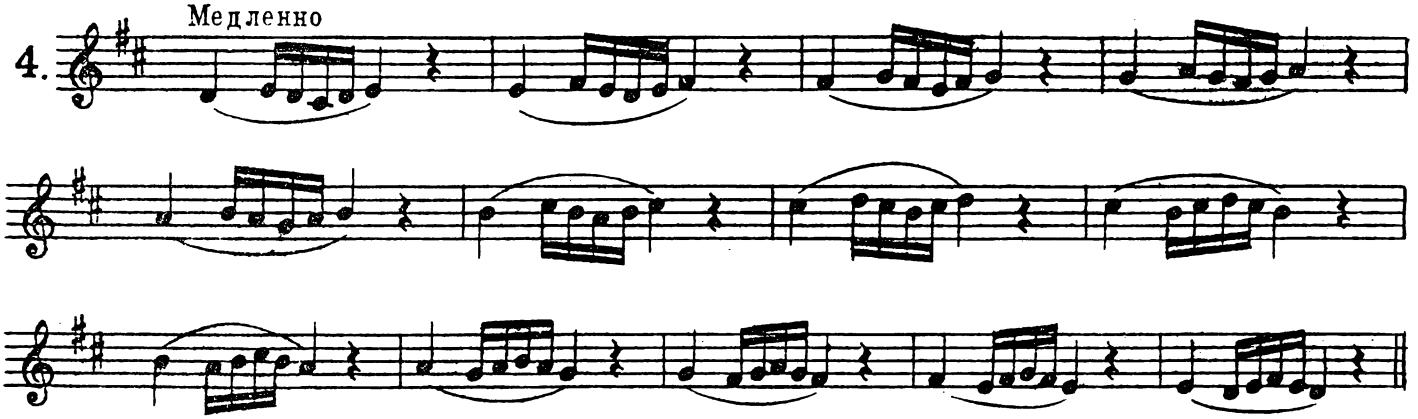


Связывать не тянувши, а прямо, вторую равно как и первую ноту.

3.



4. Медленно

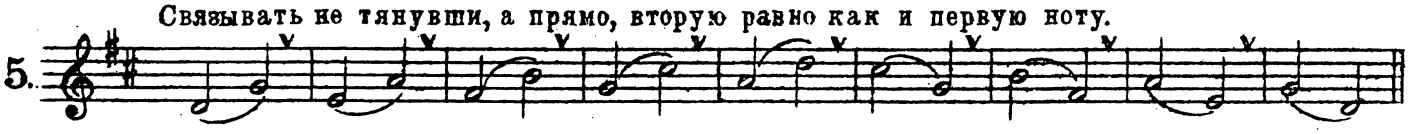


1.) Оригинальные упражнения написаны для баса в тональности До мажор.
2.) Все указания приводятся по автографу М.И. Глинки.

м. 21634 г.

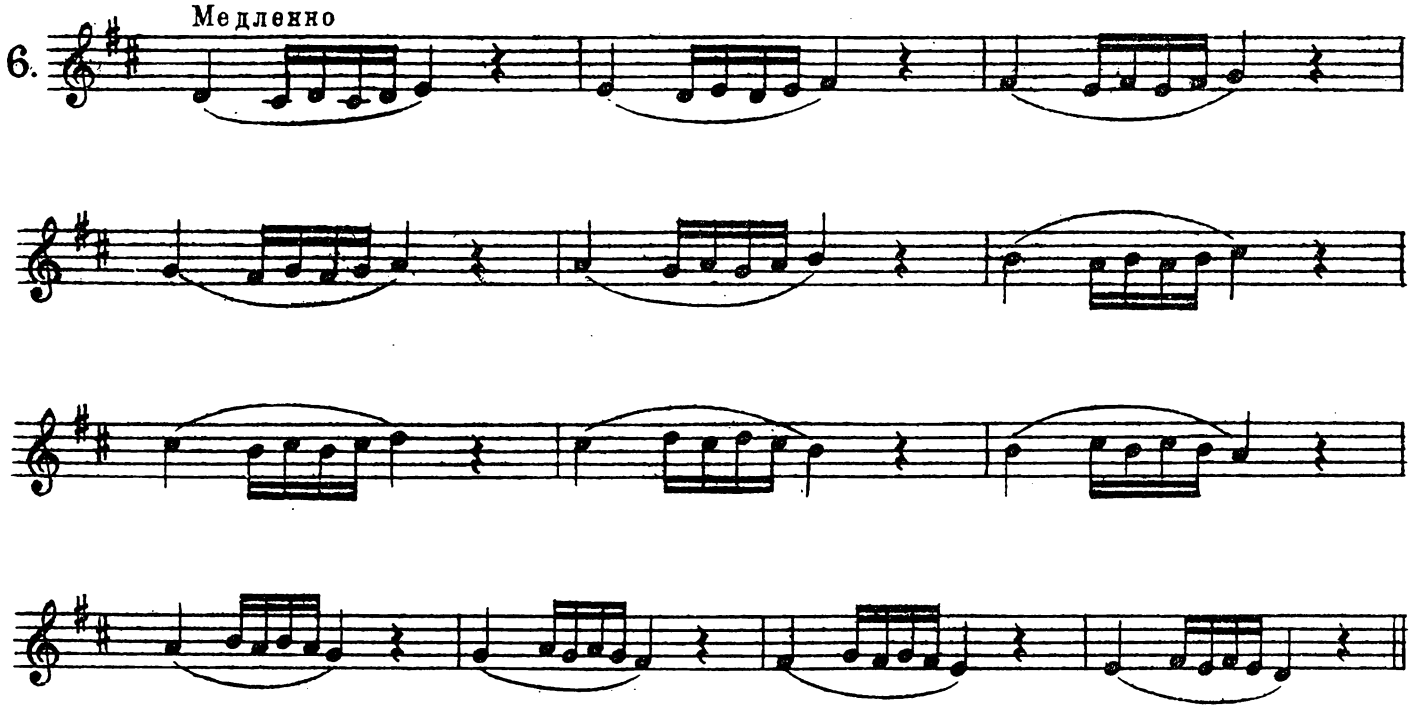
Связывать не тянувши, а прямо, вторую равно как и первую ноту.

5.

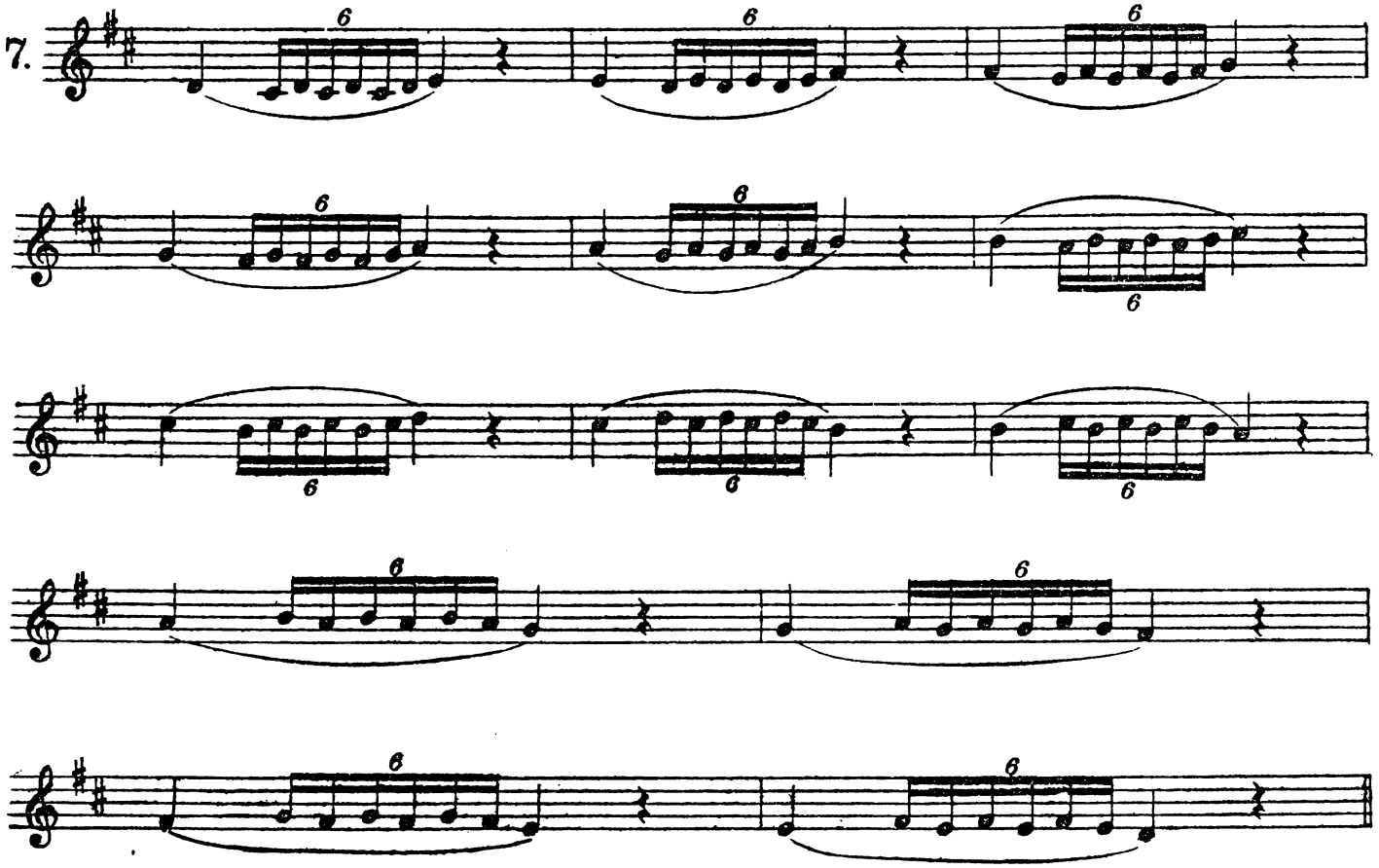


Медленно

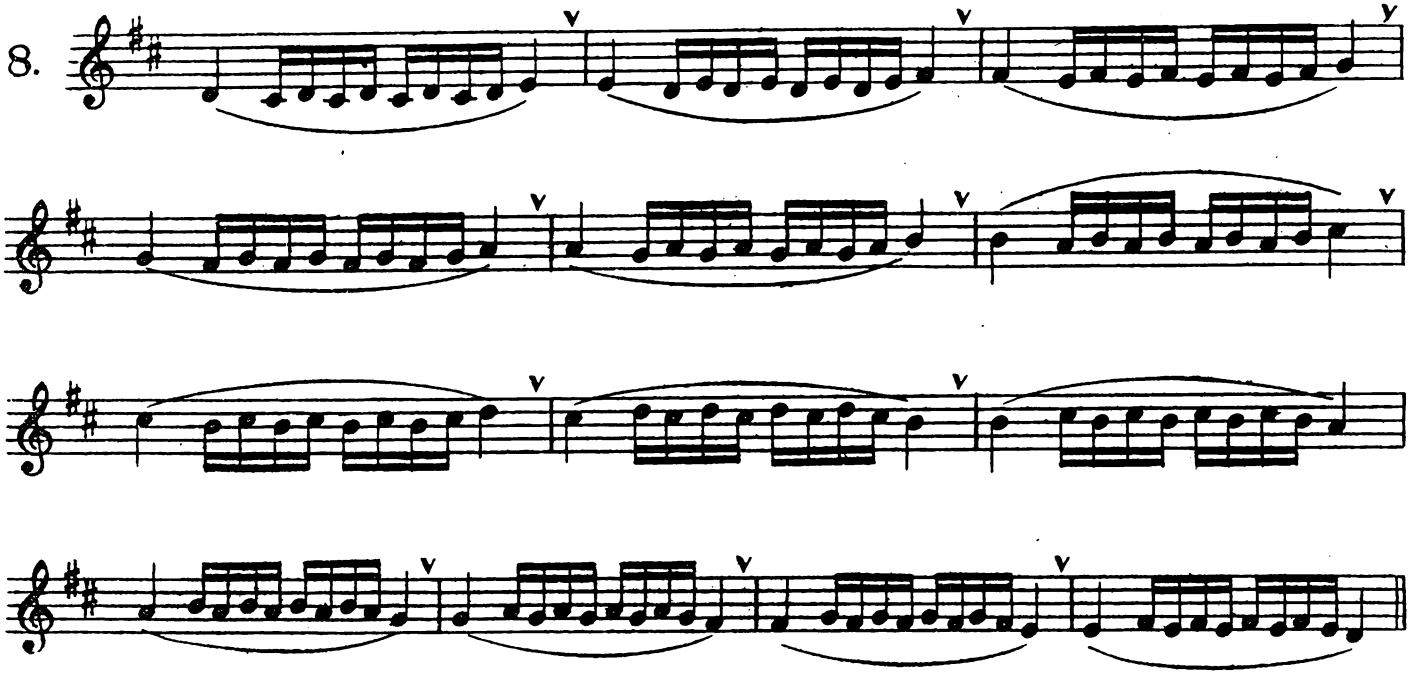
6.



7.

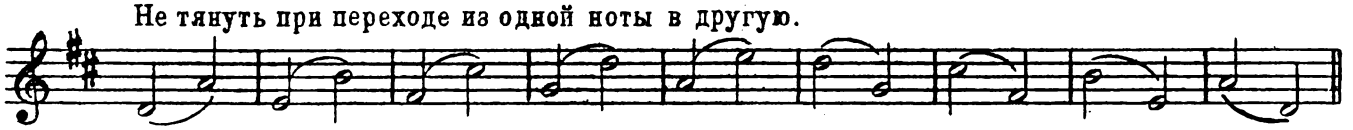


8.

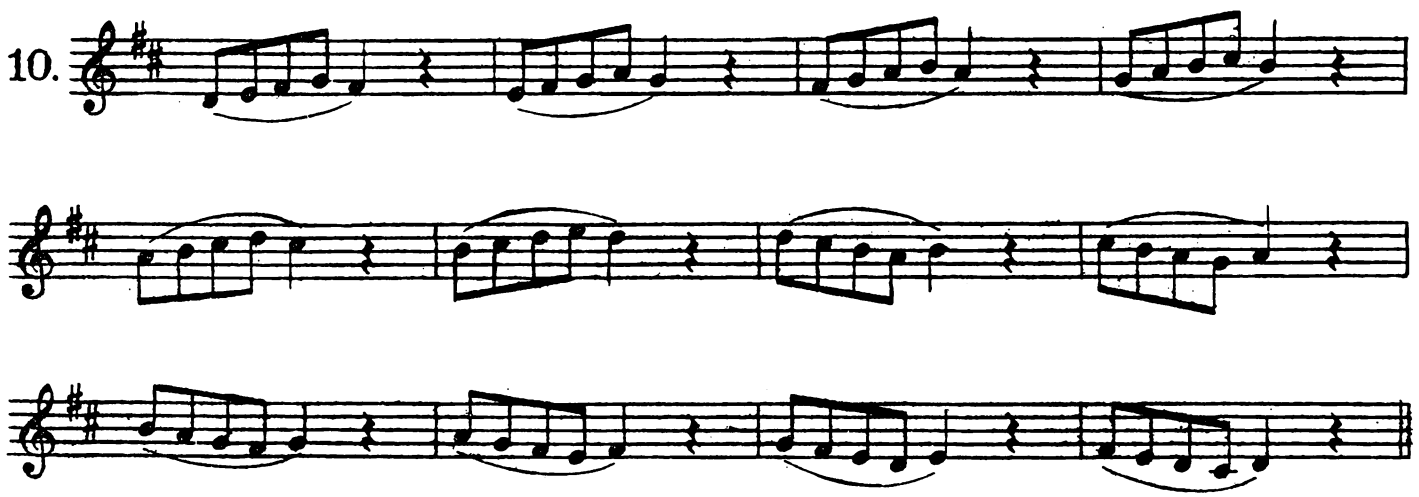


Не тянуть при переходе из одной ноты в другую.

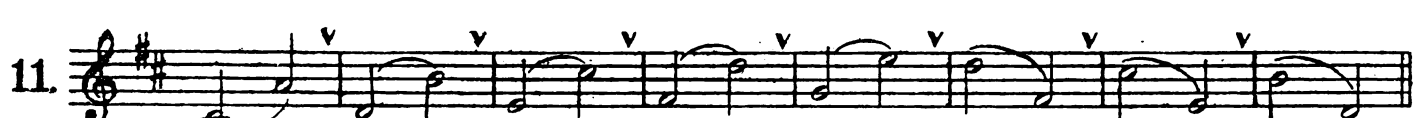
9.



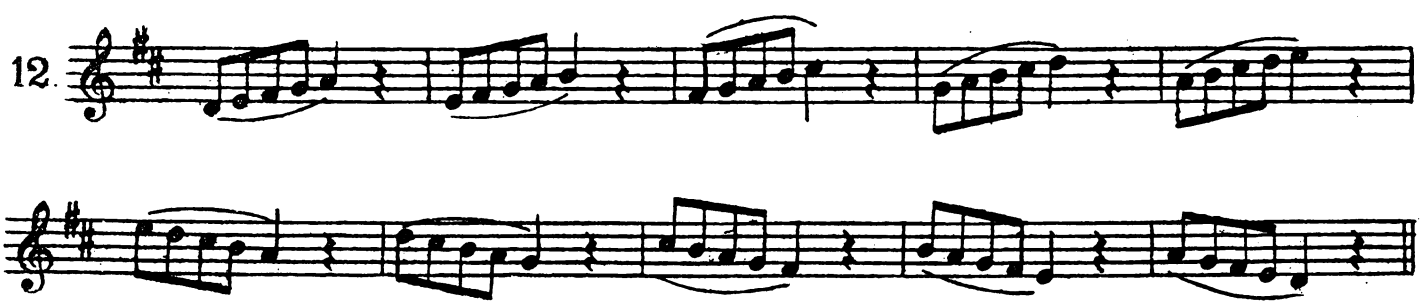
10.



11.

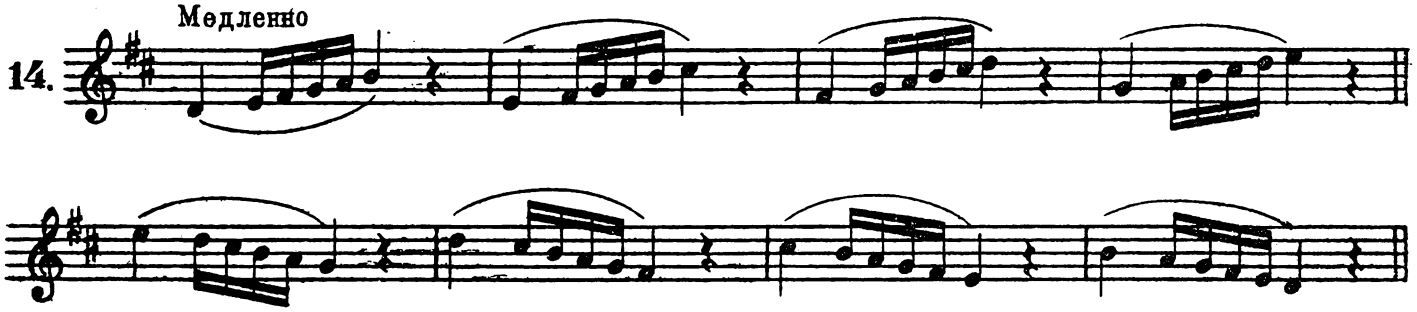


12.

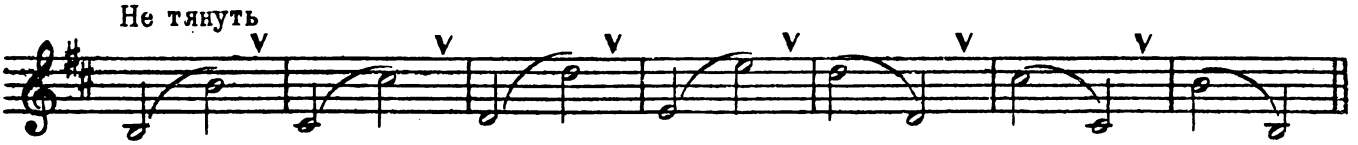


13. Это редко, но иногда употреблять

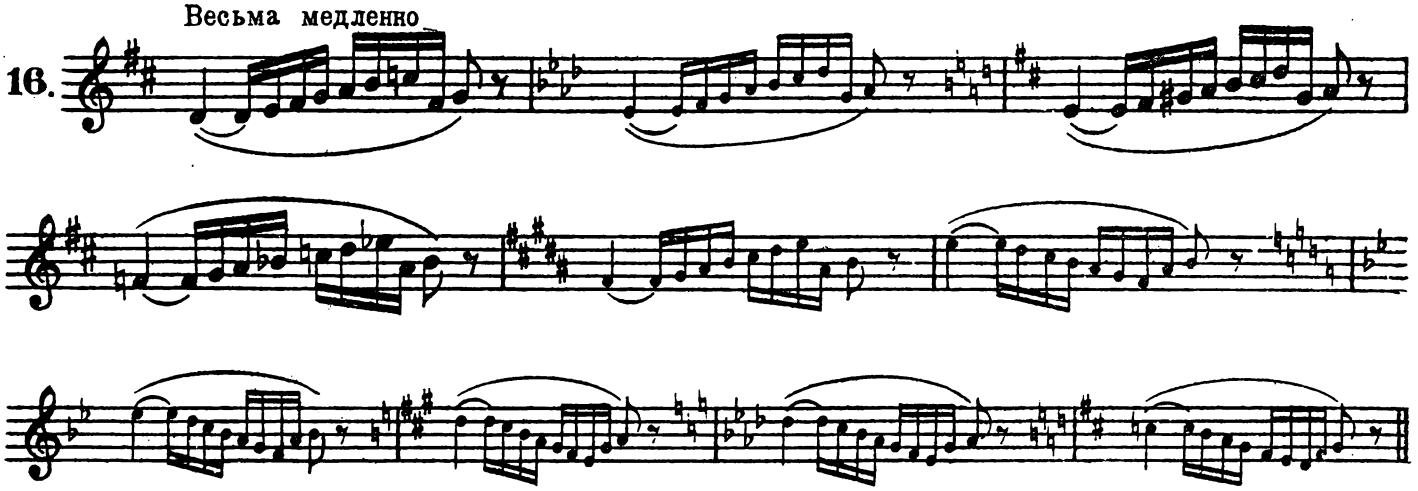
14. Медленно



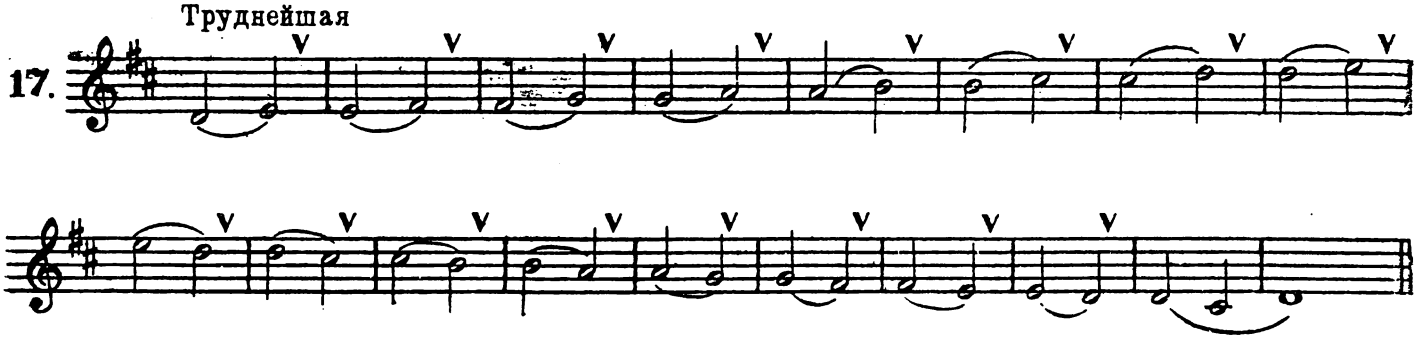
15. Не тянуть



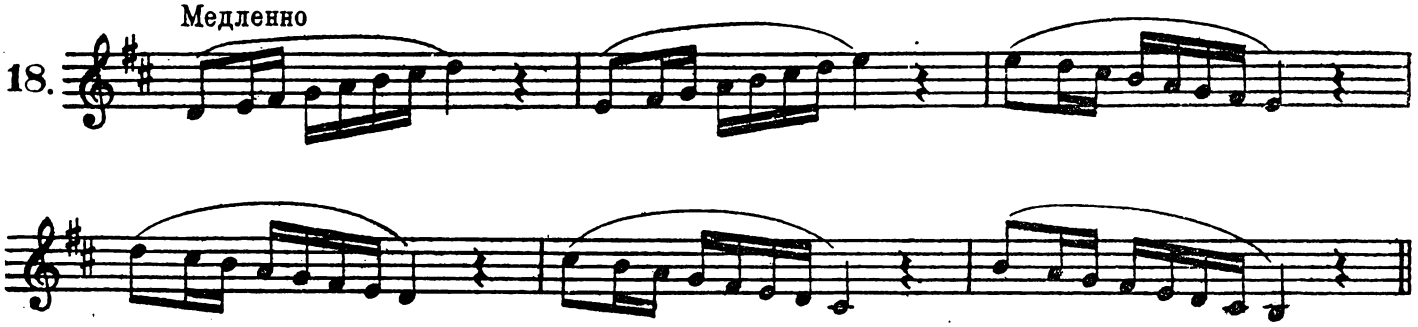
16. Весьма медленно



17. Труднейшая



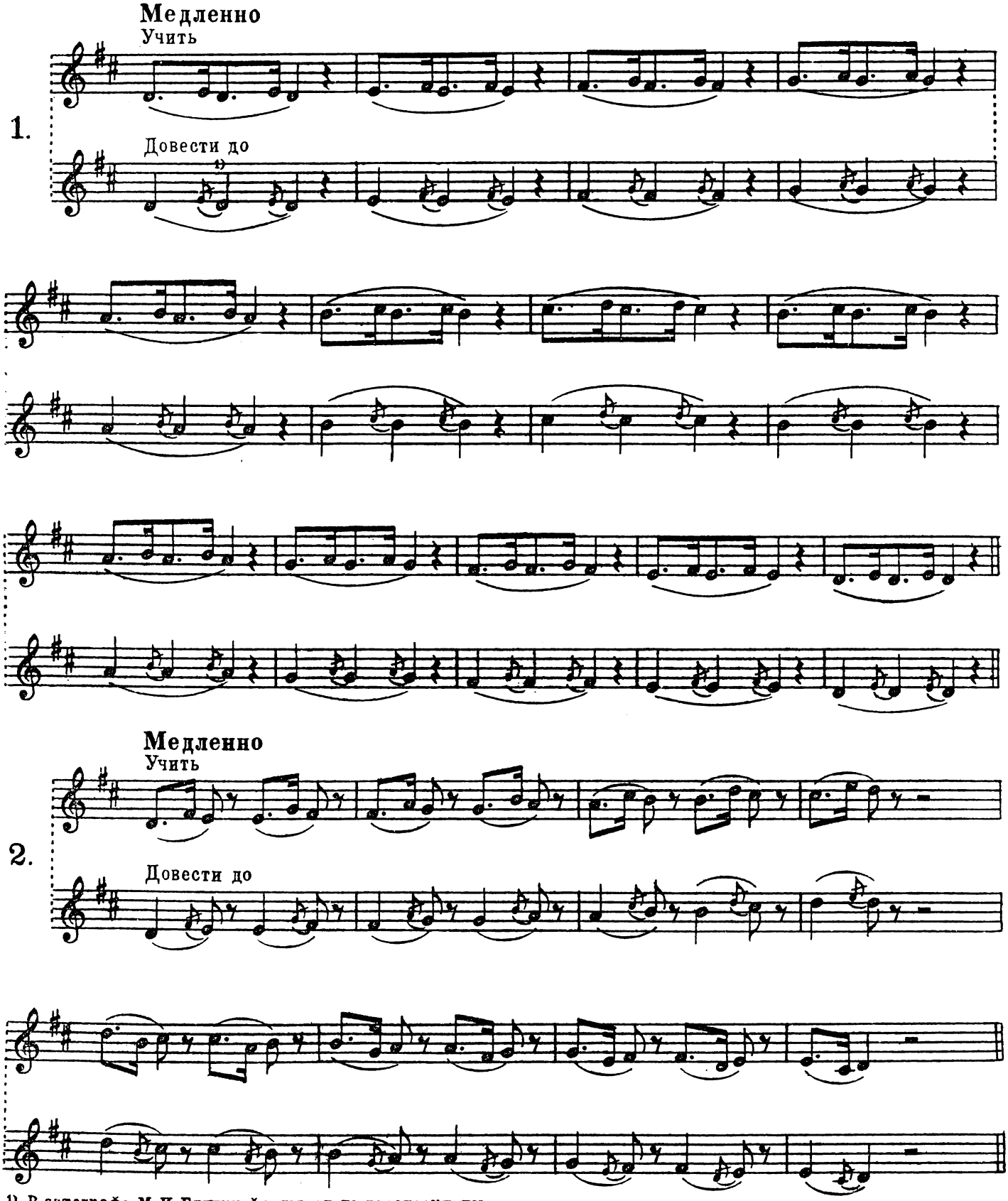
18. Медленно



ЭТЮДЫ: мордент, группетто и трели.

Наблюдения все те же, что и при прежних этюдах.

Мордент



1) В автографе М. И. Глинки форшлаги не перечеркнуты.

2a

Учить

Довести до

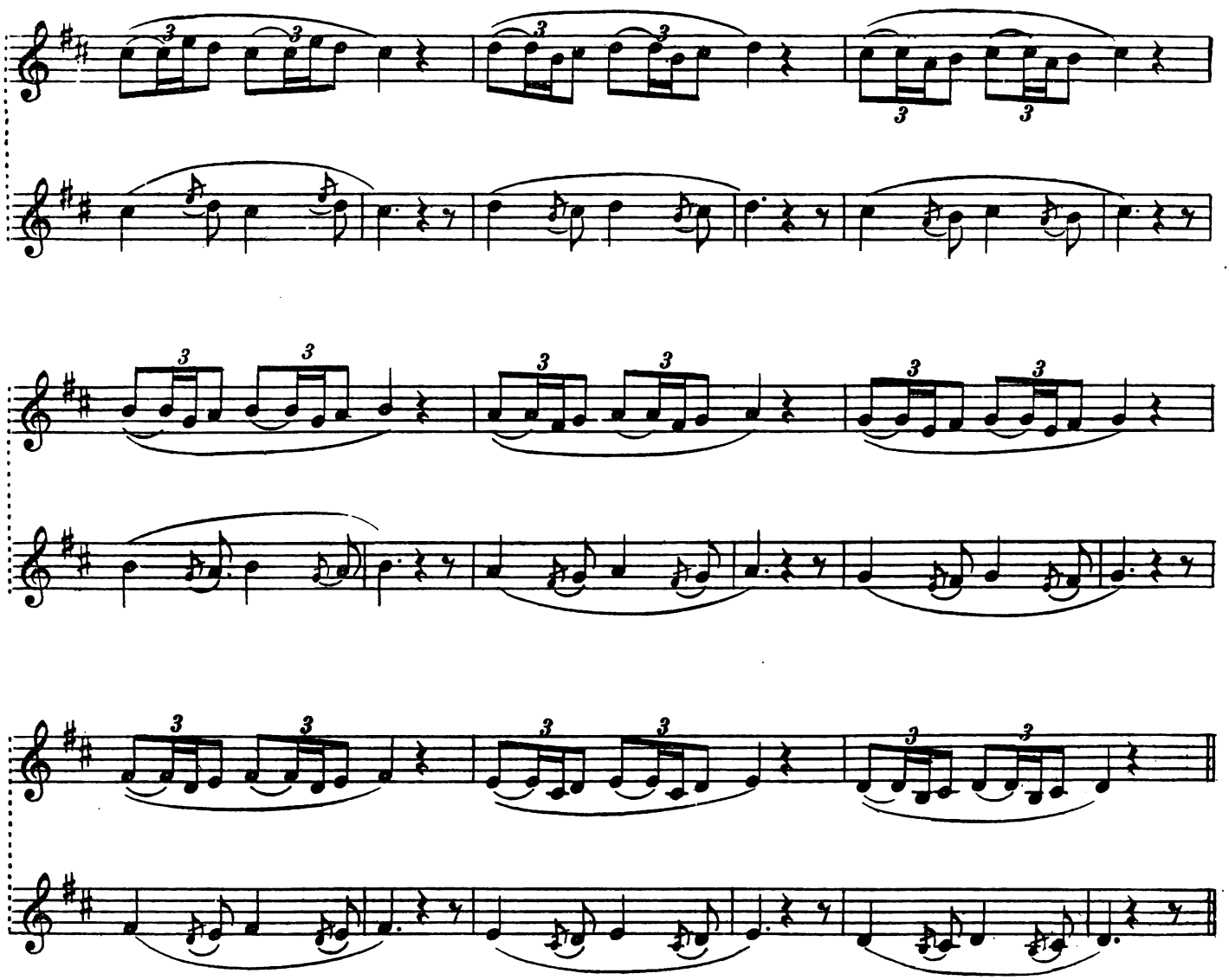
Медленно

Учить

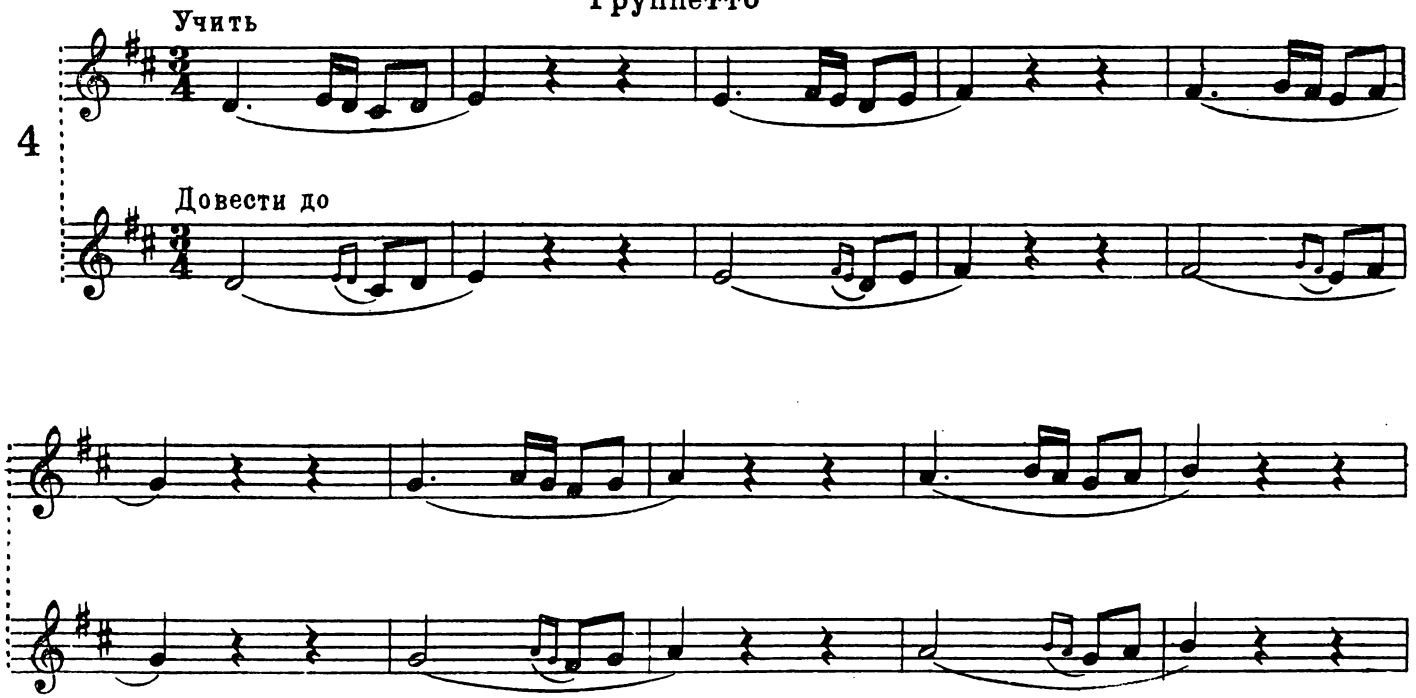
3

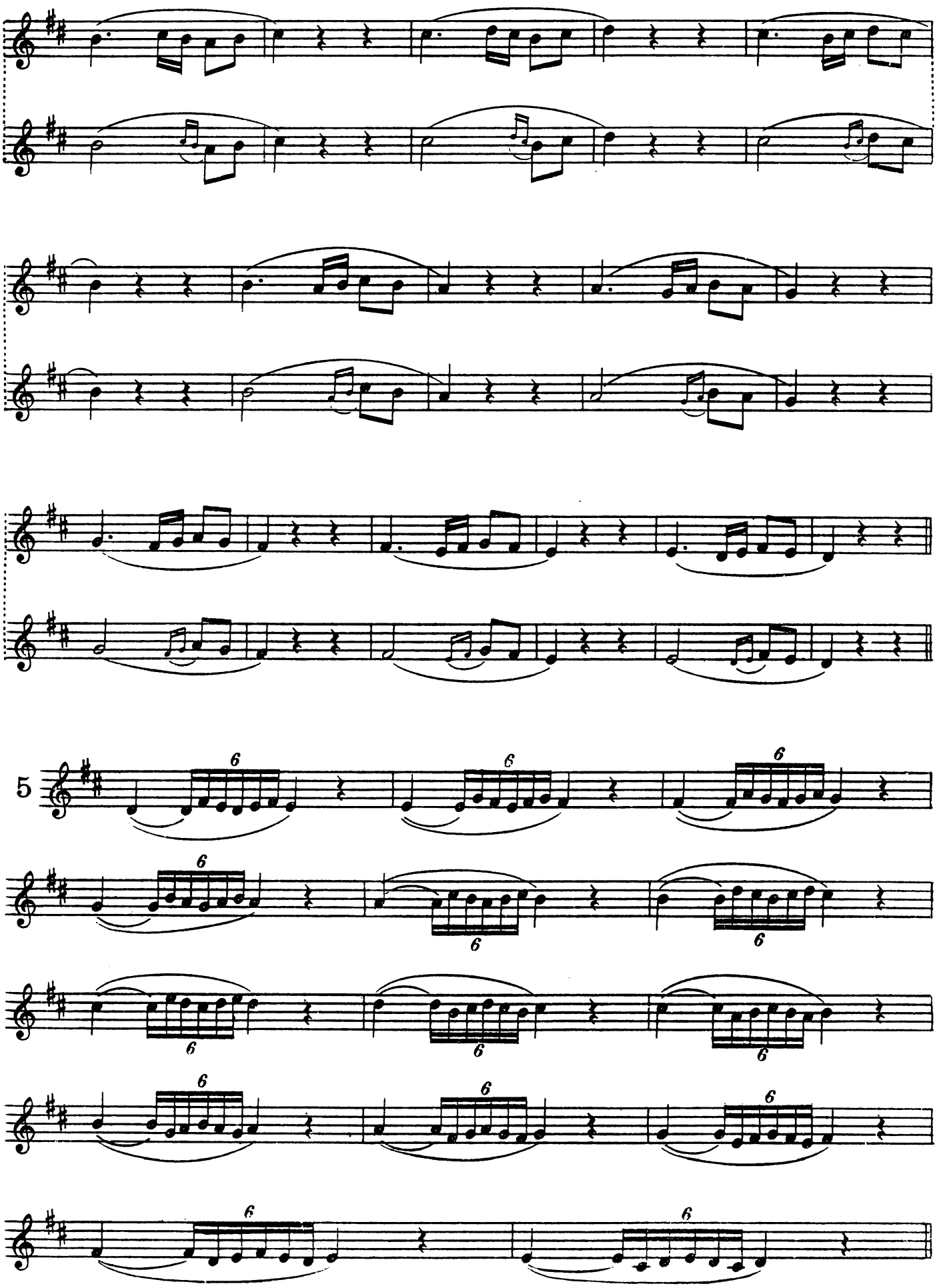
*) Довести до

*) Указания тактового размера для упражнений и этюдов у автора отсутствуют. Этюды 3-й и 4-й являются исключением.

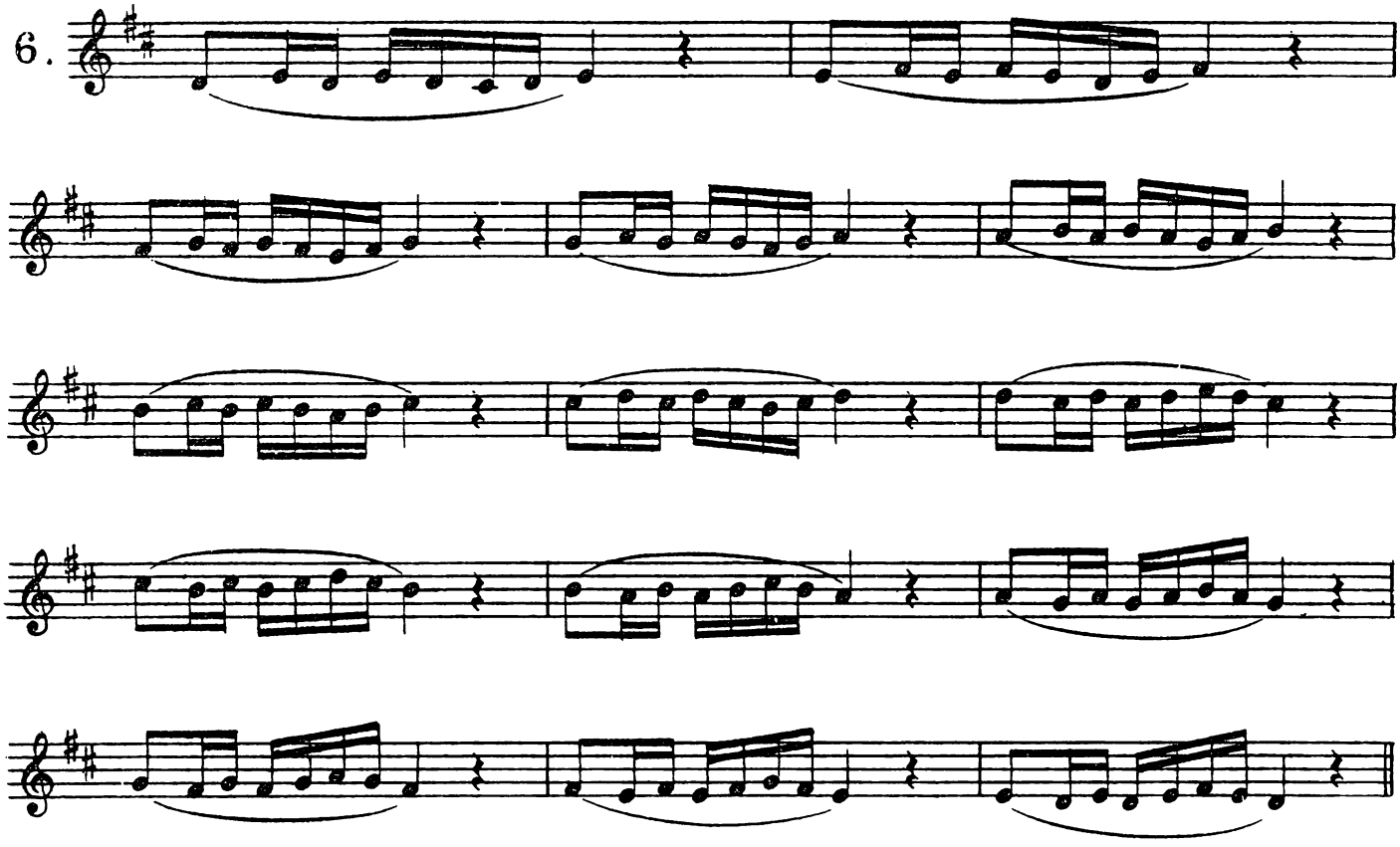


Группетто



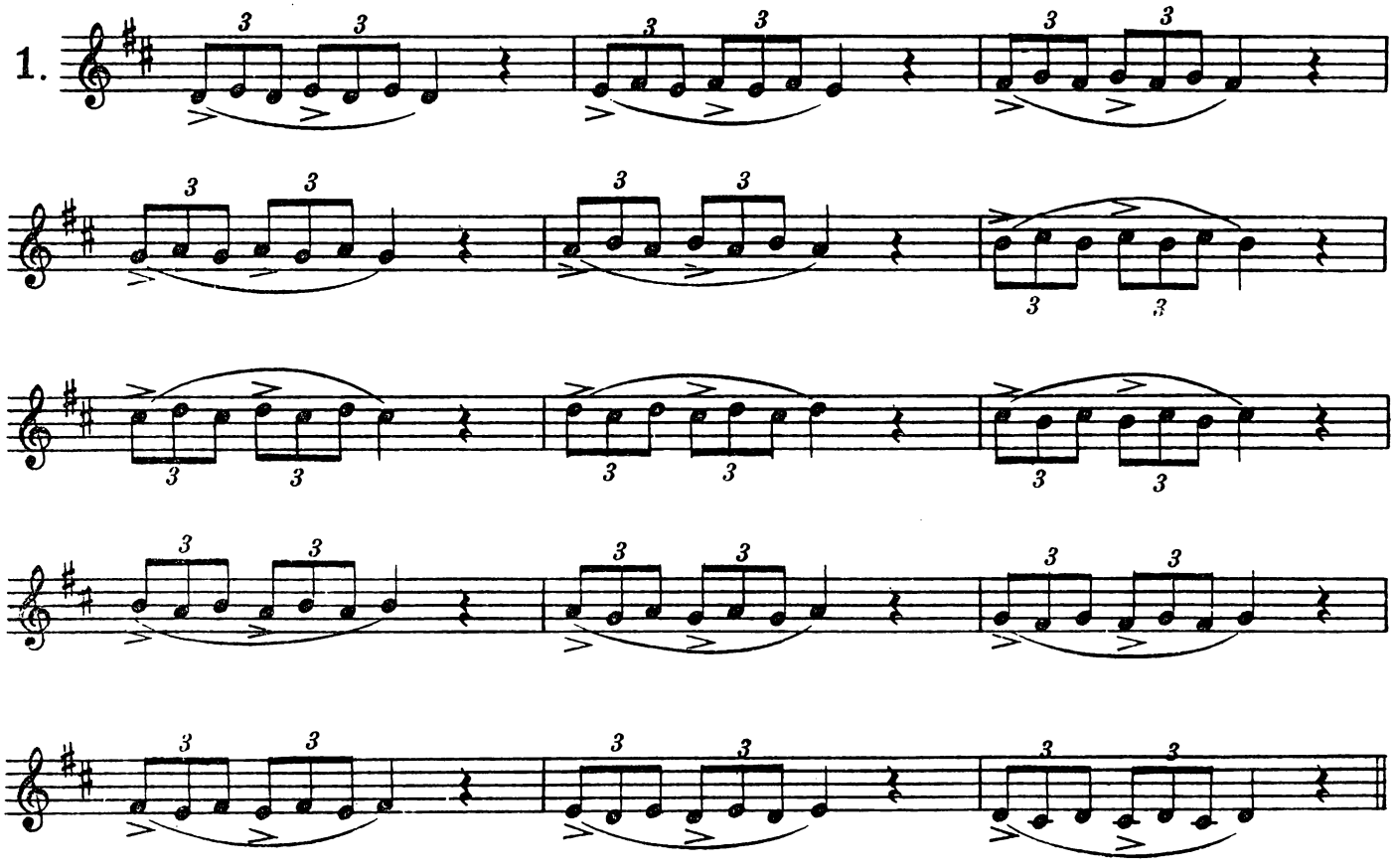

5
6

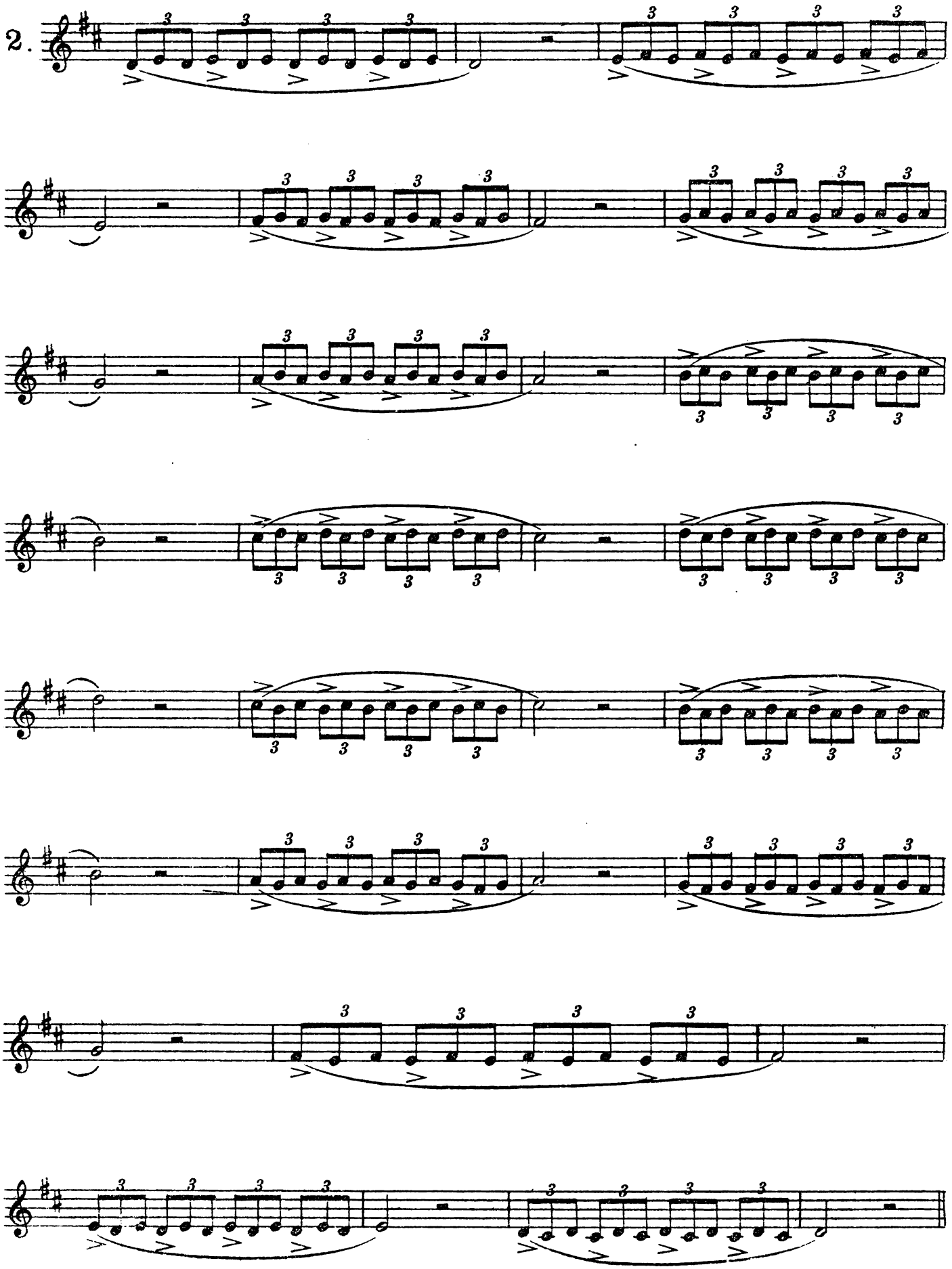
6.



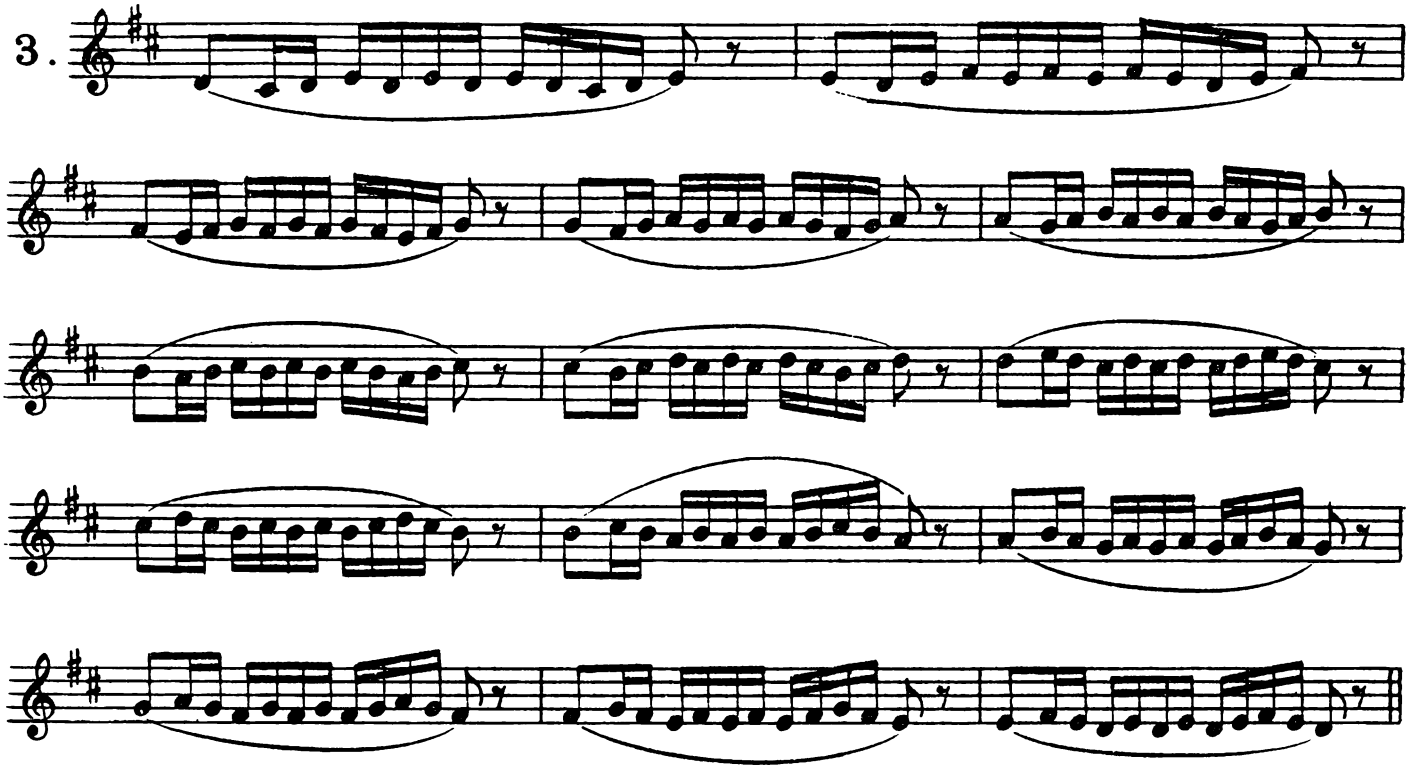
Трели

1.

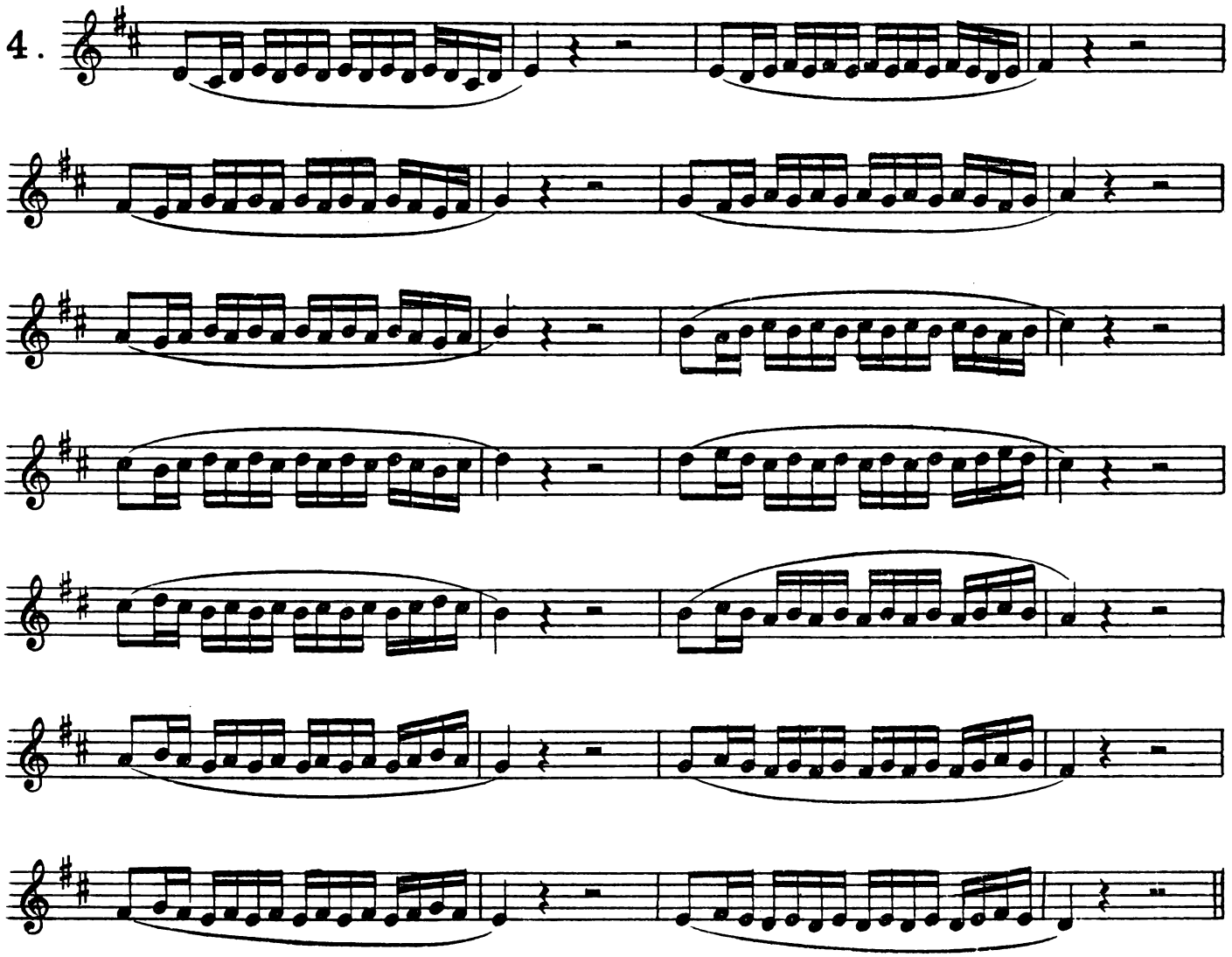



2.

3.



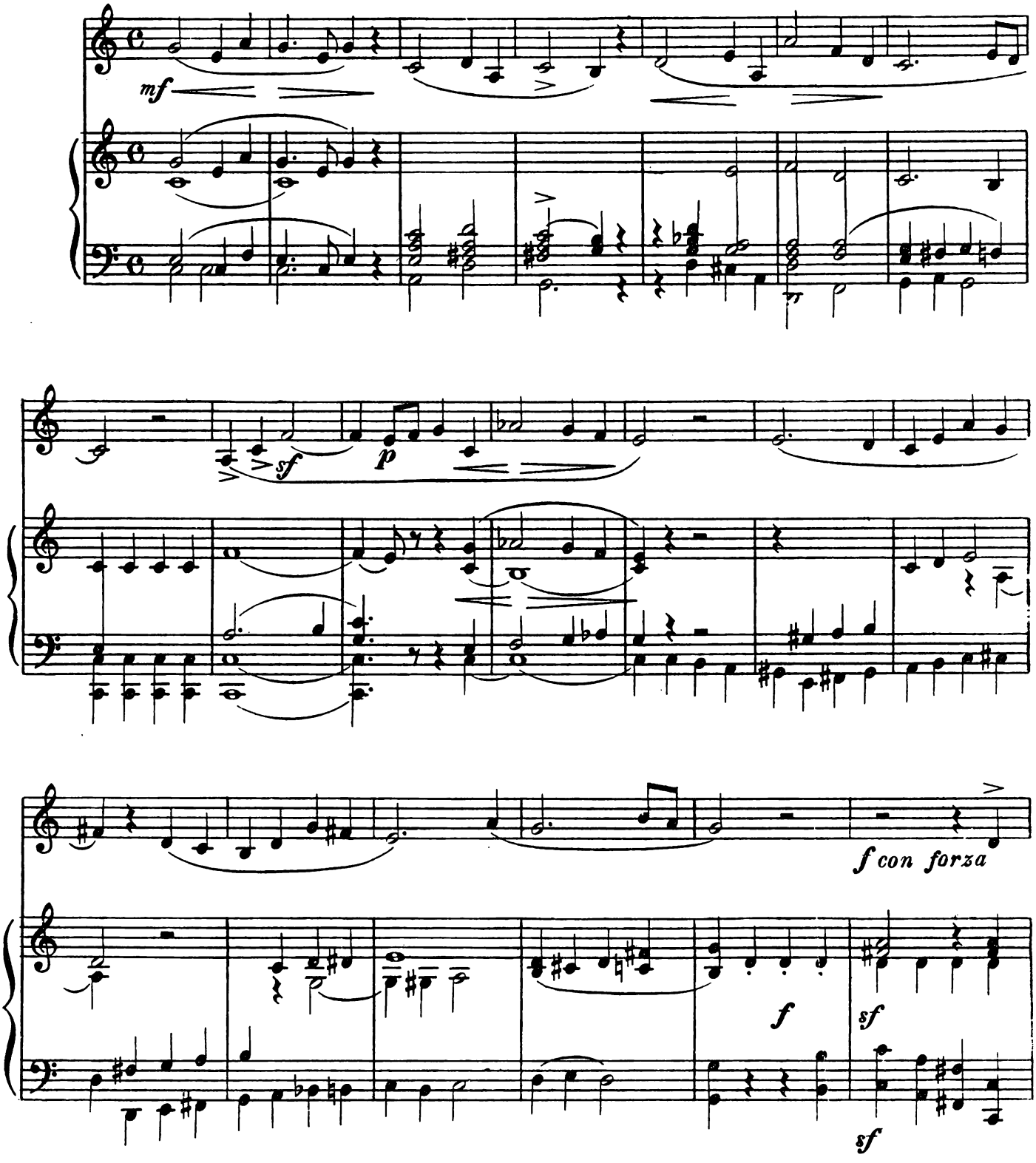
4.

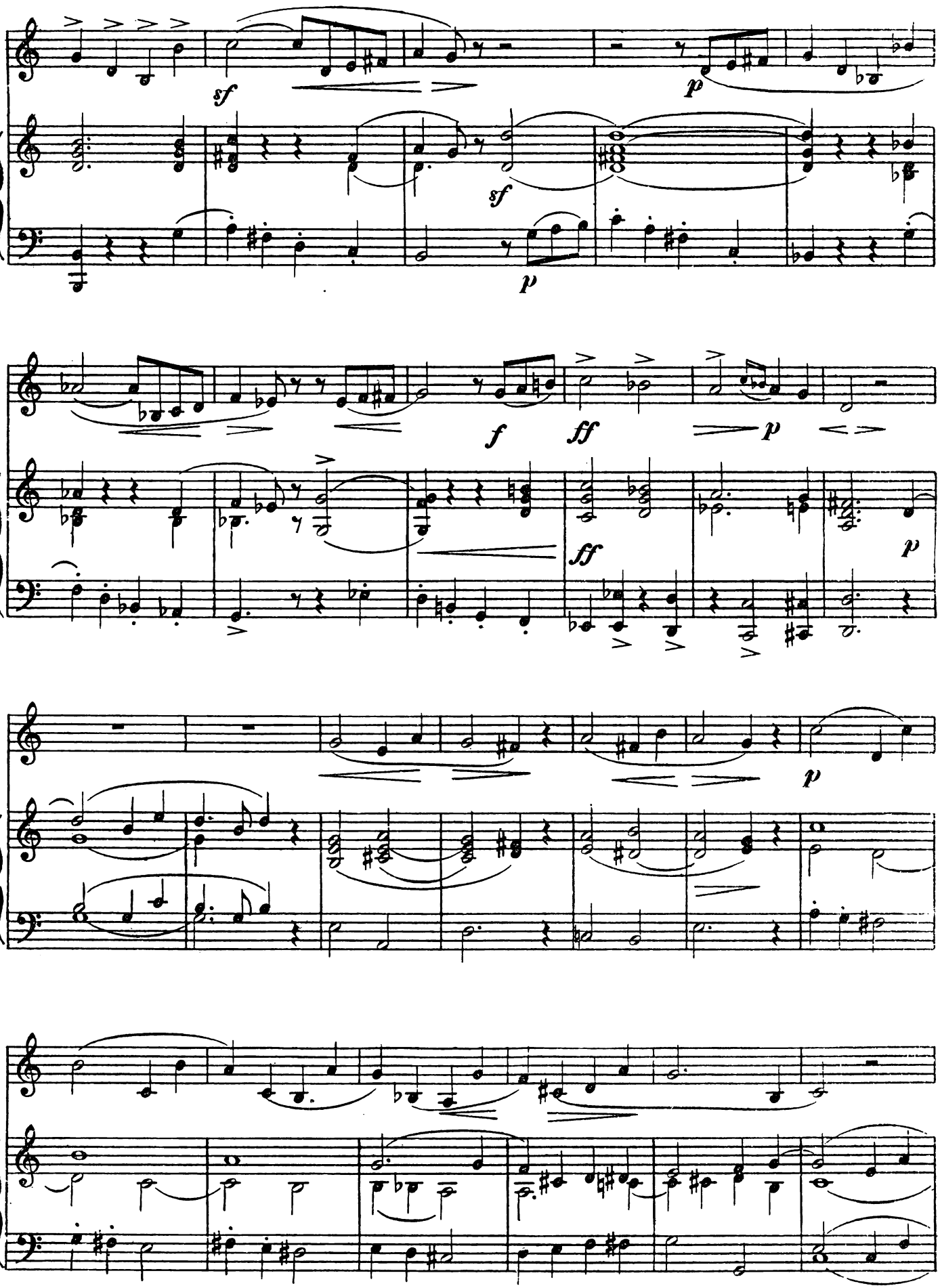


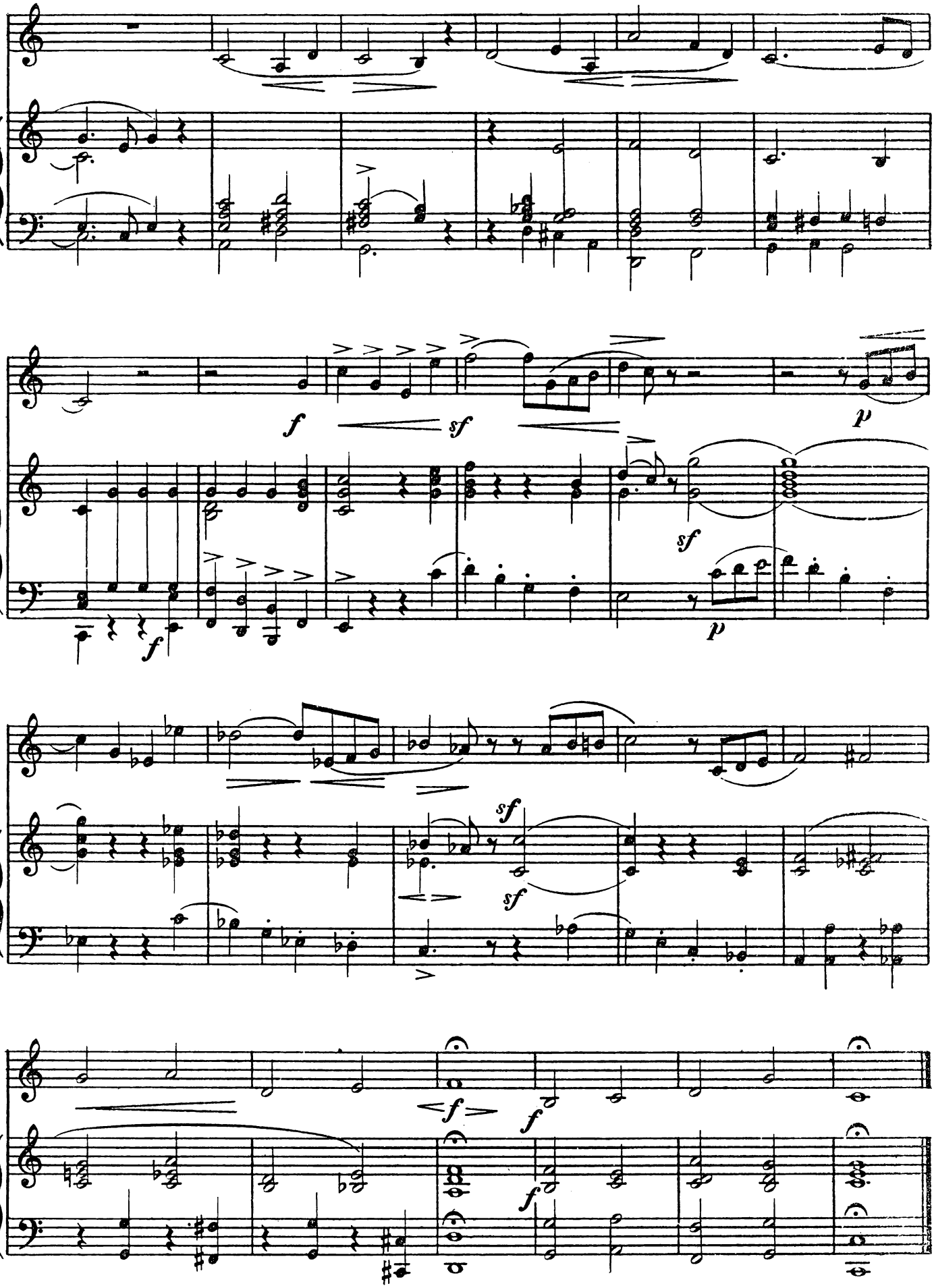
ВОКАЛИЗЫ-СОЛЬФЕДЖИО

Этюд 1

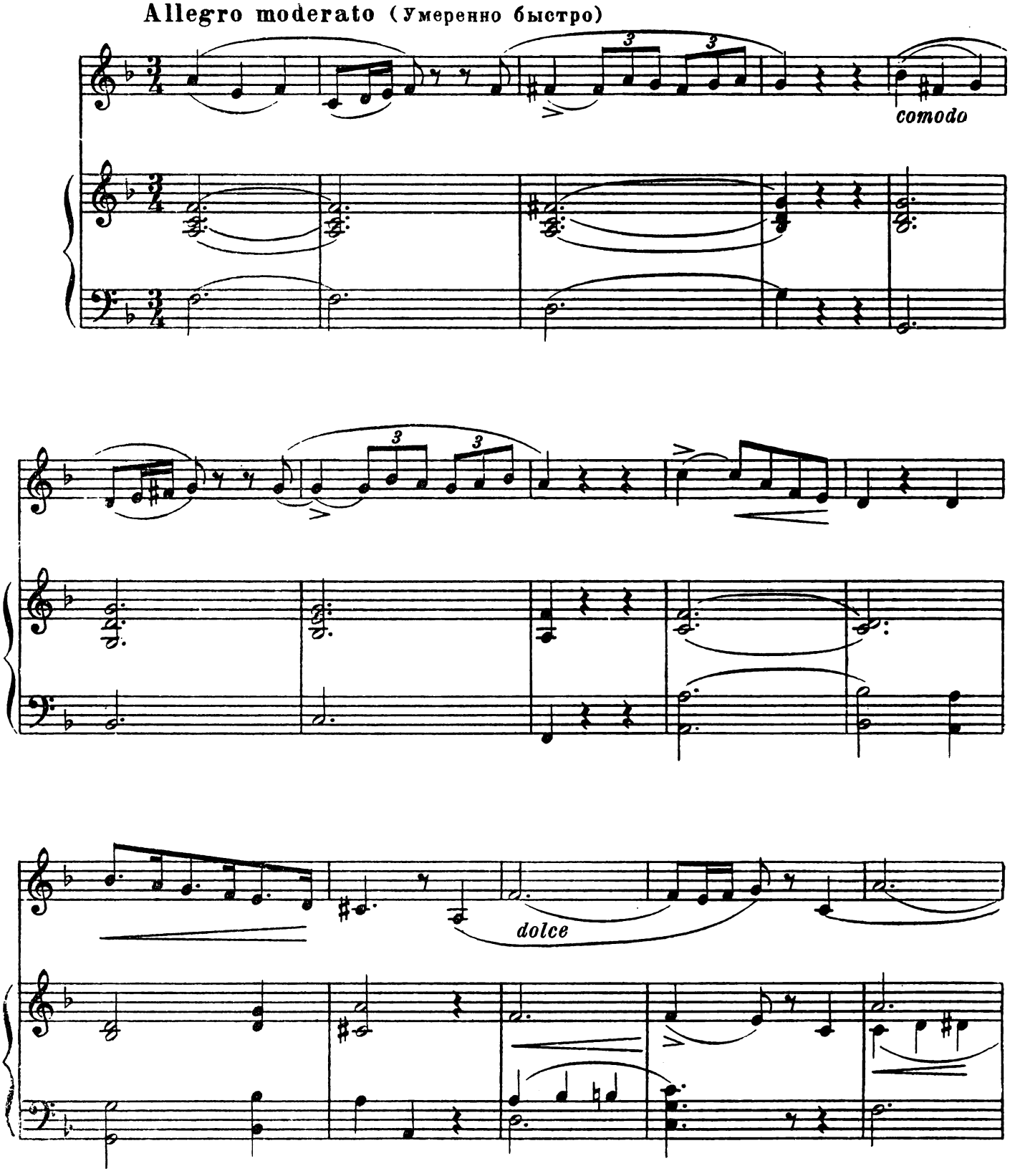
Moderato sostenuto (Умеренно, сдержанно)

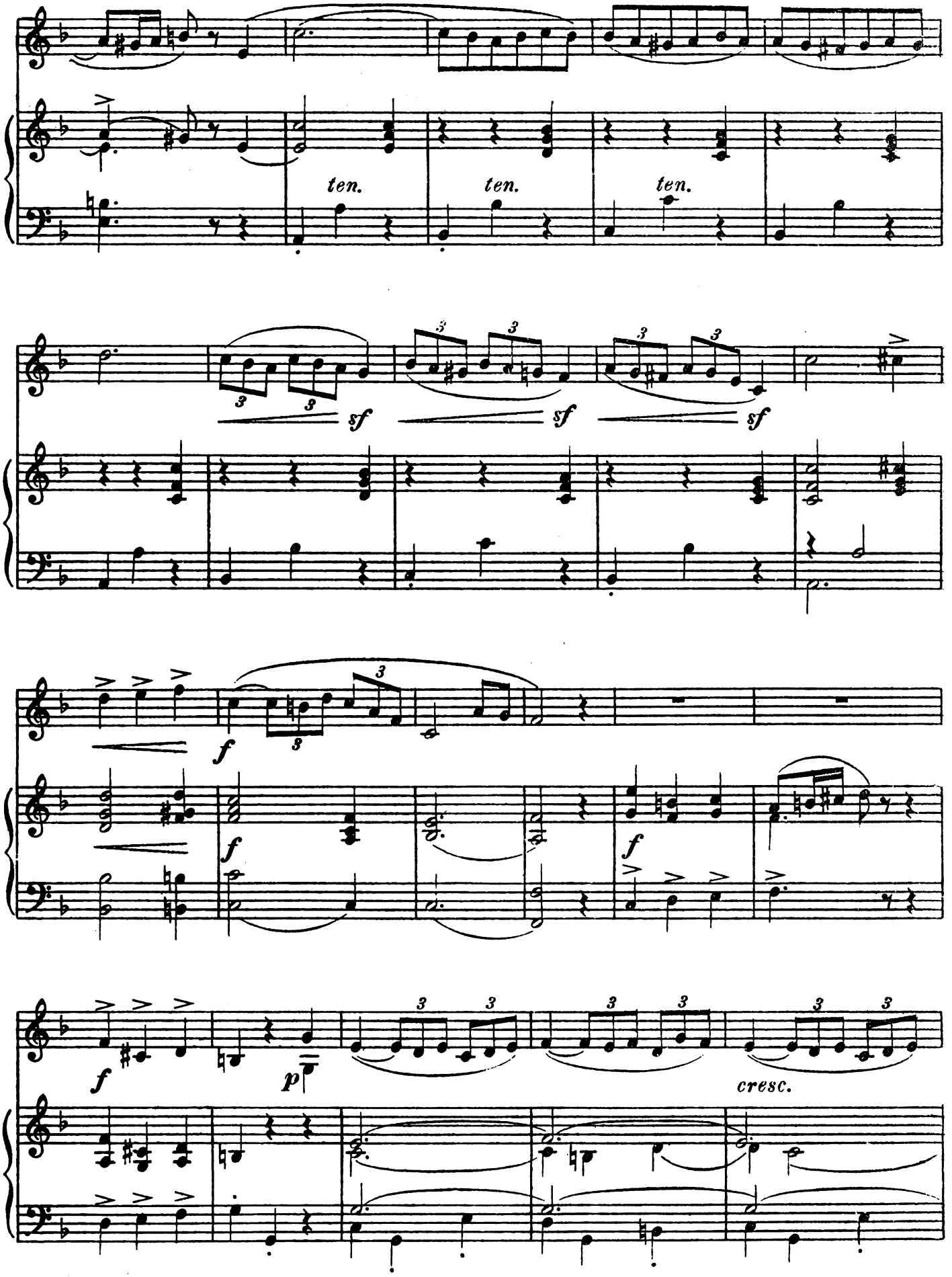


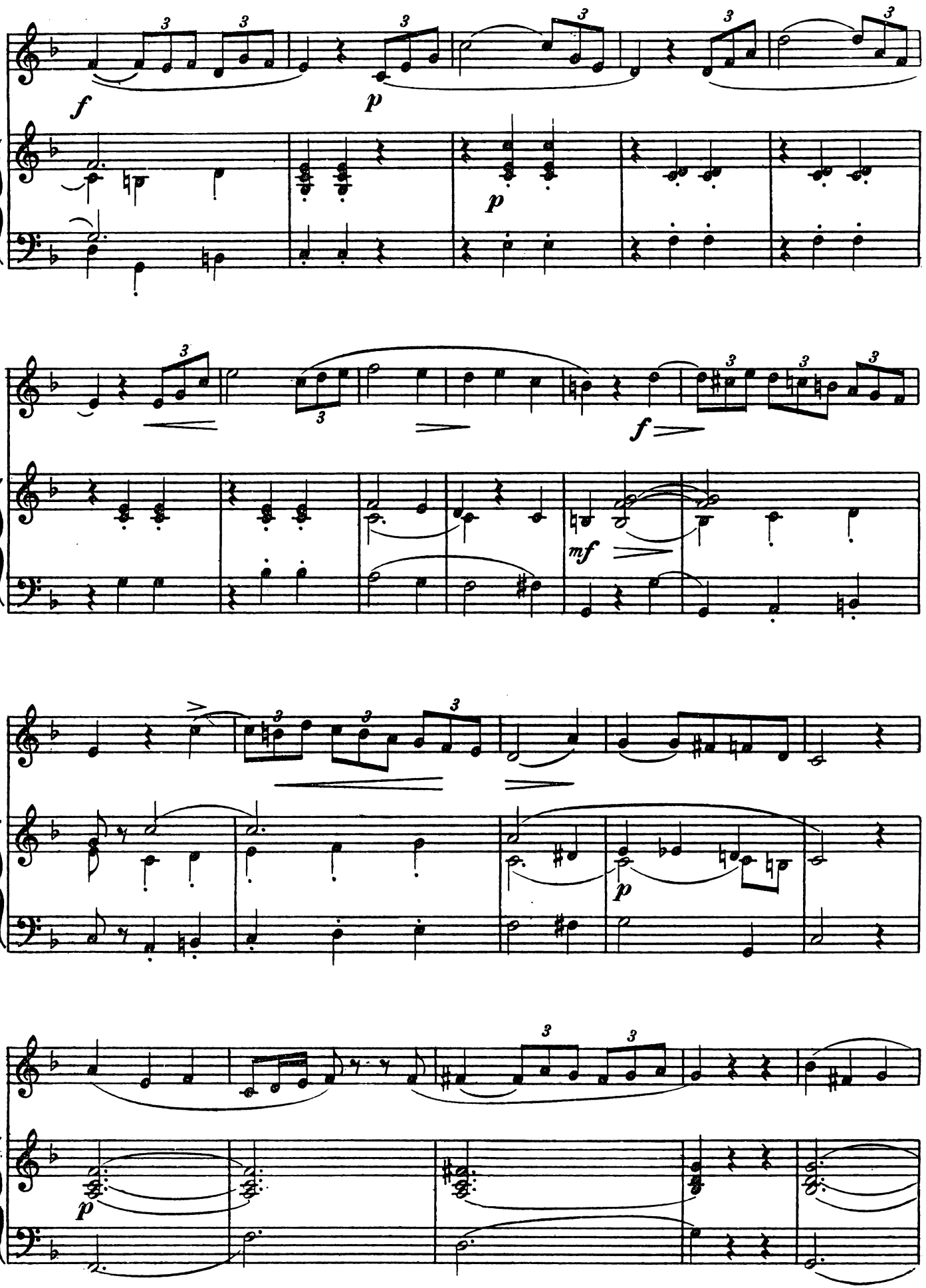

sf
p
sf
p
f
ff
p
ff
p
p

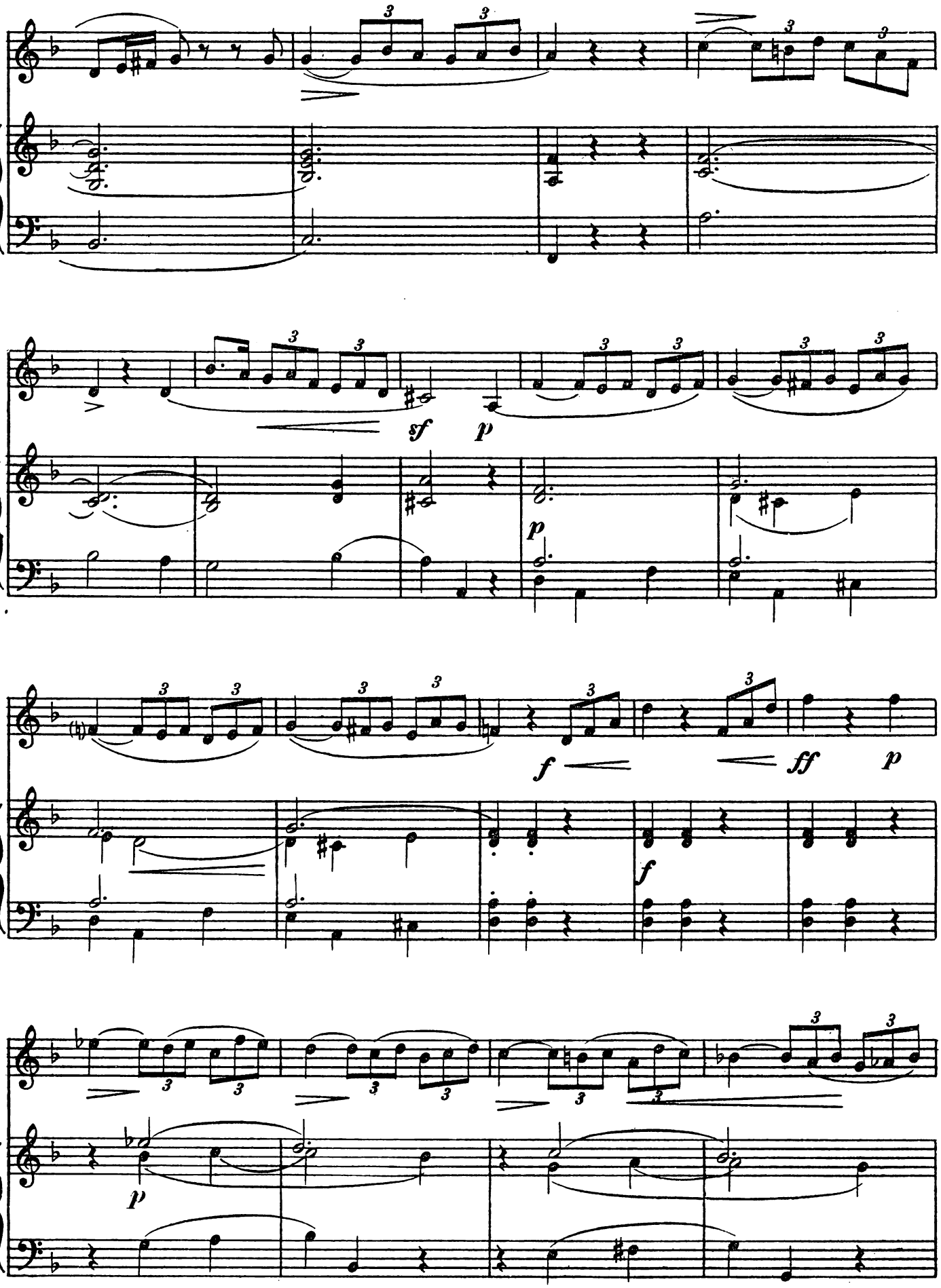

f
sf
p
f
sf
p
sf
sf
f
f
f

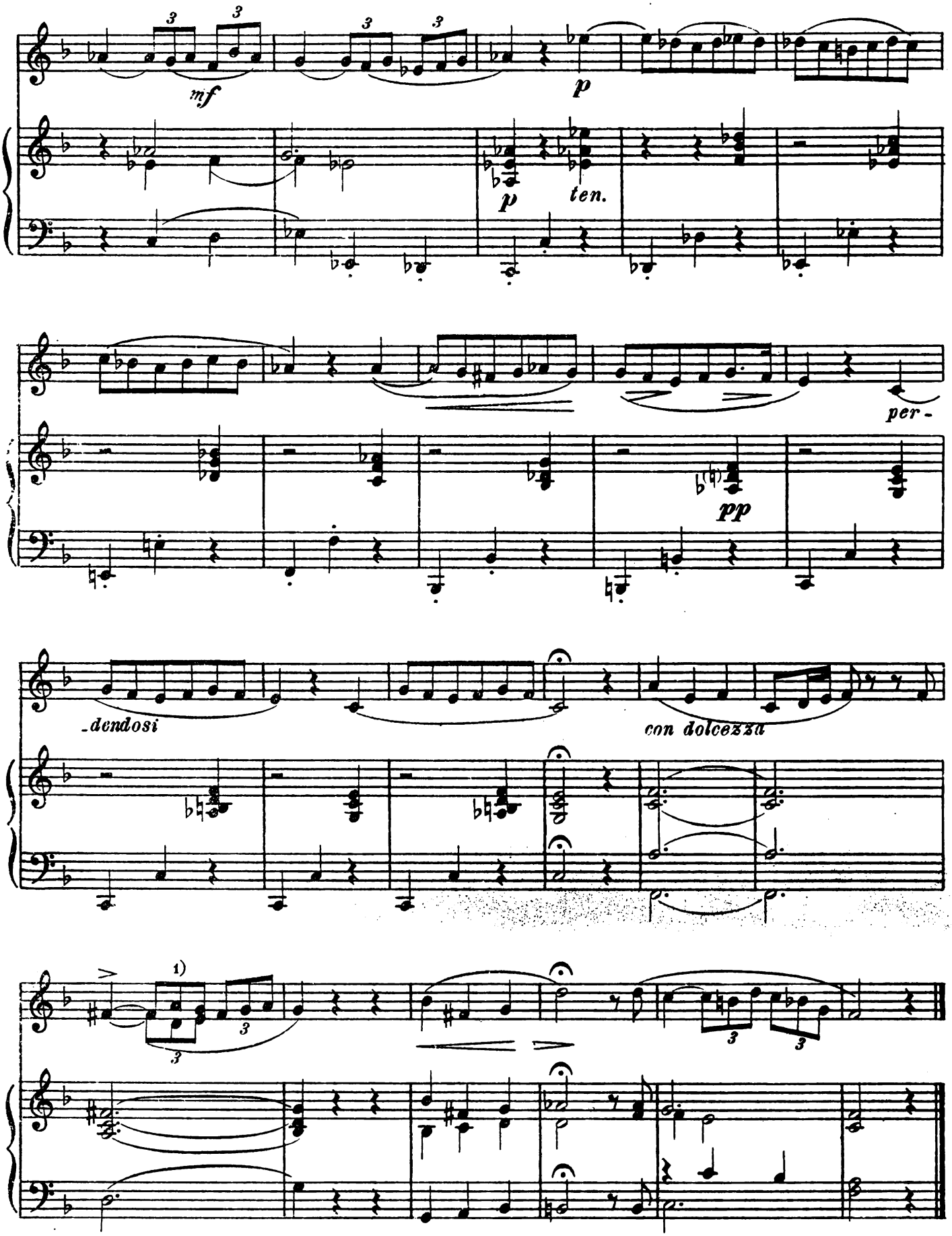
Этюд 2




ten.
ten.
ten.
sf
sf
sf
f
f
f
f
p
cresc.

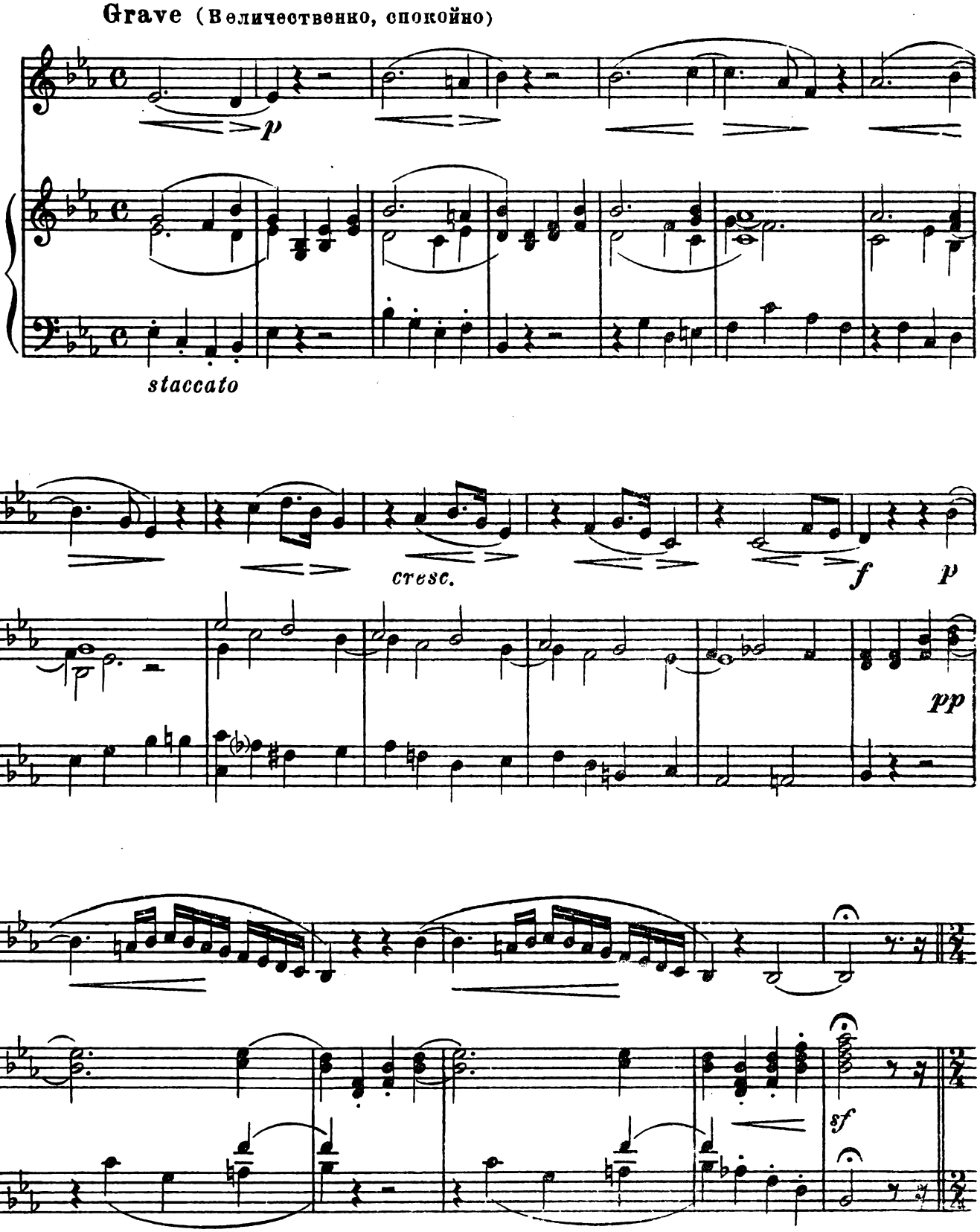

f
p
p
f
mf
p
p

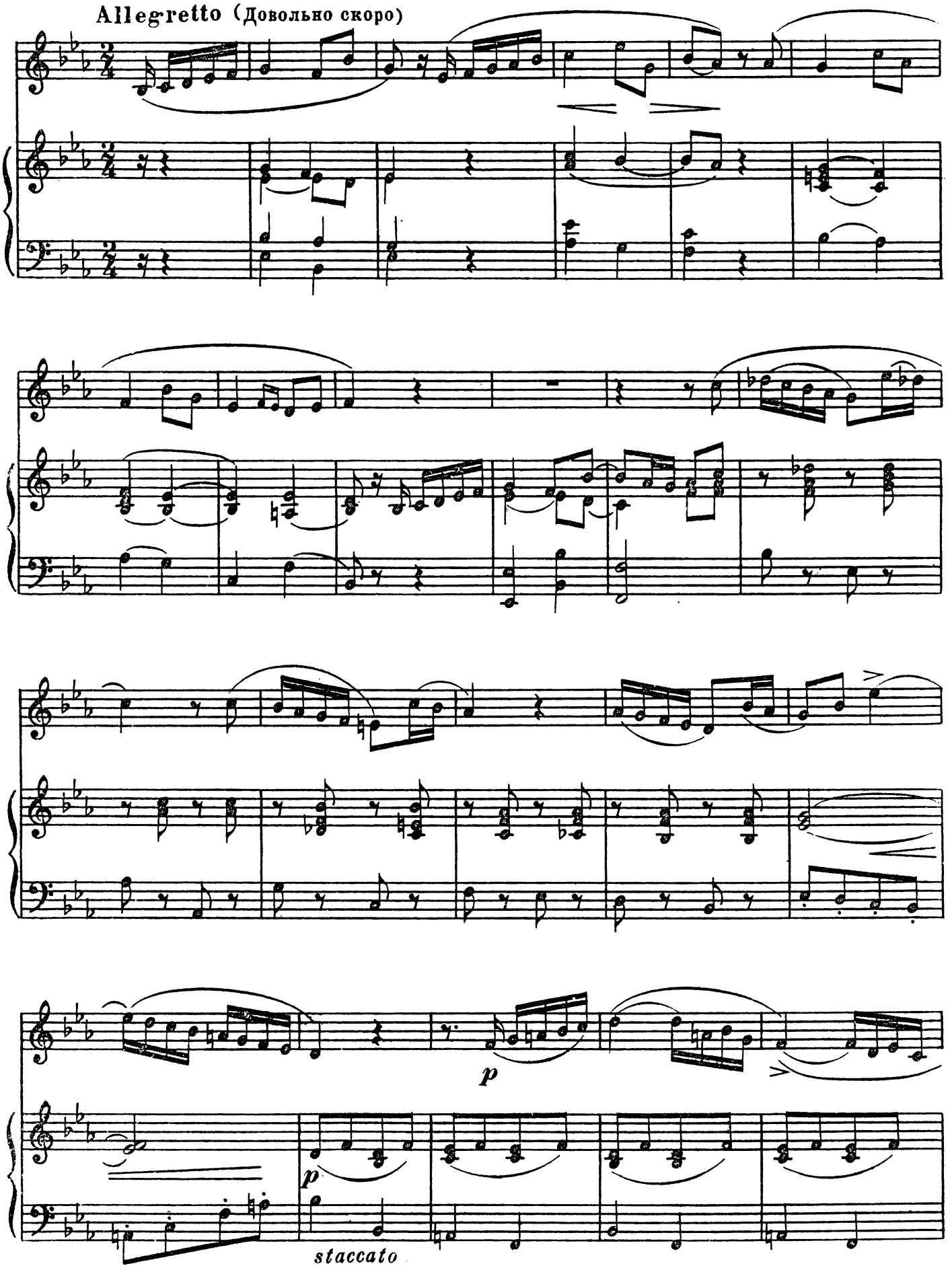

sf
p
p
f
ff
p
f
p

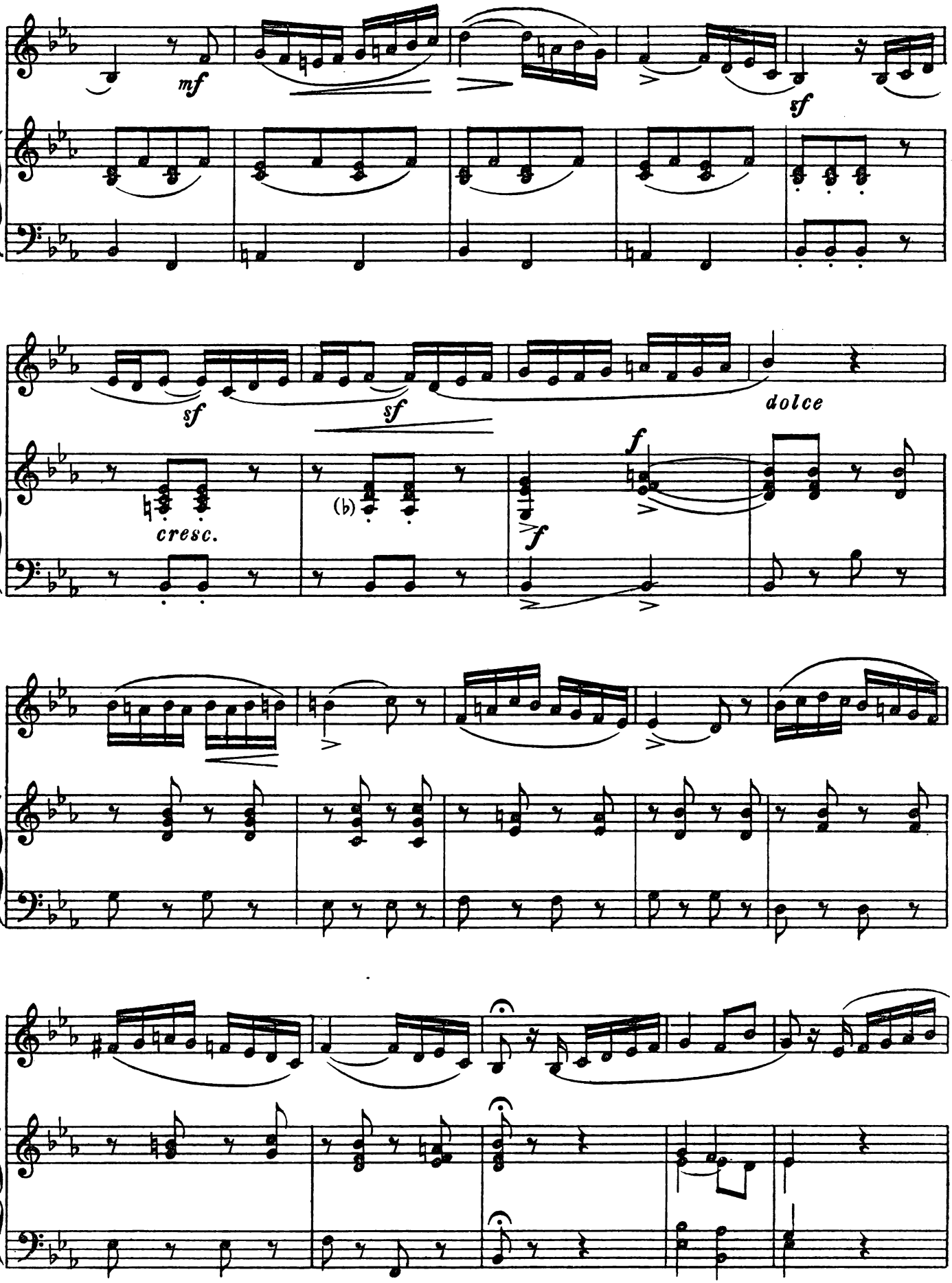


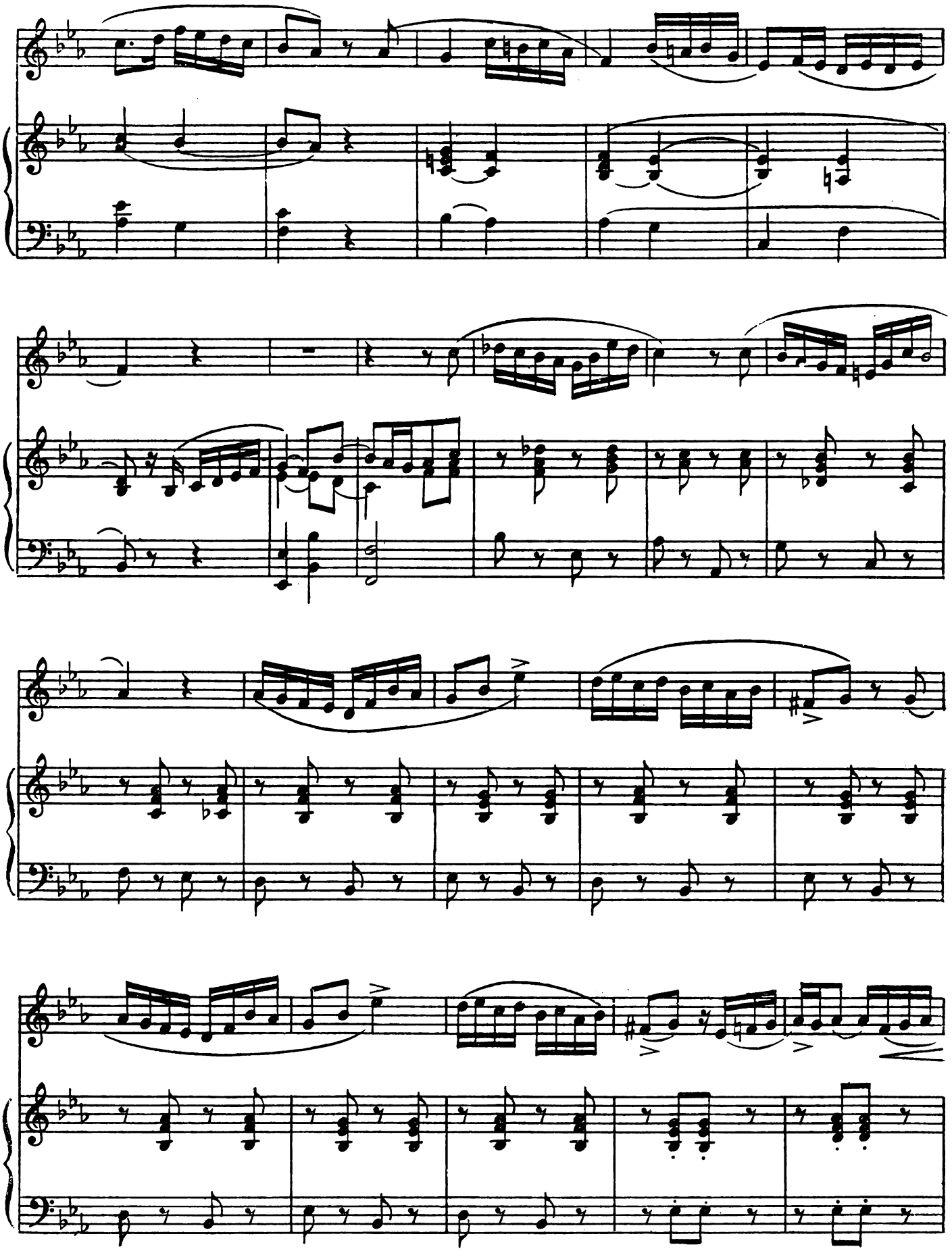
1) В автографе указан и второй вариант.

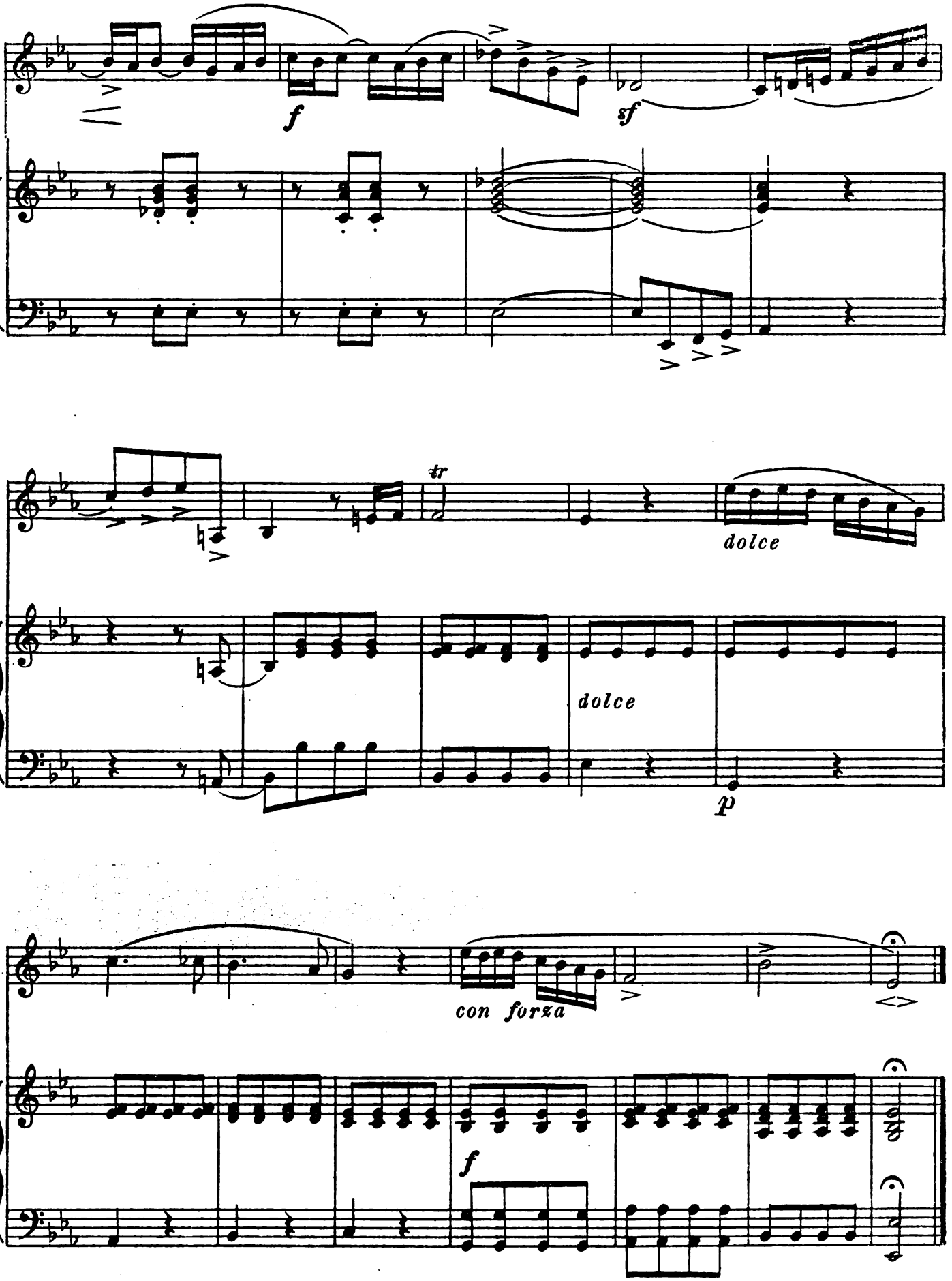
Этюд 3



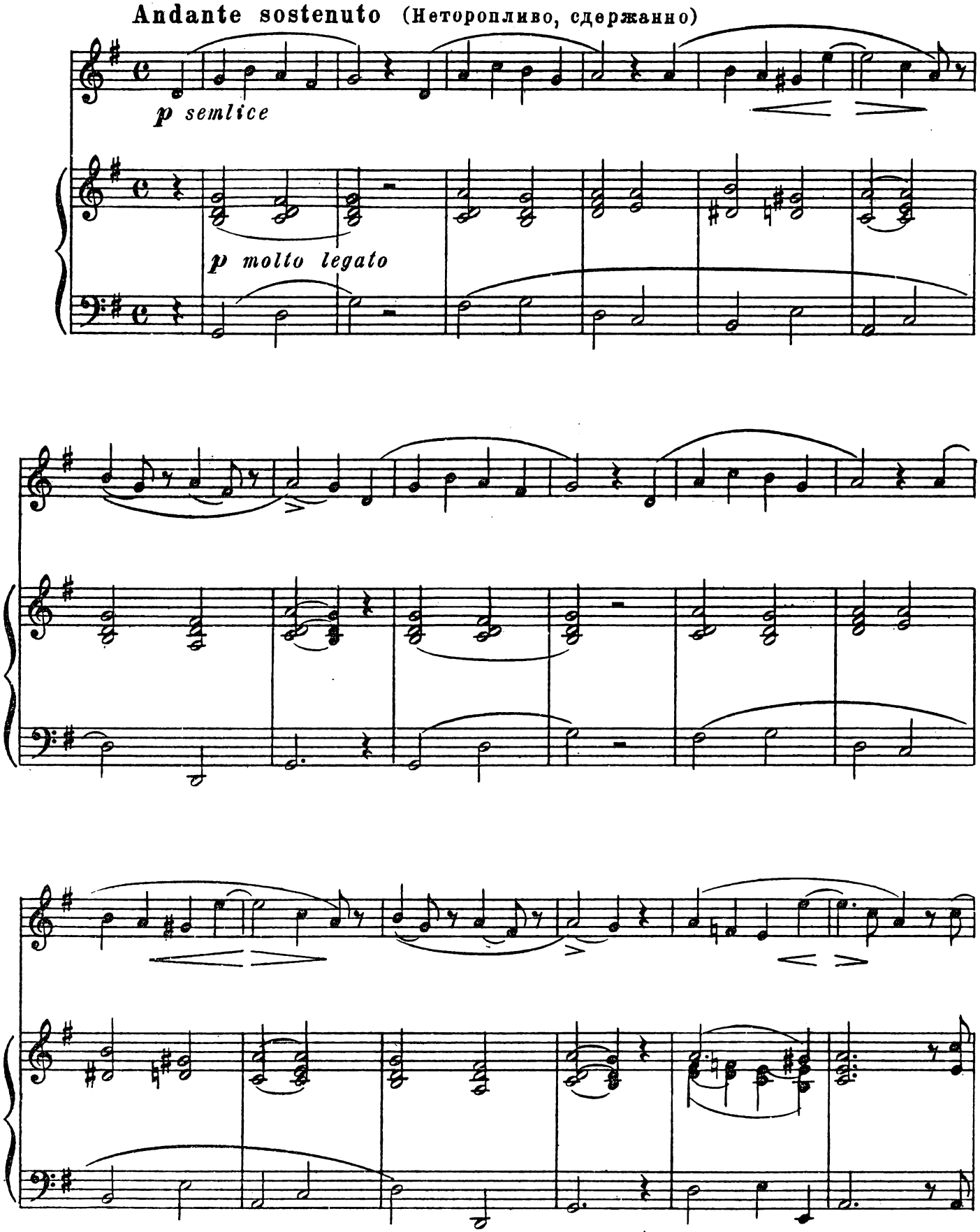

Allegretto (Довольно скоро)
p
p
staccato

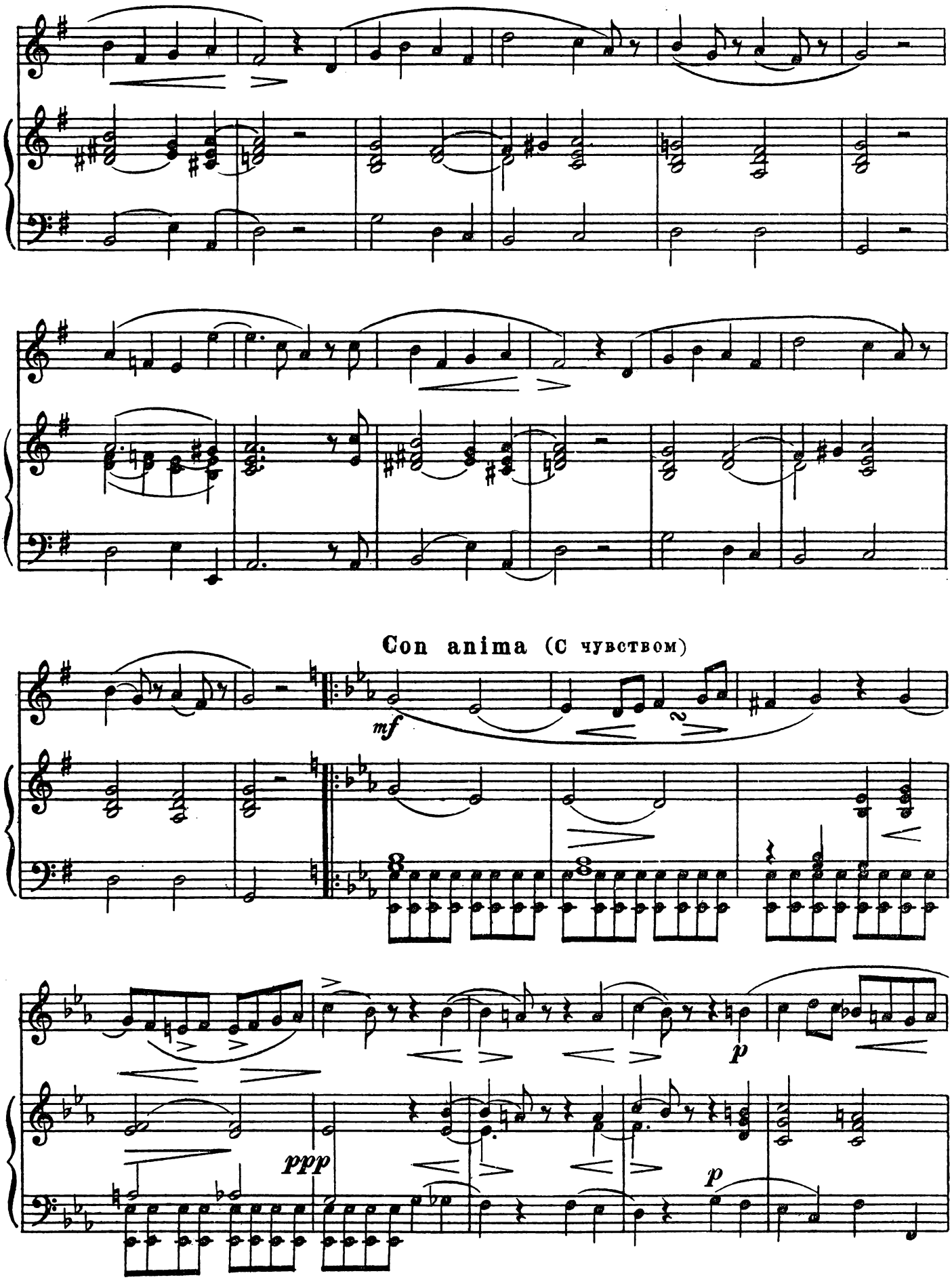

mf
sf
sf
sf
dolce
cresc.
(b)
f
f

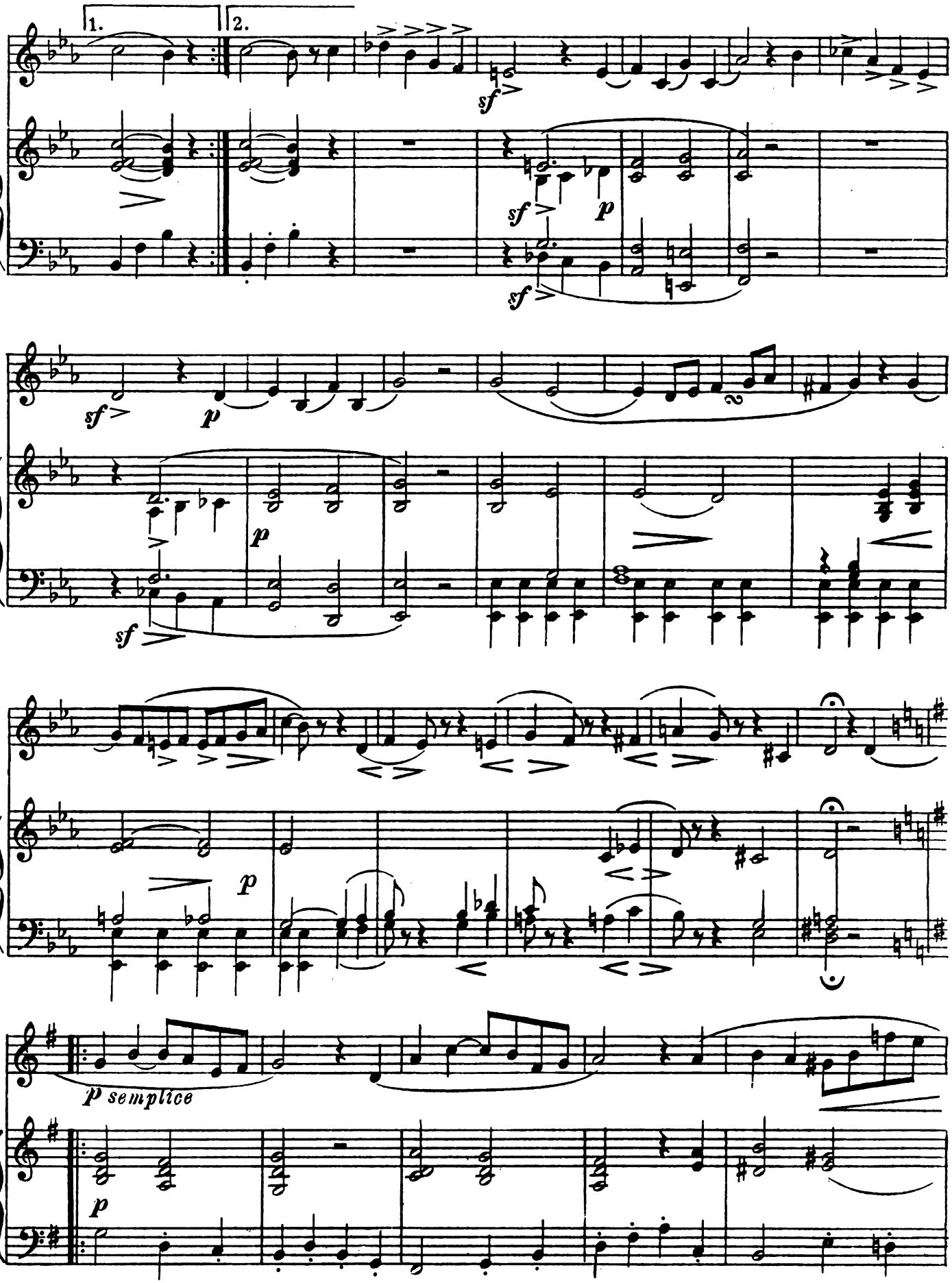


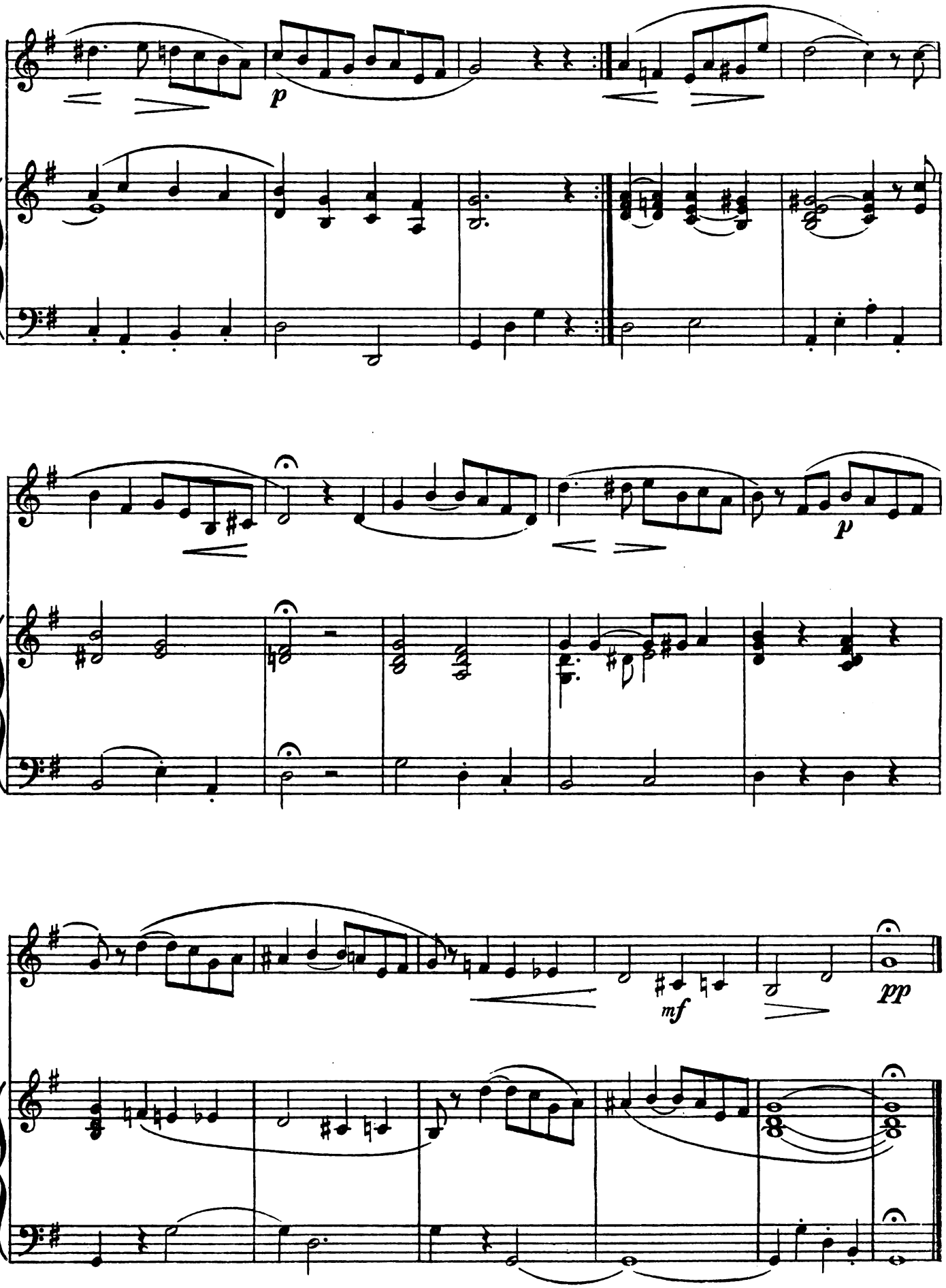

f
sf
tr
dolce
dolce
p
con forza
f

Этюд 4


Andante sostenuto (Неторопливо, сдержанно)
p semlice
p molto legato

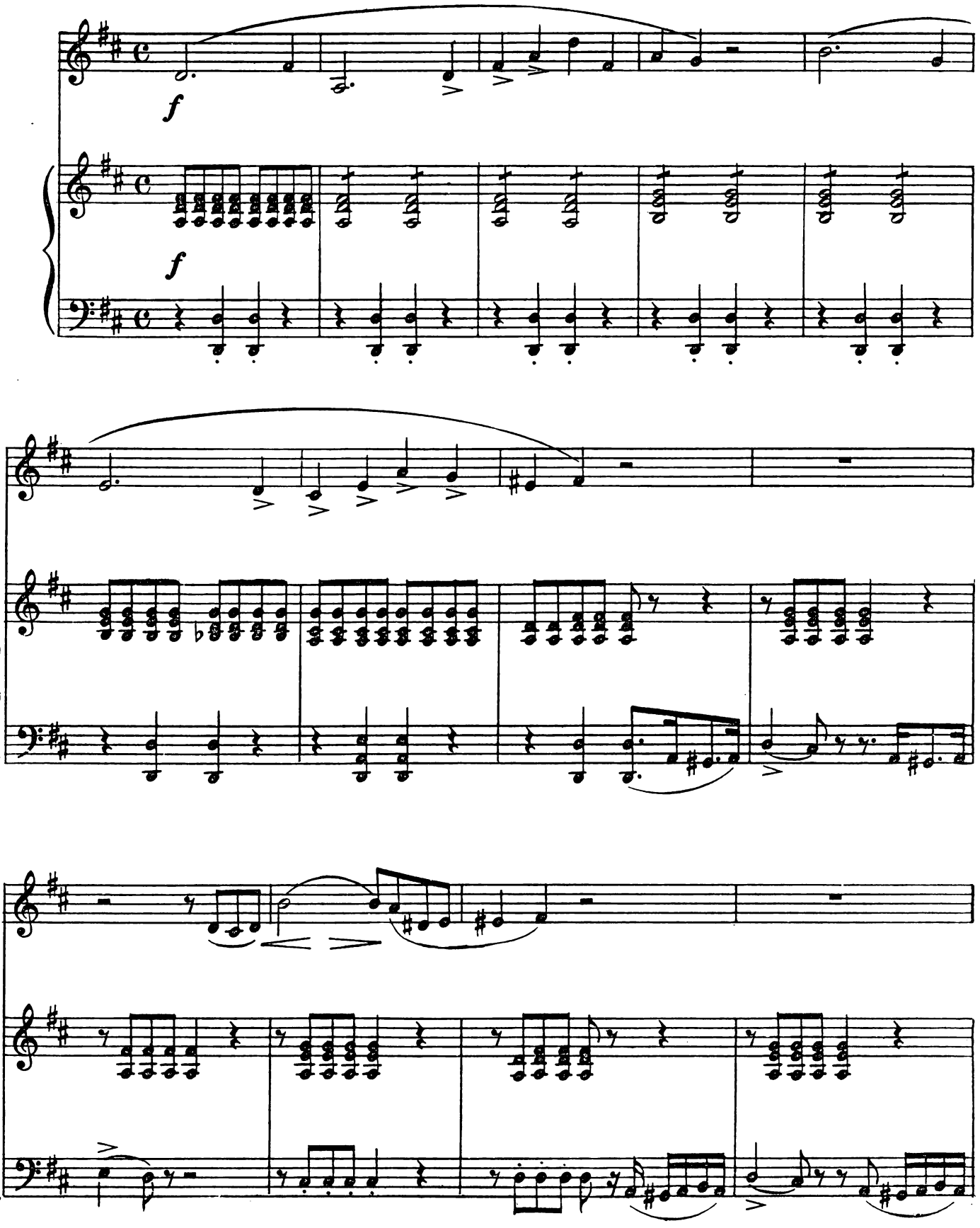

Con anima (С чувством)
mf
p
ppp
p

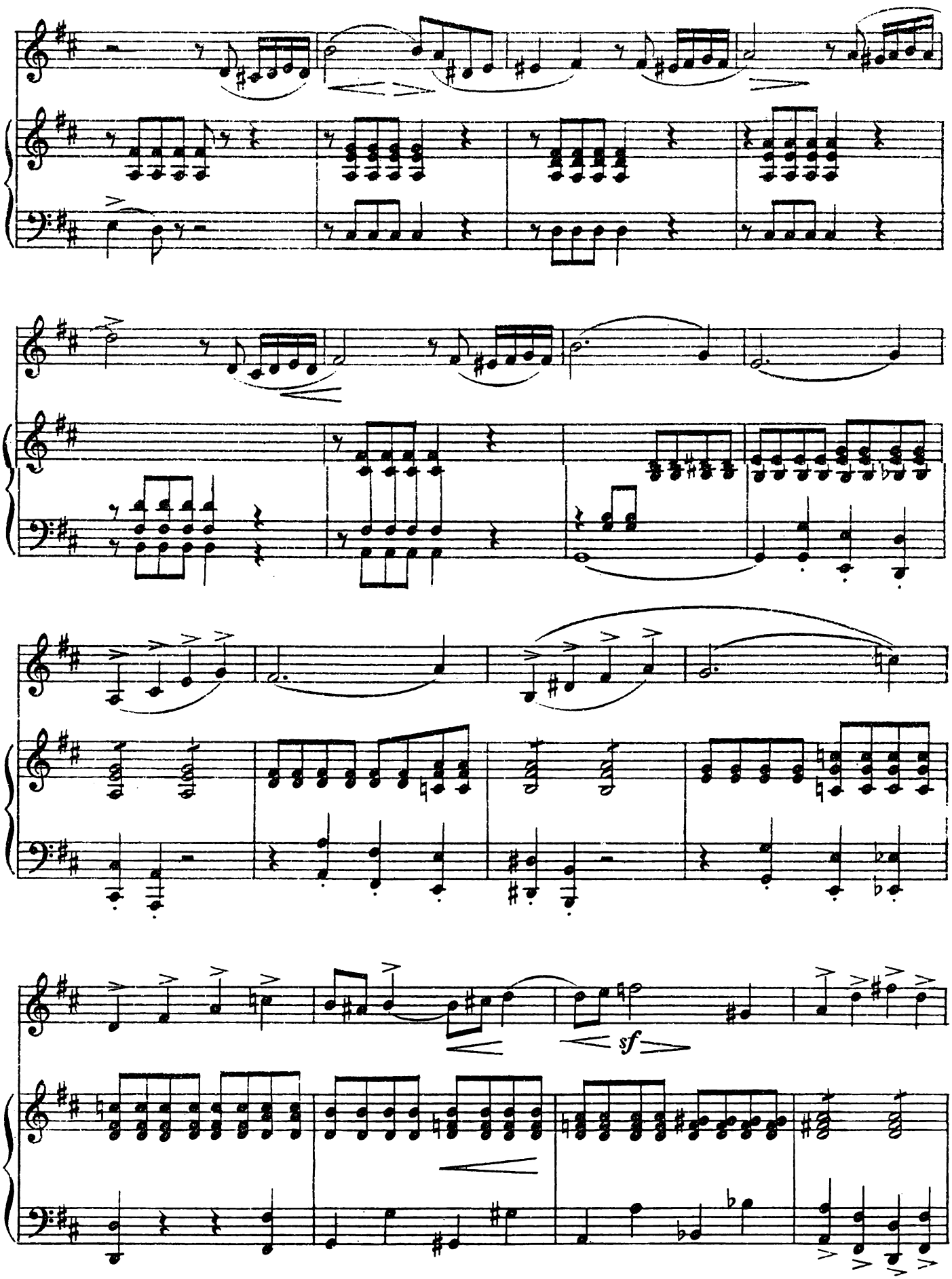

1.
2.
sf
sf
p
sf
sf
p
p
sf
p
p semplice
p

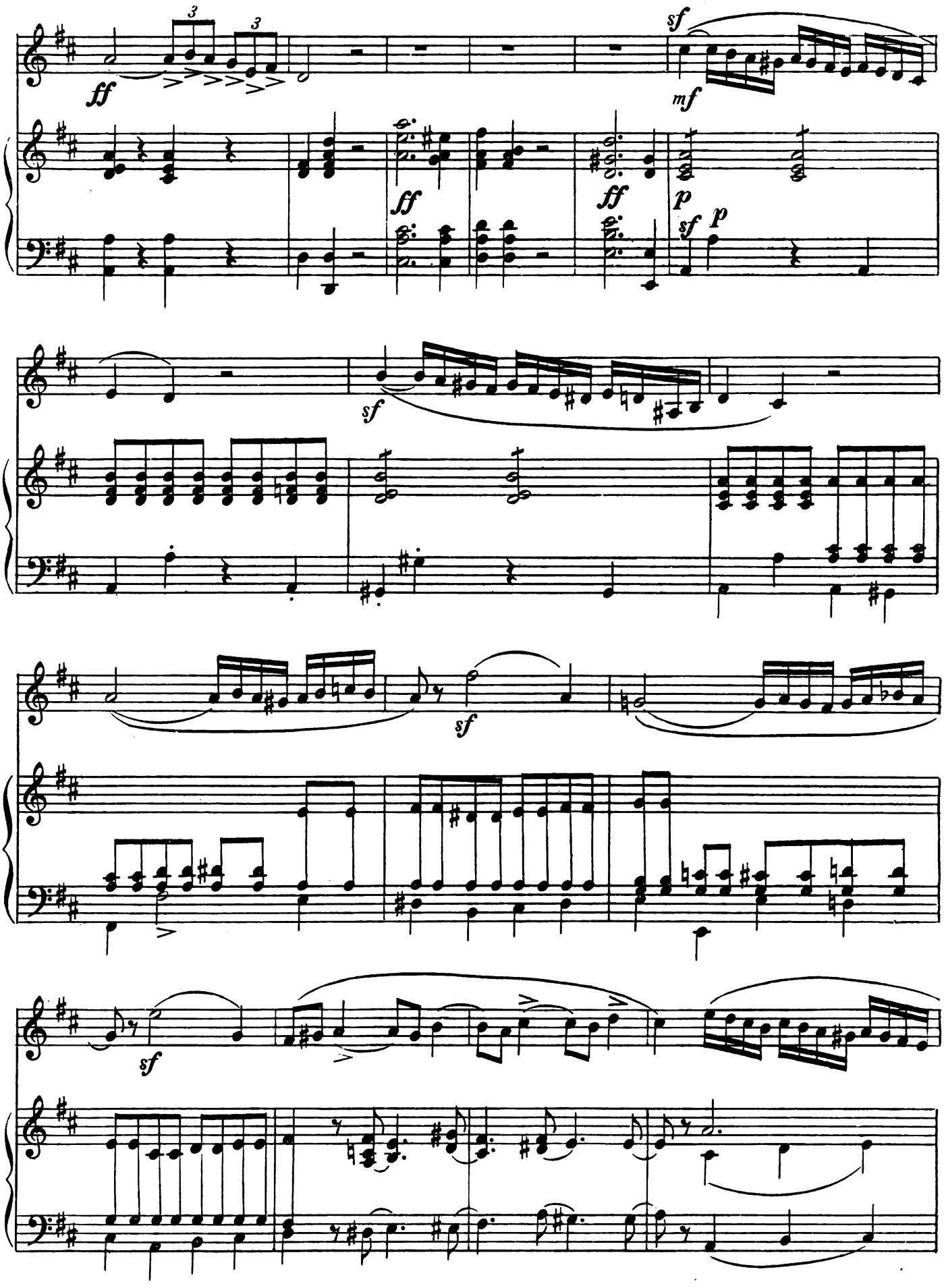

p
p
mf
pp

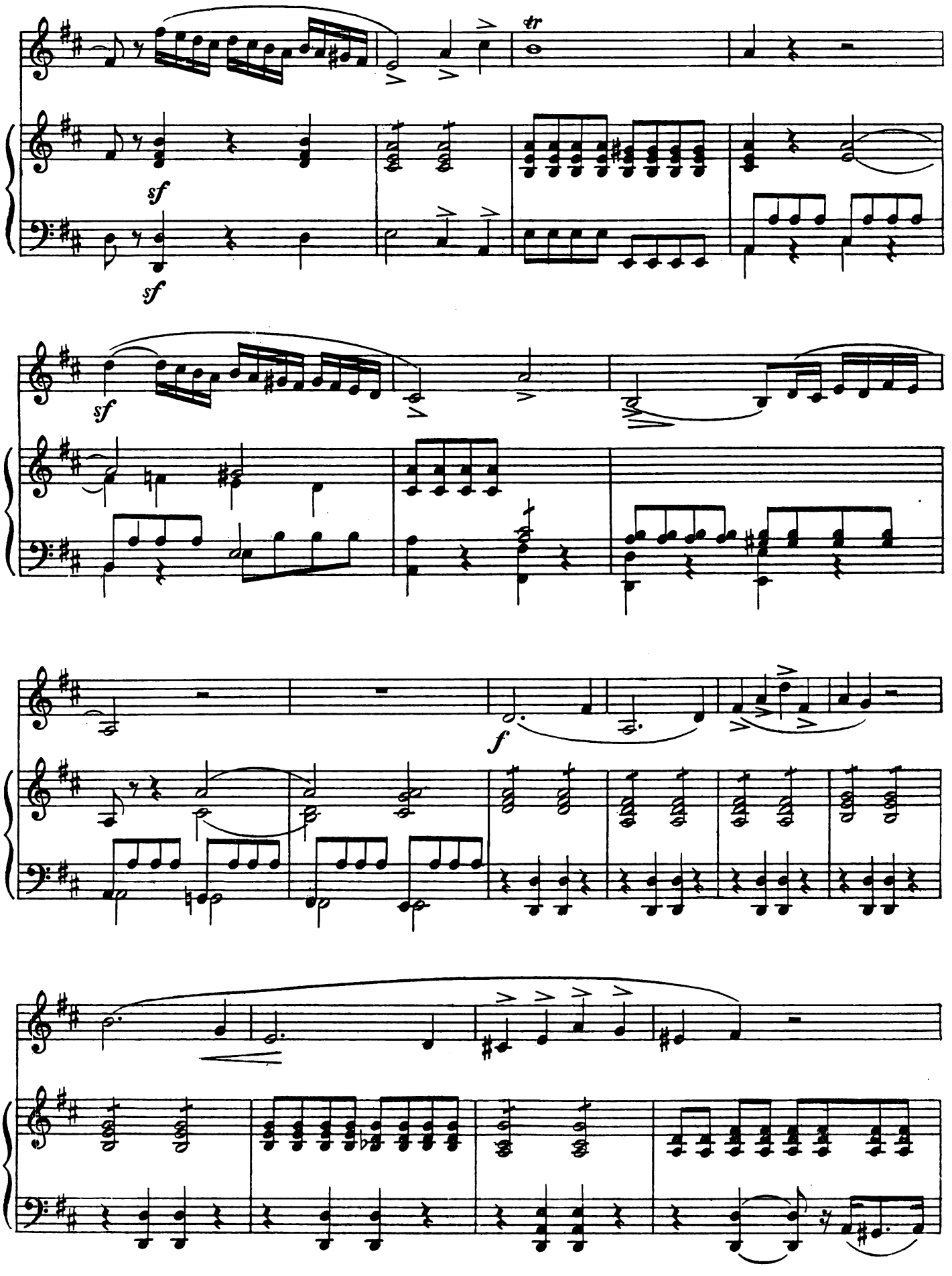
Этюд 5

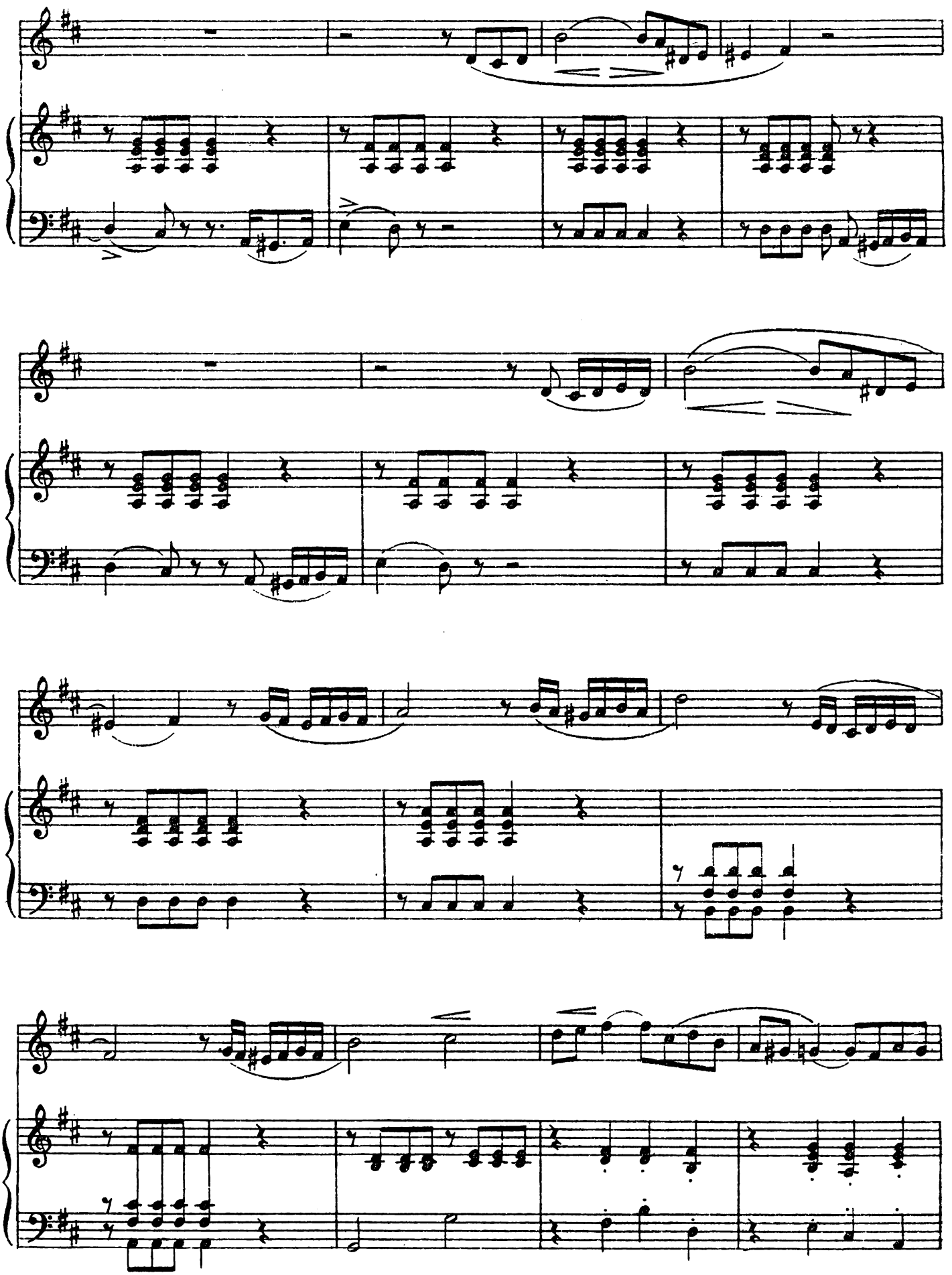
Allegro giusto con spirito (Скоро, с одушевлением)

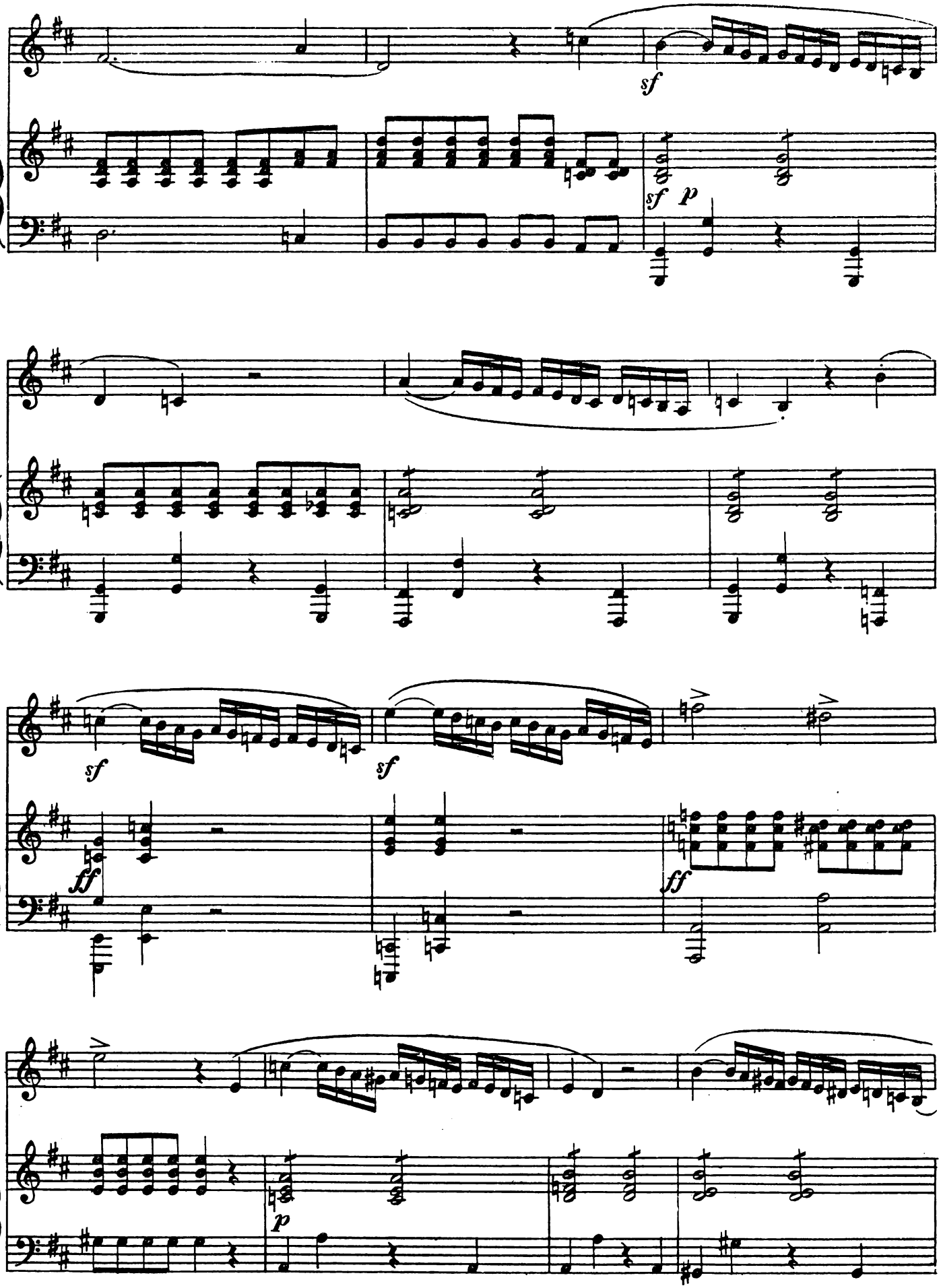


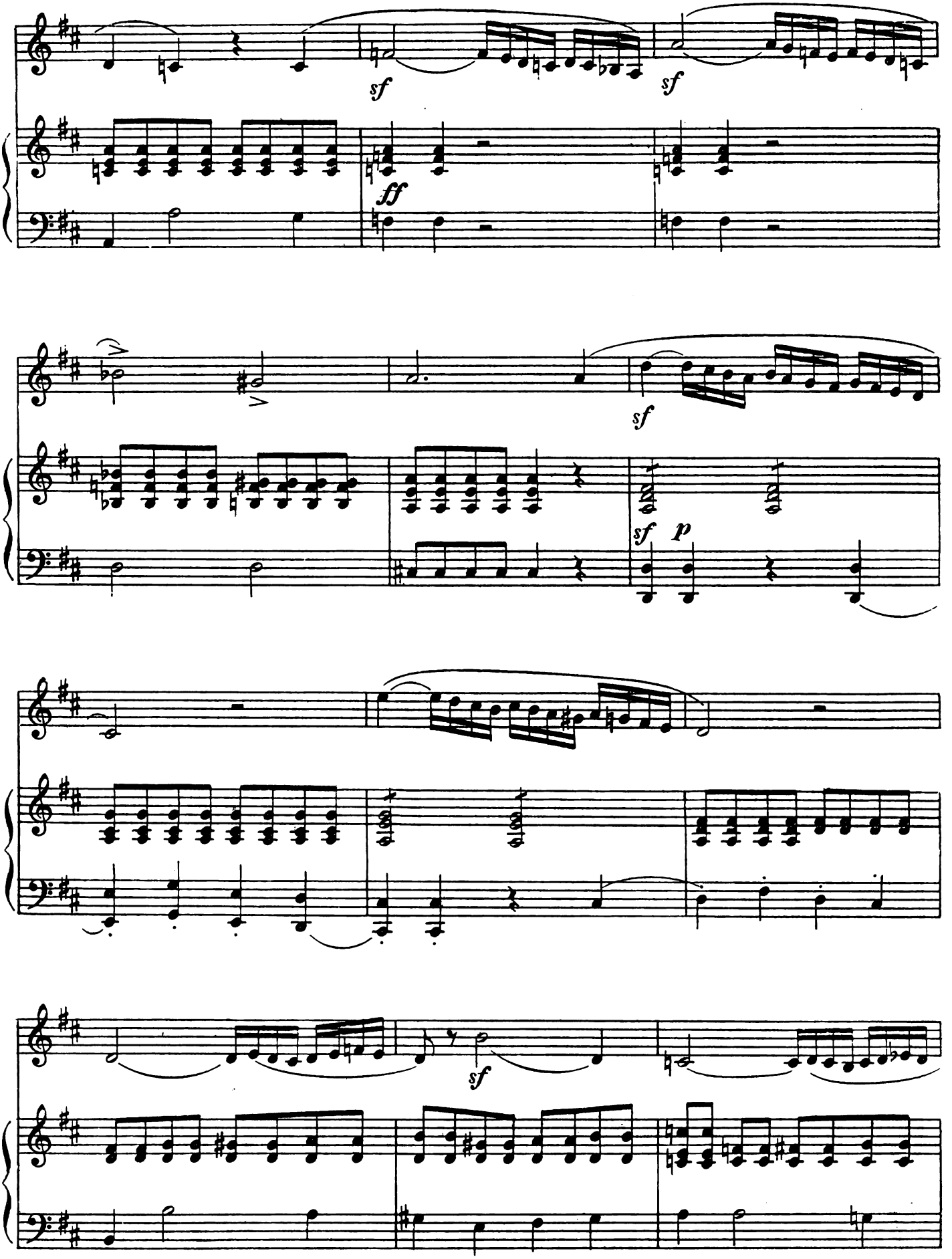

sf

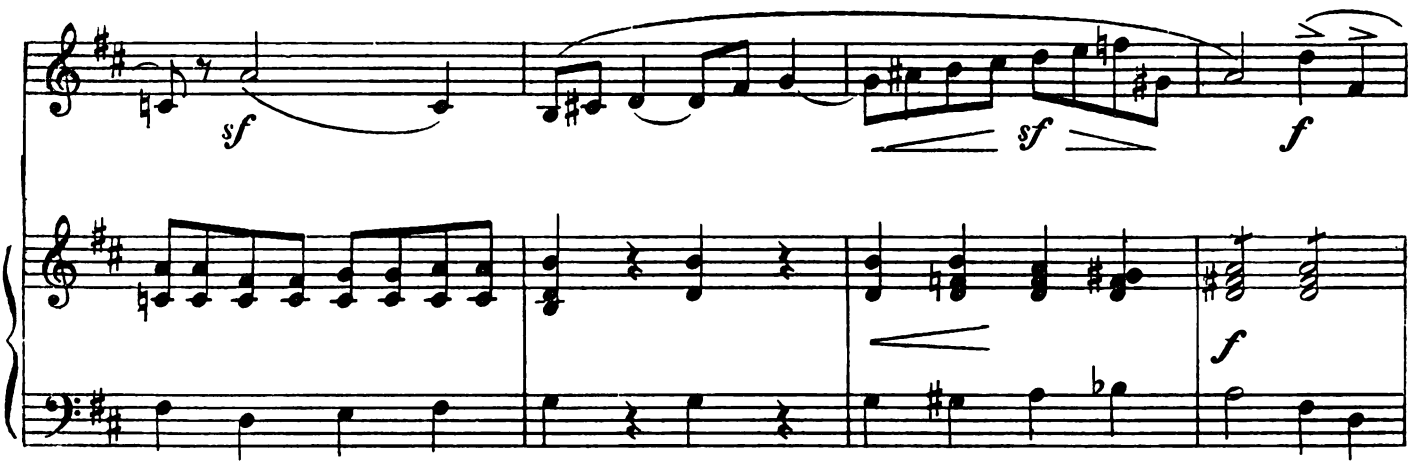

ff
3
3
sf
mf
ff
ff
p
sf
p
sf
sf
sf

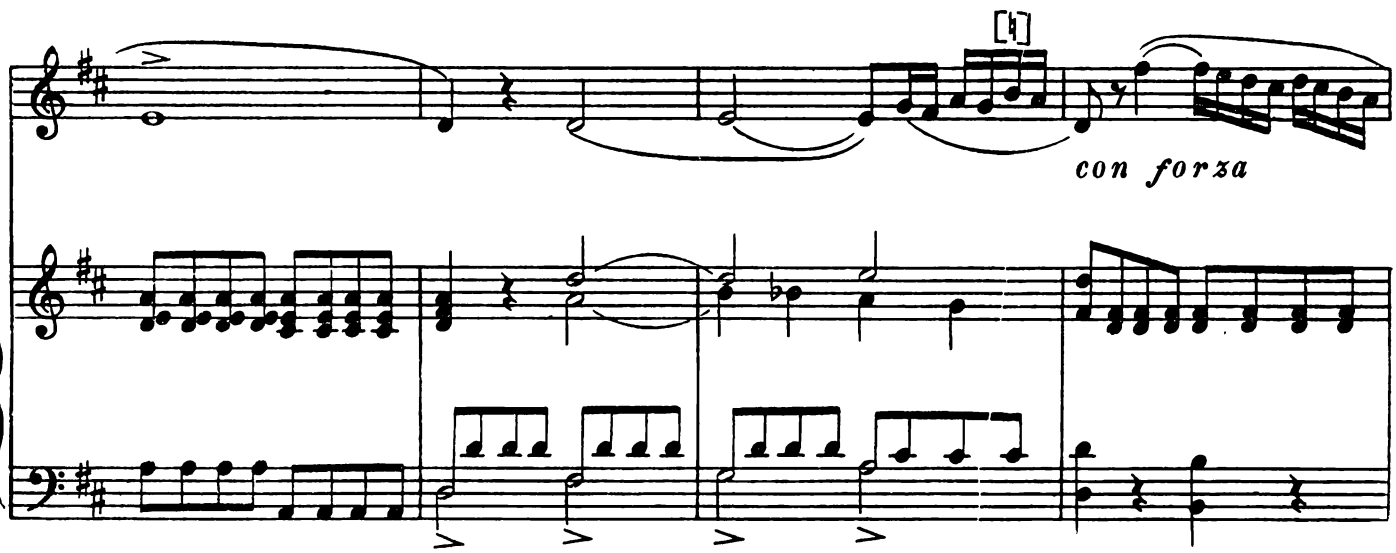

tr
sf
sf
sf
f

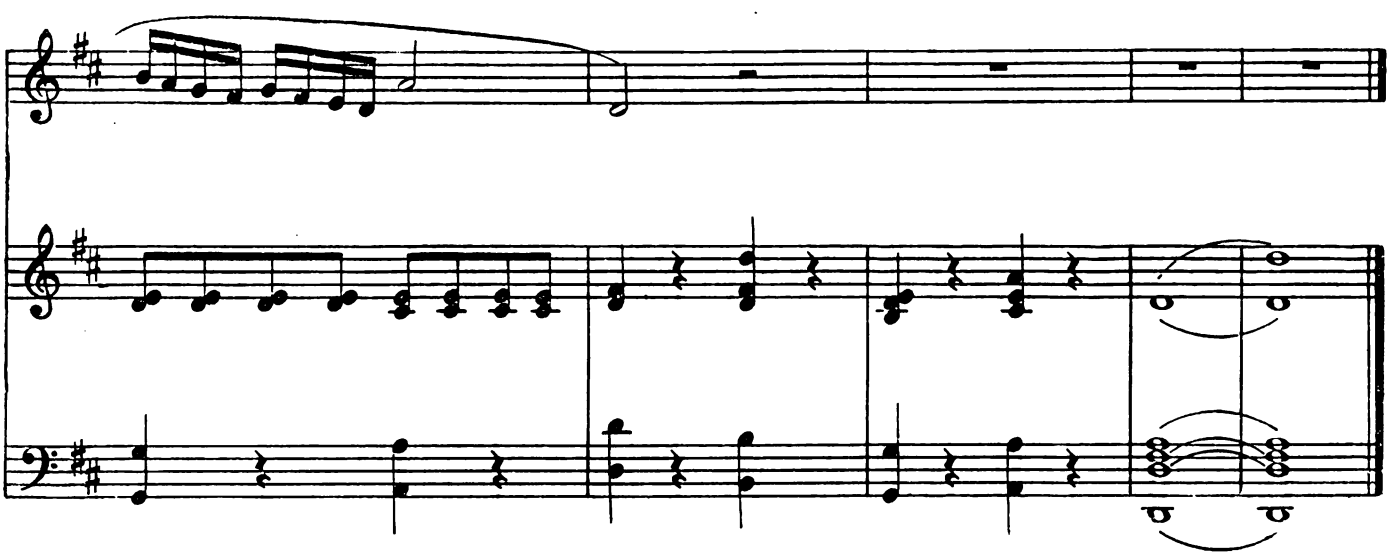



sf
sf p
sf
sf
ff
ff
p


sf
sf
ff
sf
sf
p
sf

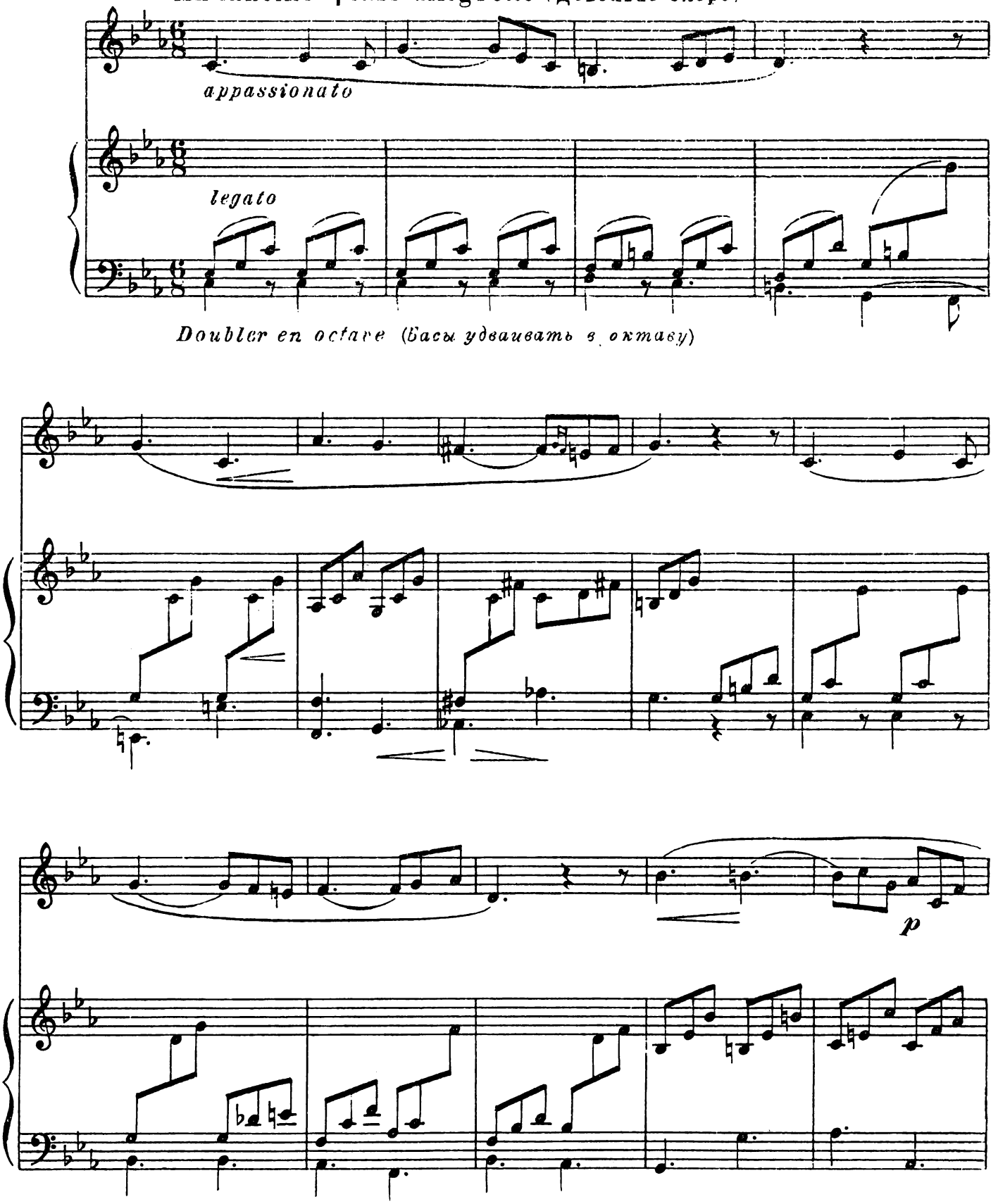

sf
sf
f
f

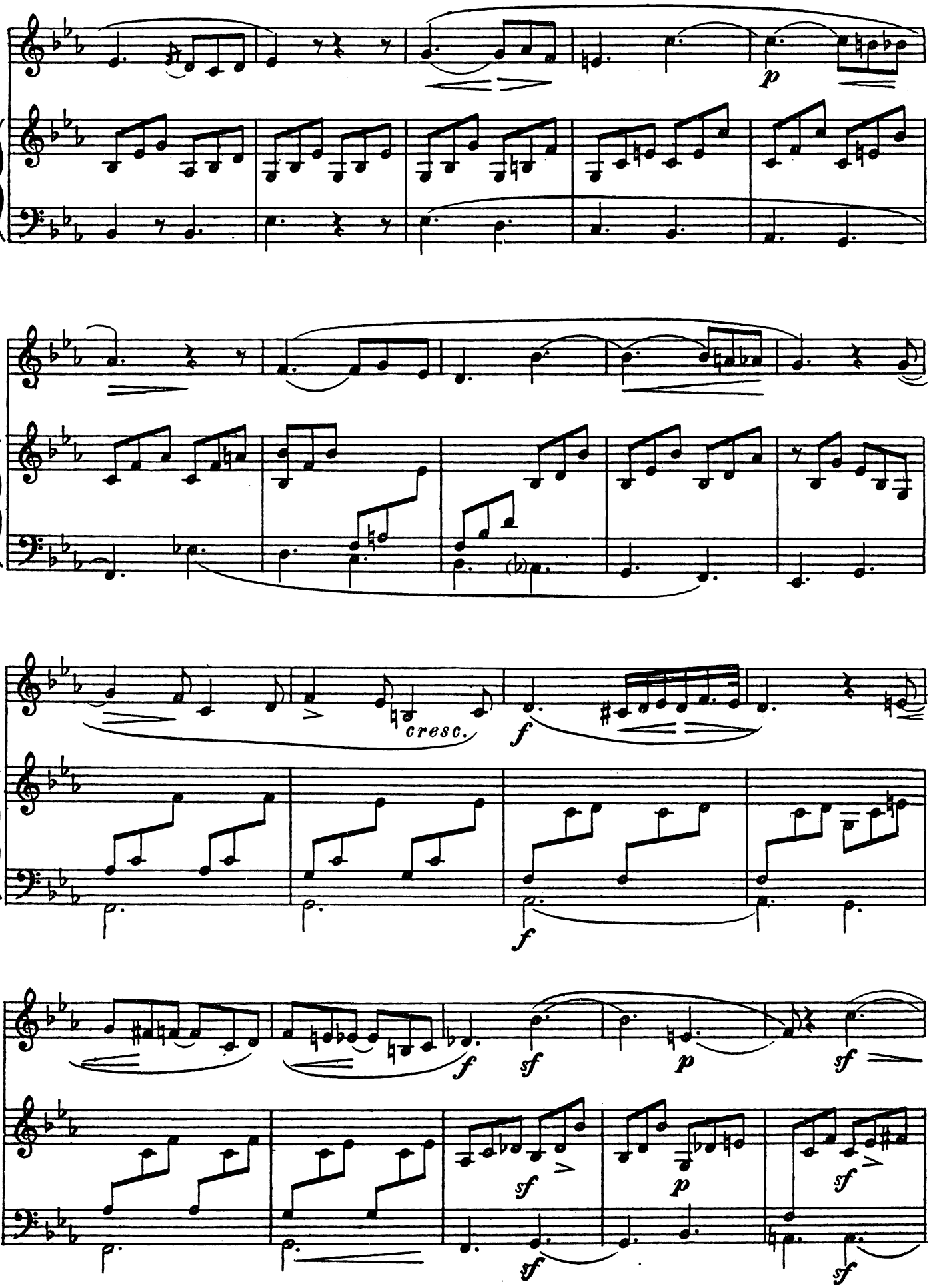

[4]
con forza

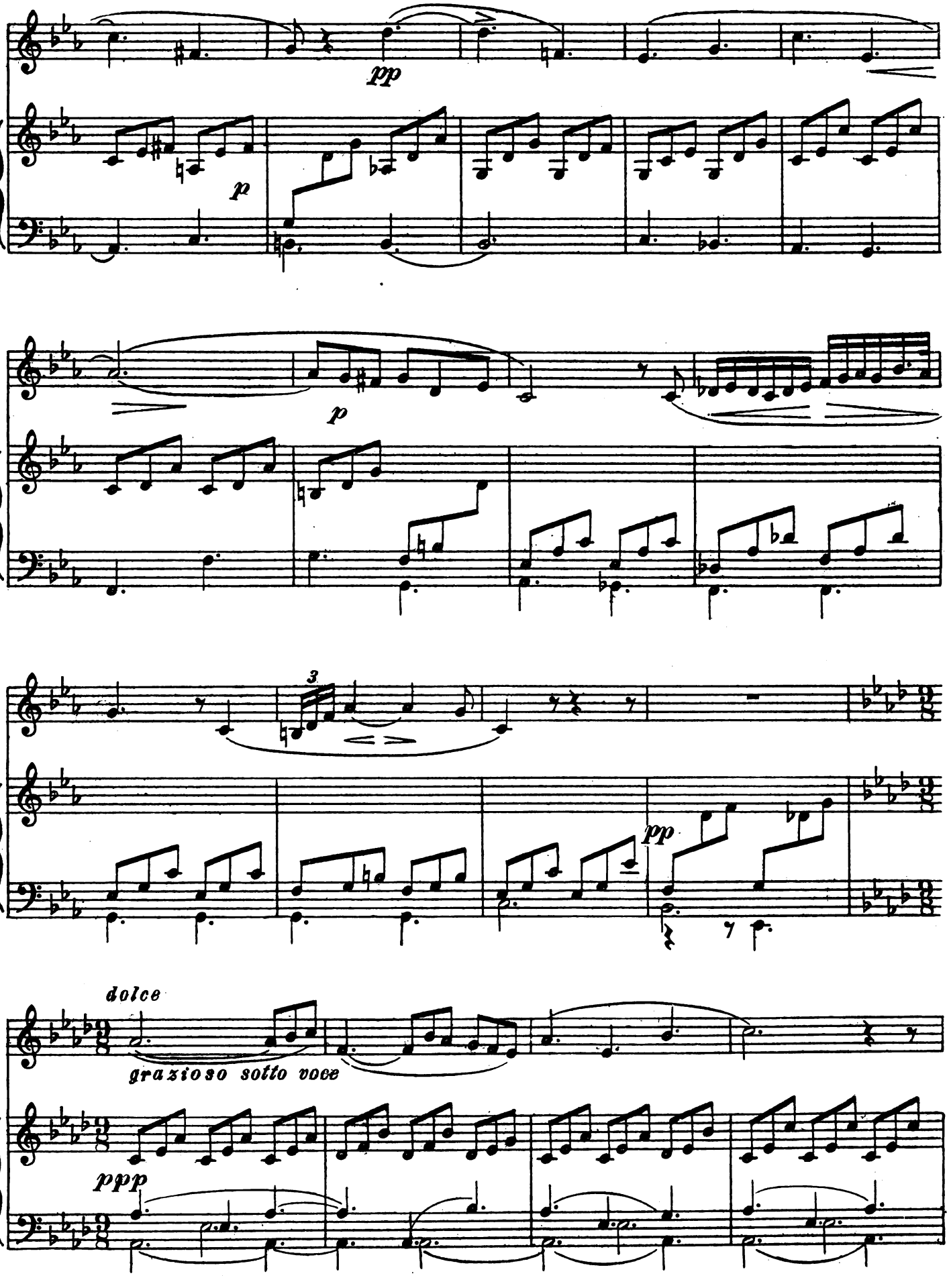


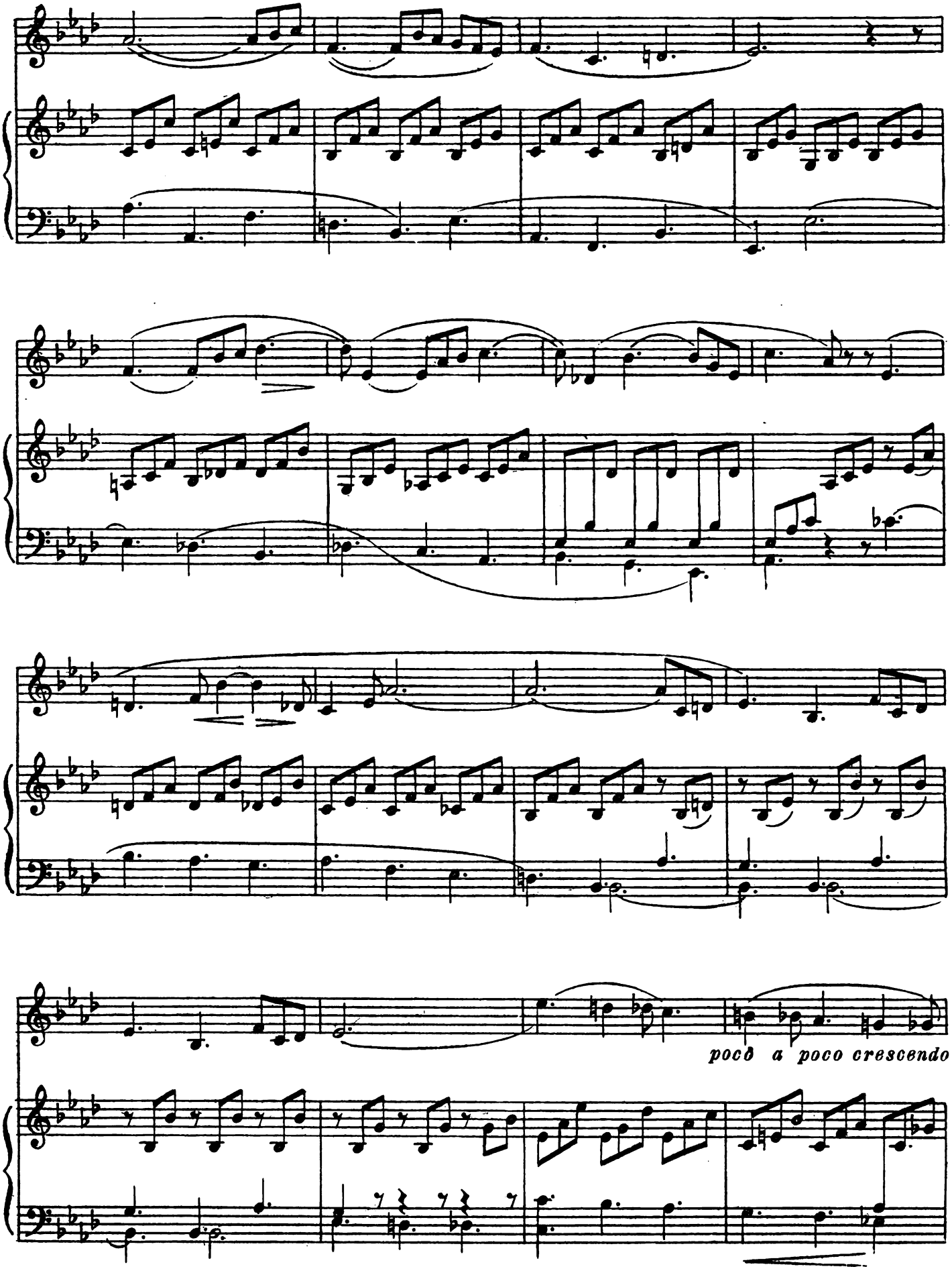
Этюд 6

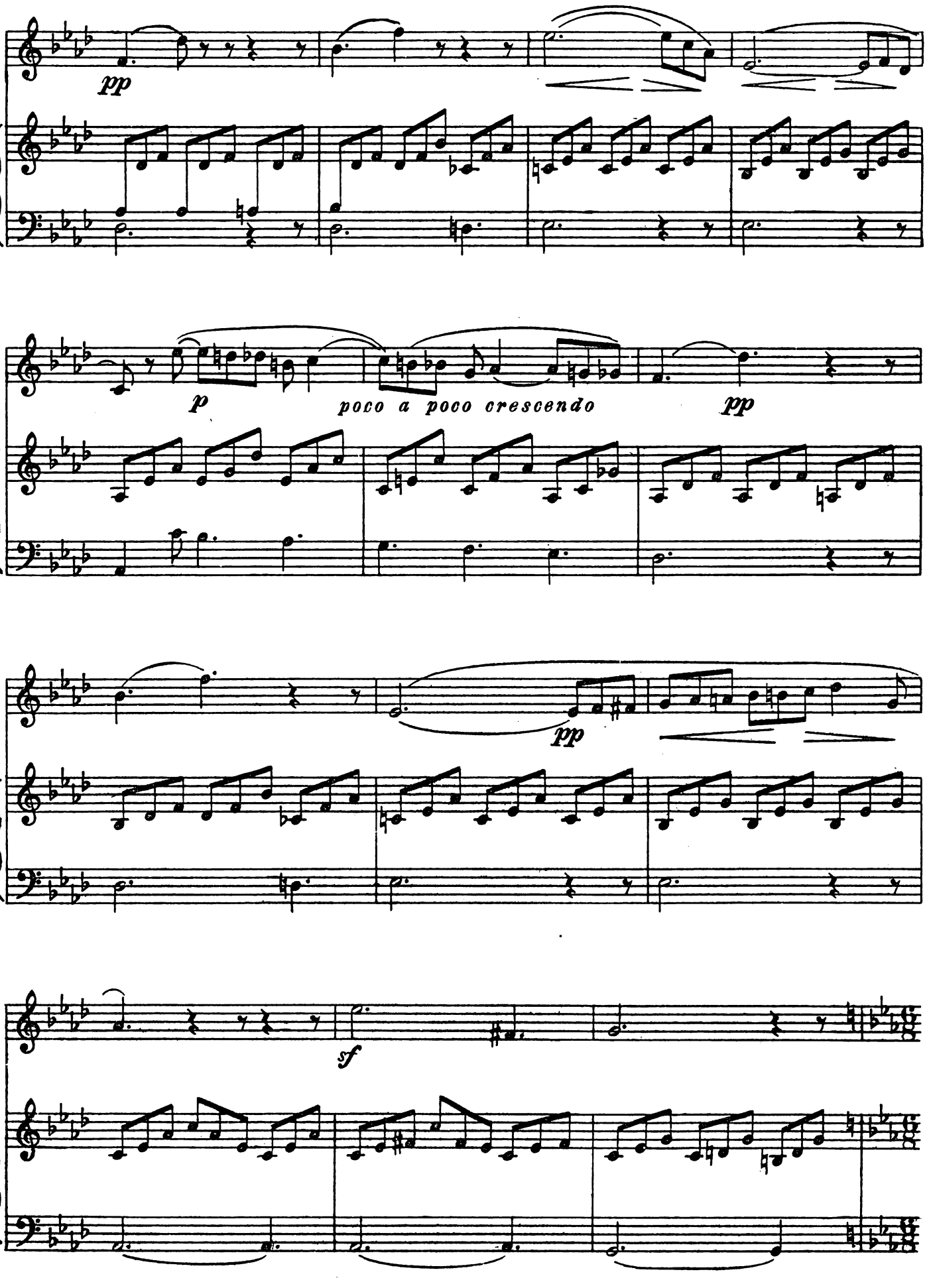
Andantino quasi allegretto (Довольно скоро)

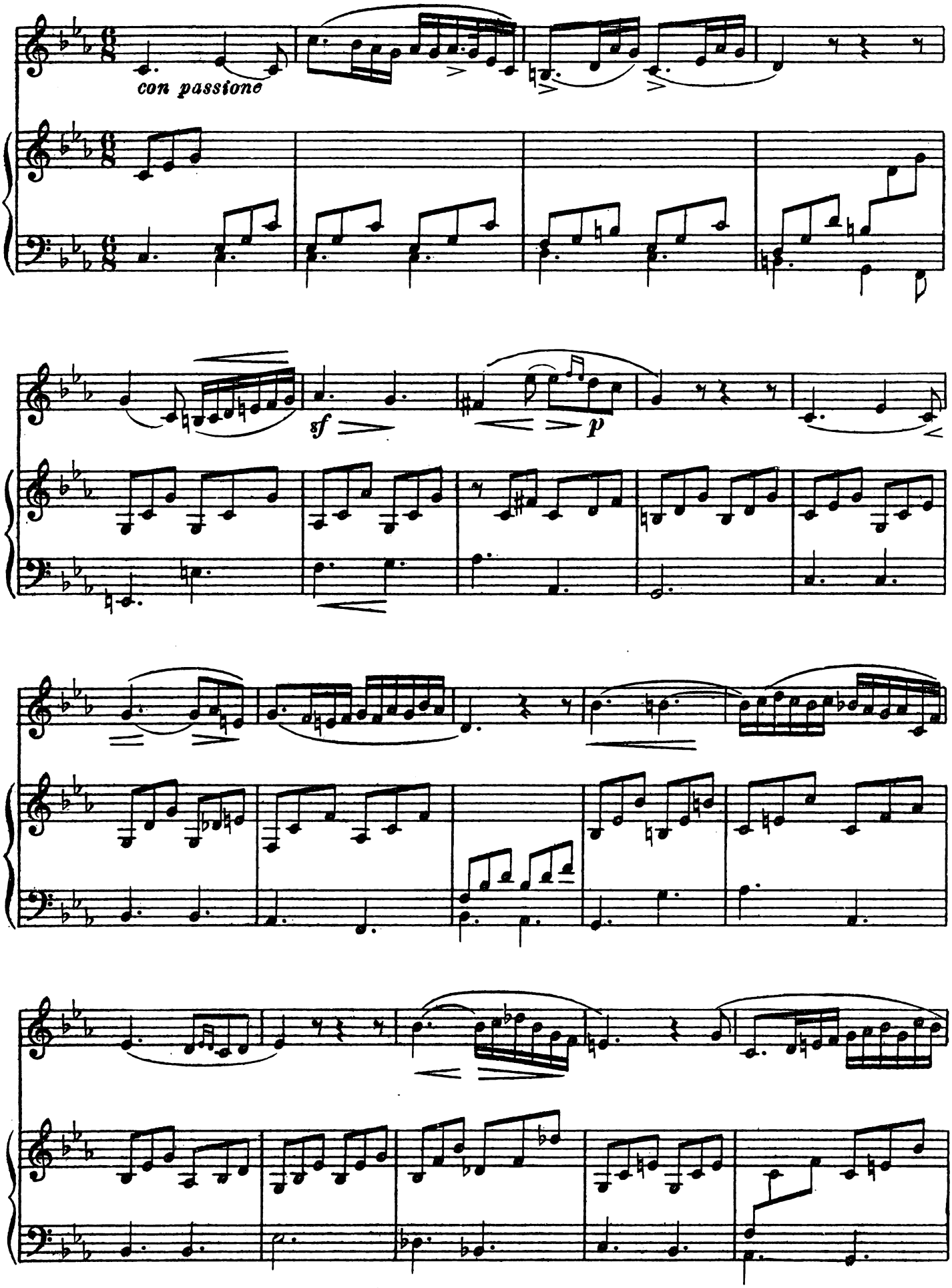


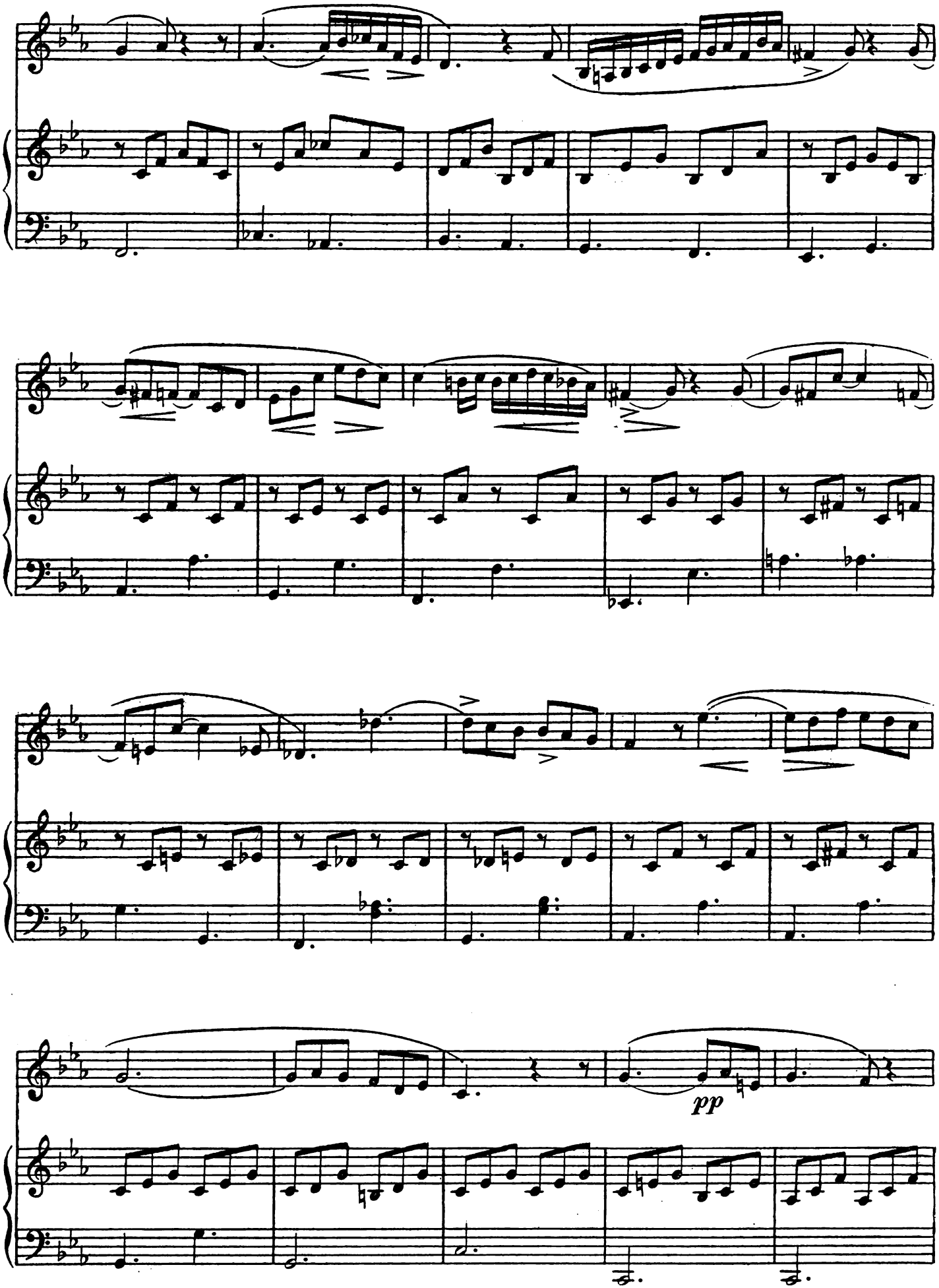

p
cresc.
f
f
f
sf
p
sf
sf
p
sf
sf
sf

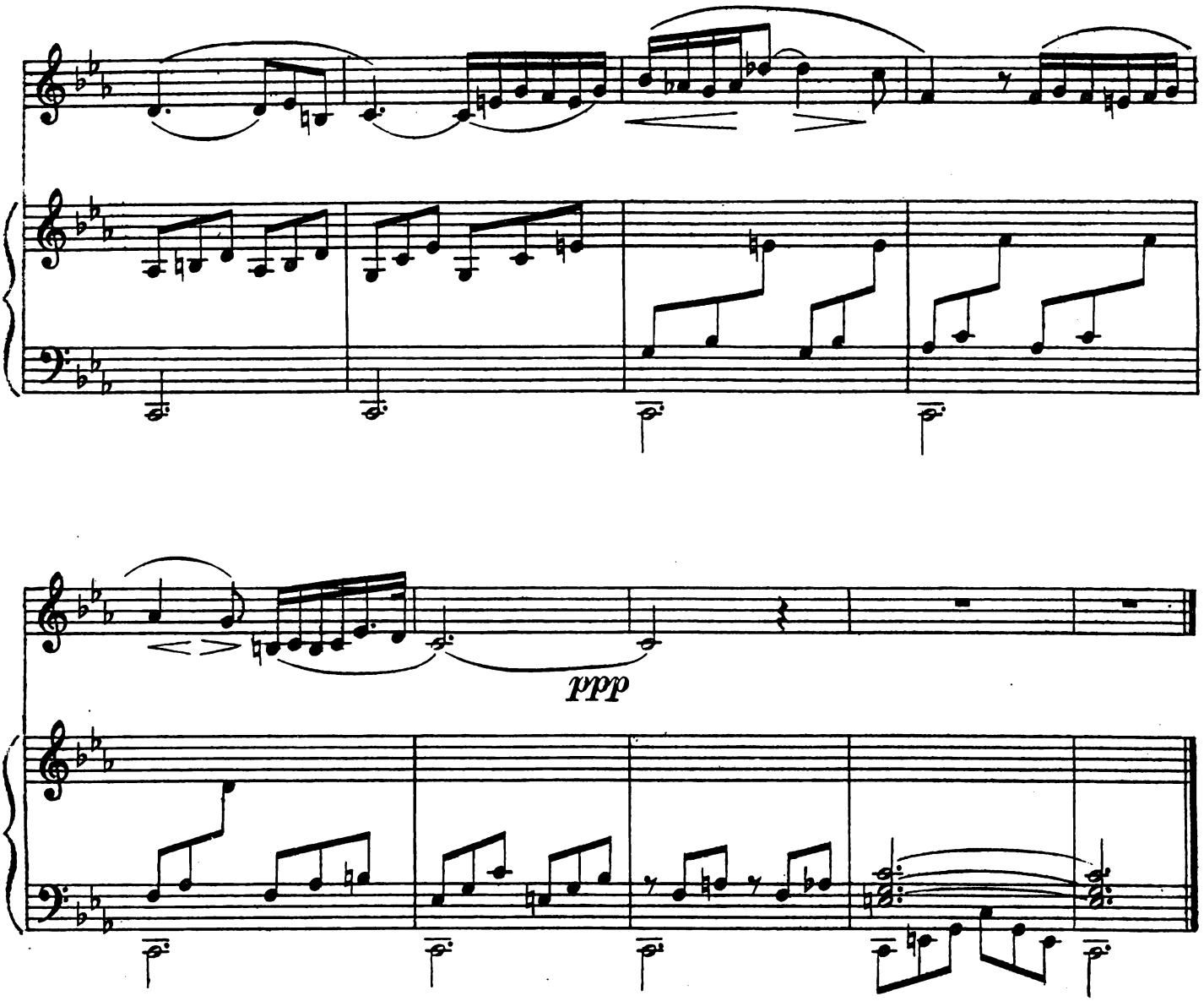

pp
p
p
3
pp
dolce
grazioso sotto voce
ppp


poco a poco crescendo


pp
p
poco a poco crescendo
pp
pp
sf

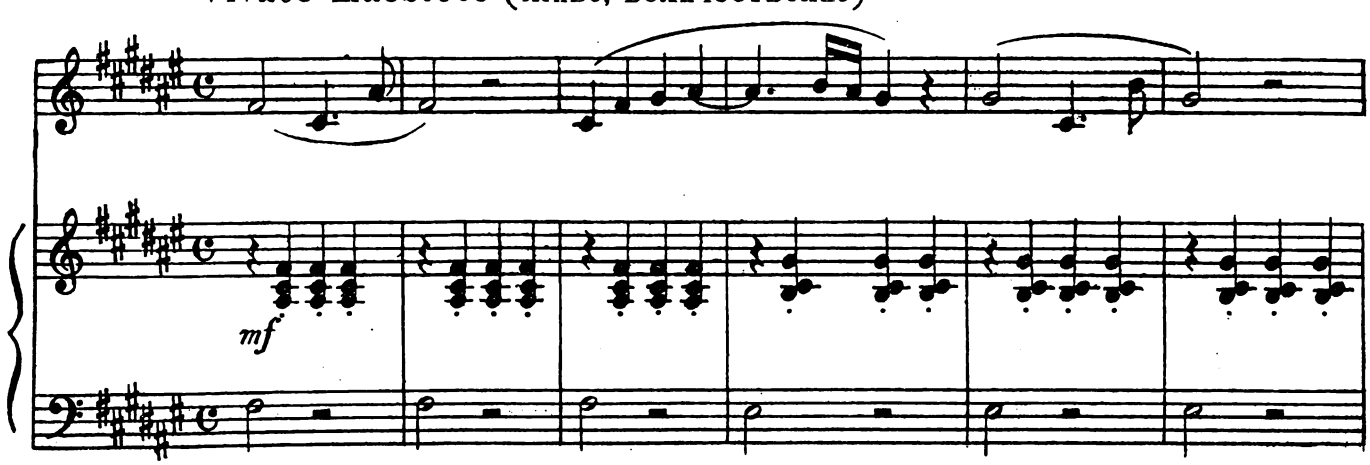

con passione
sf
p


pp

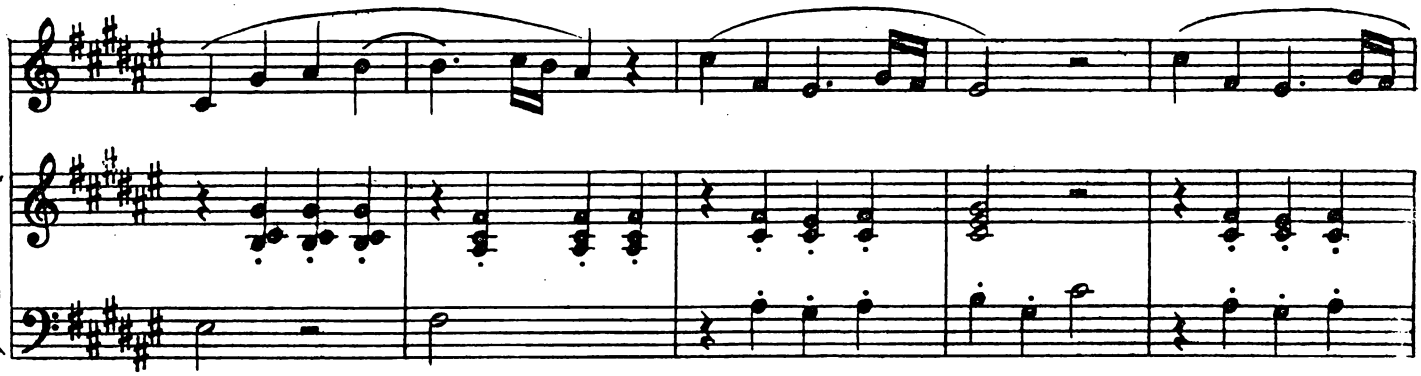


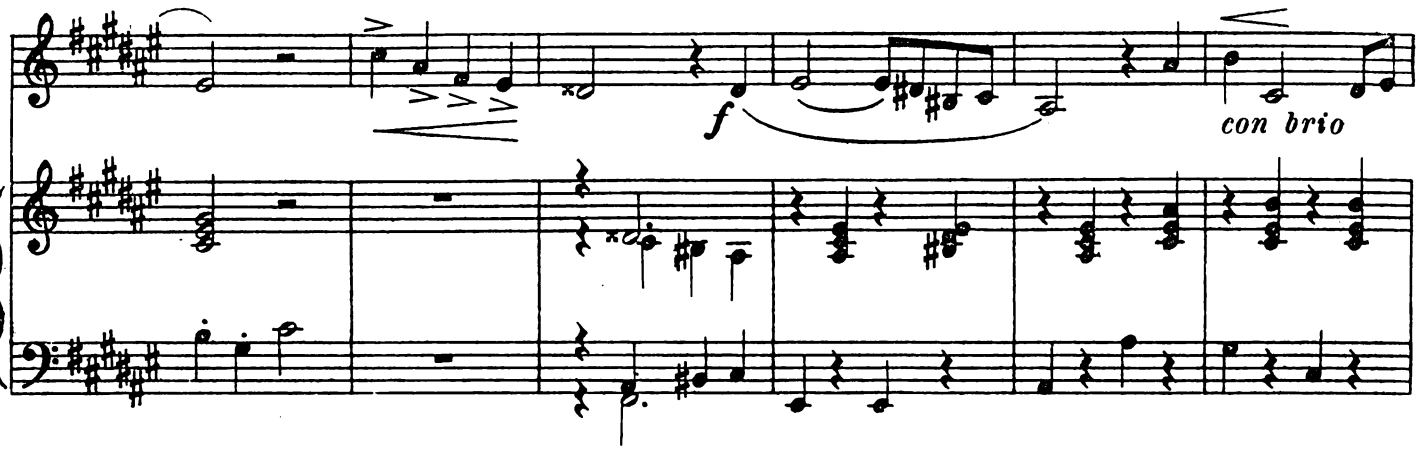
Этюд 7*)

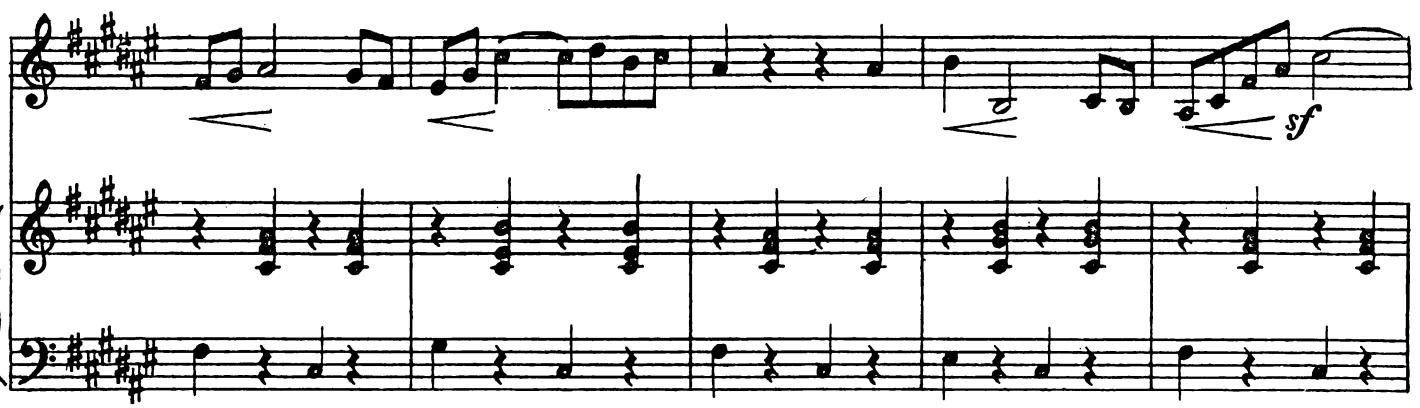
Vivace maestoso (Живо, величественно)

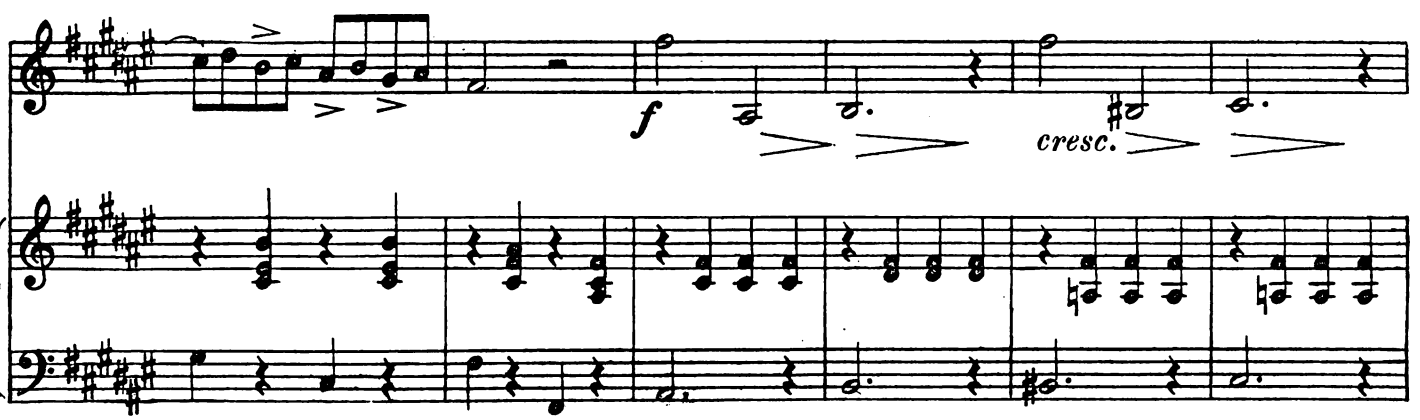


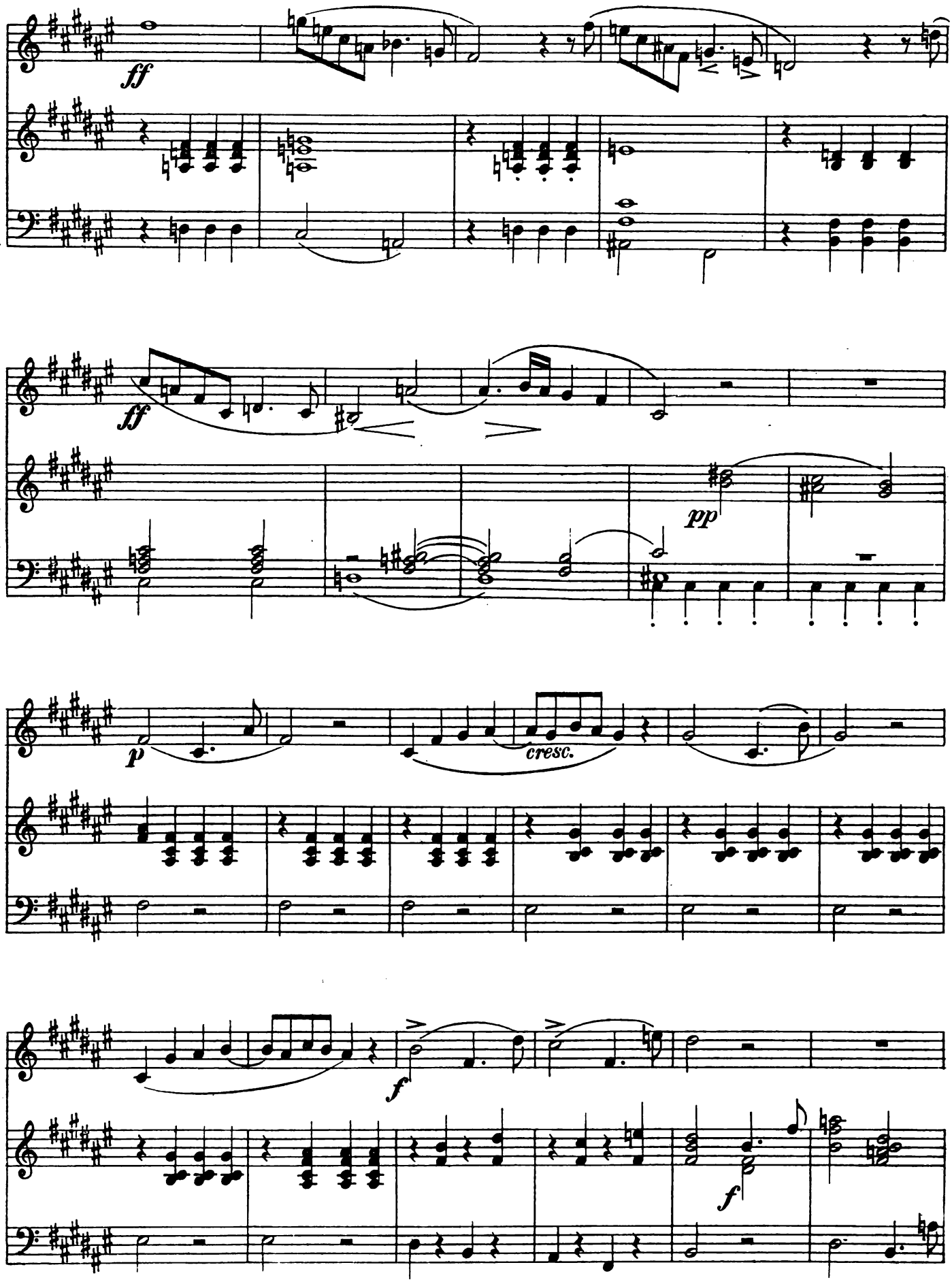
*) Оригинал в Фа-мажоре.

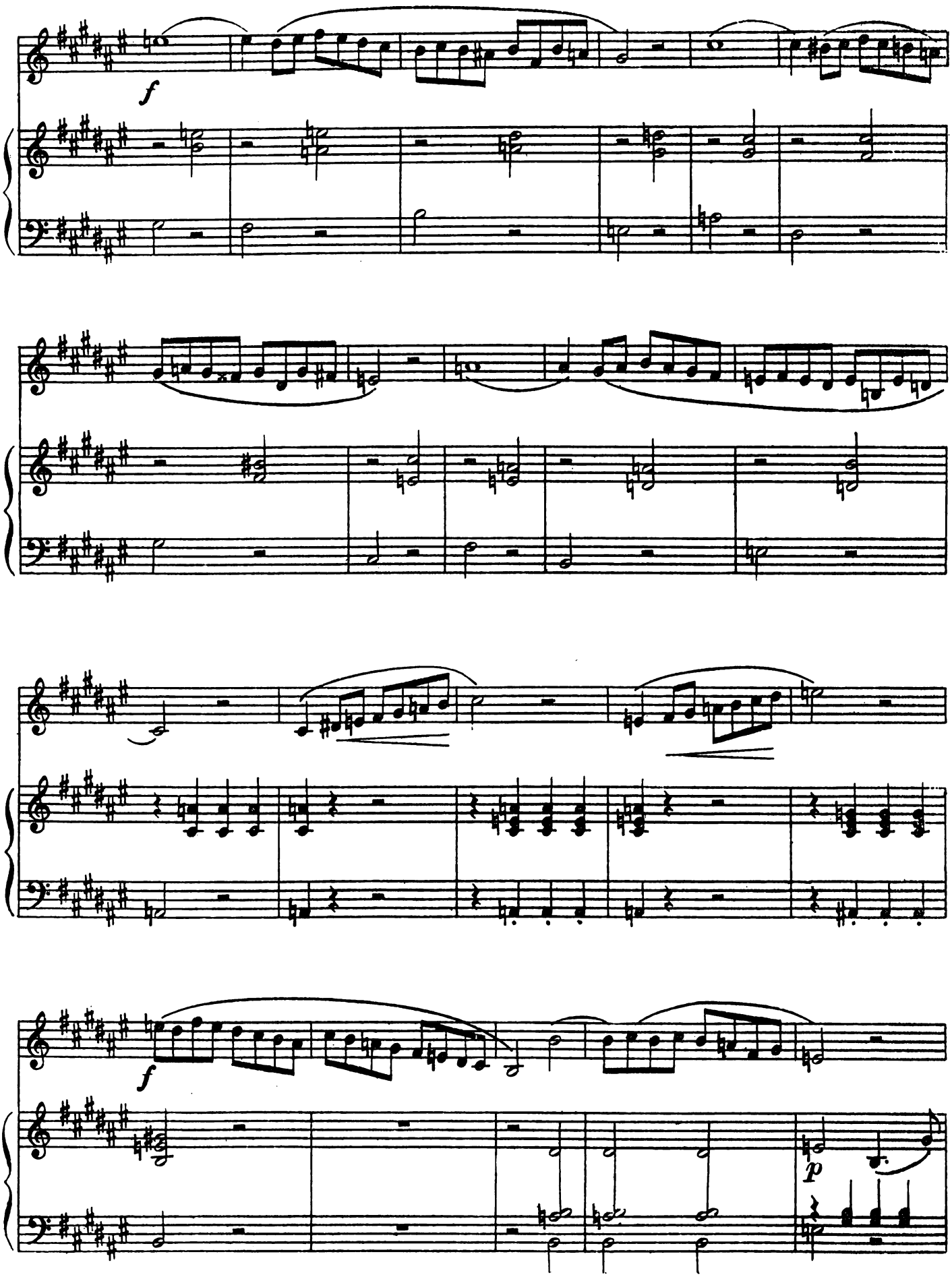


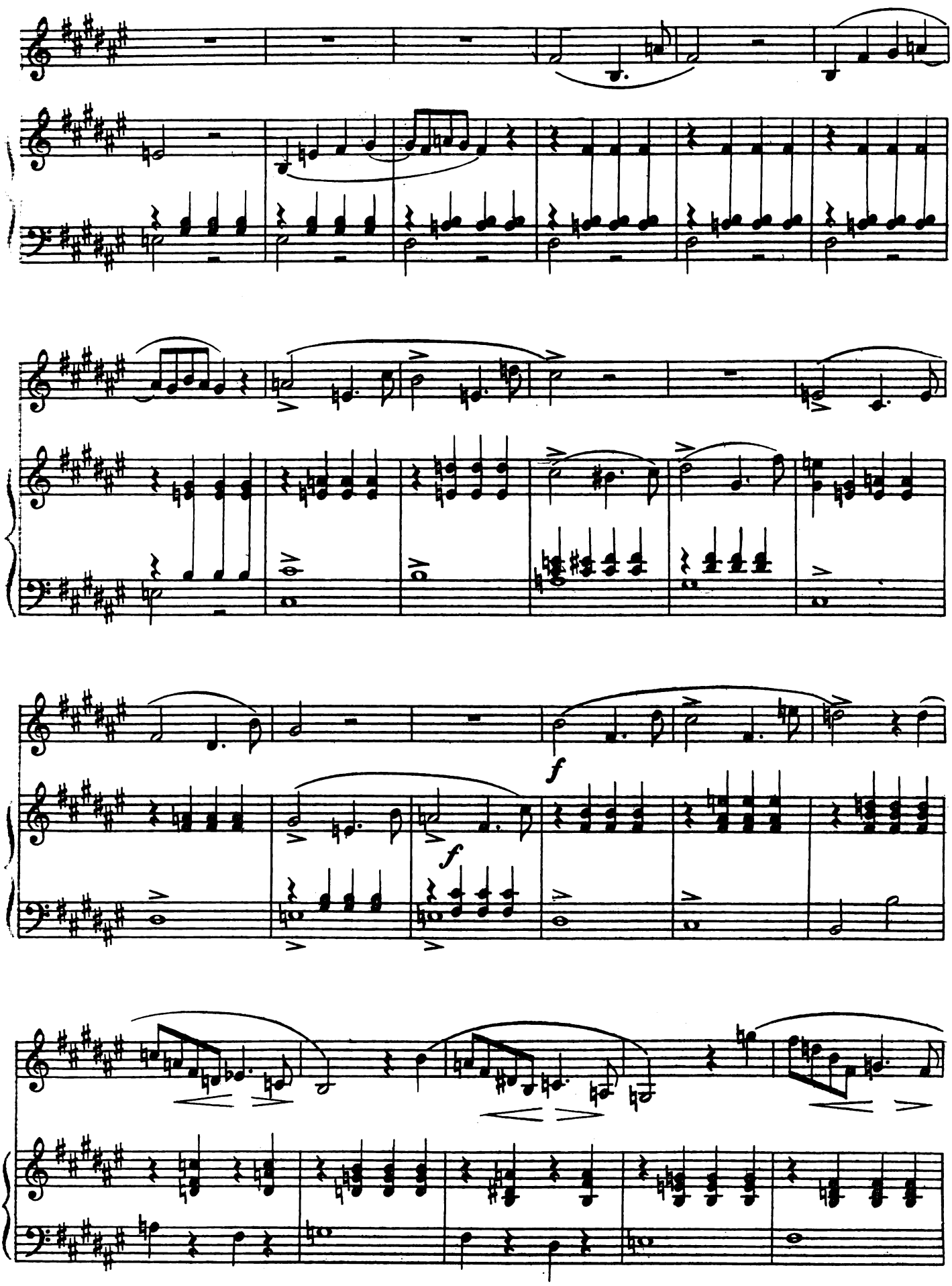

f
con brio

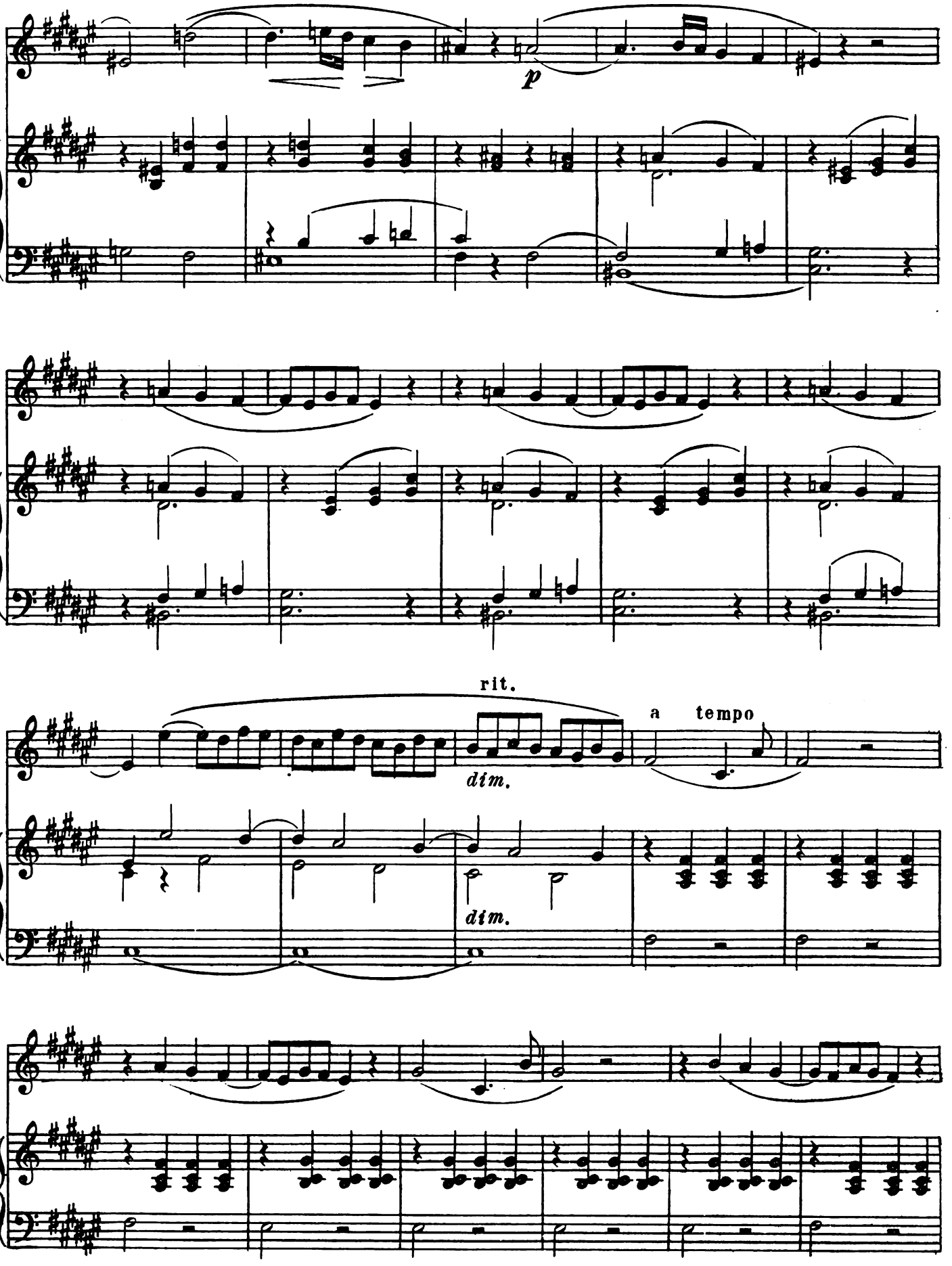

sf

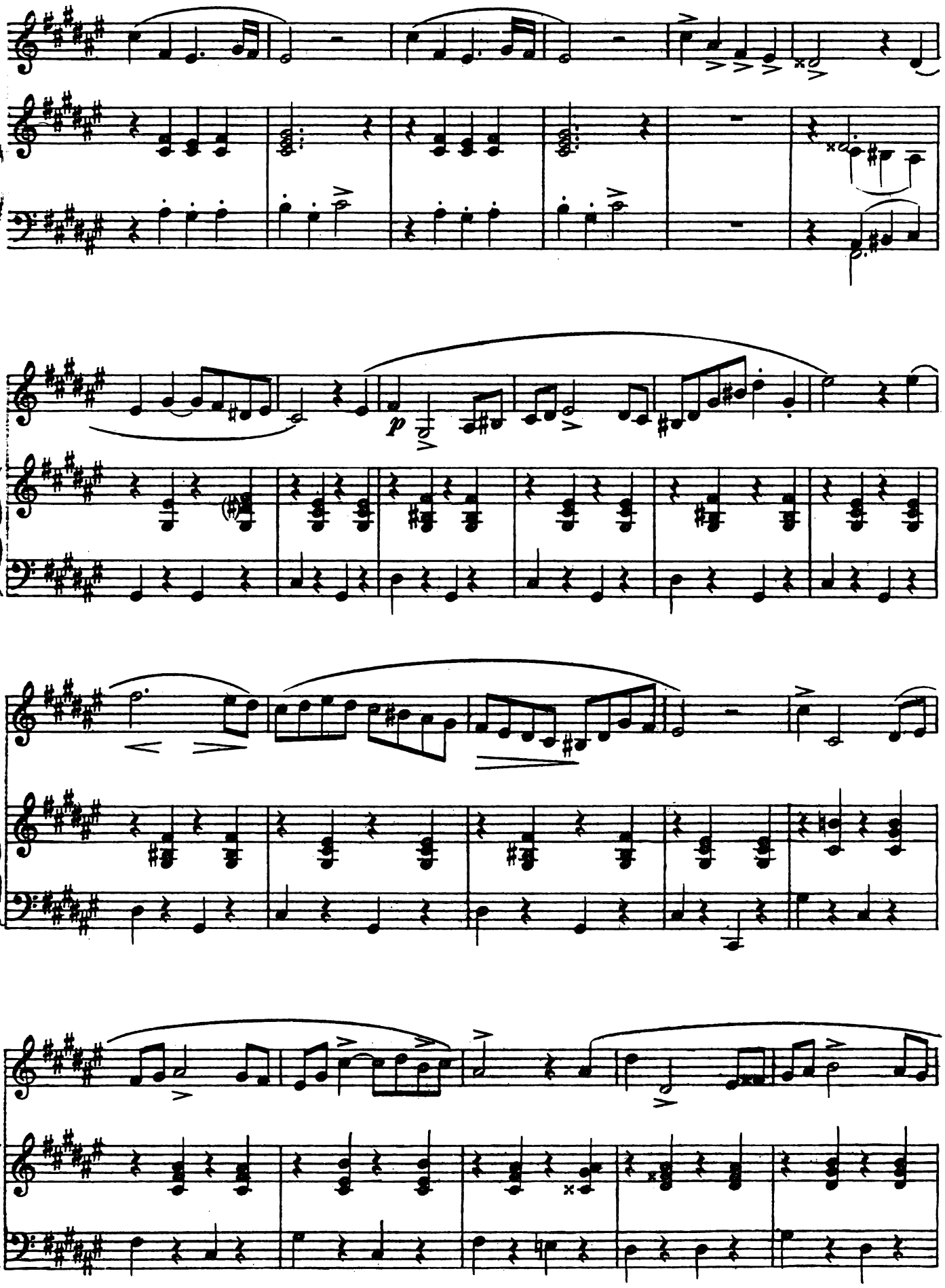
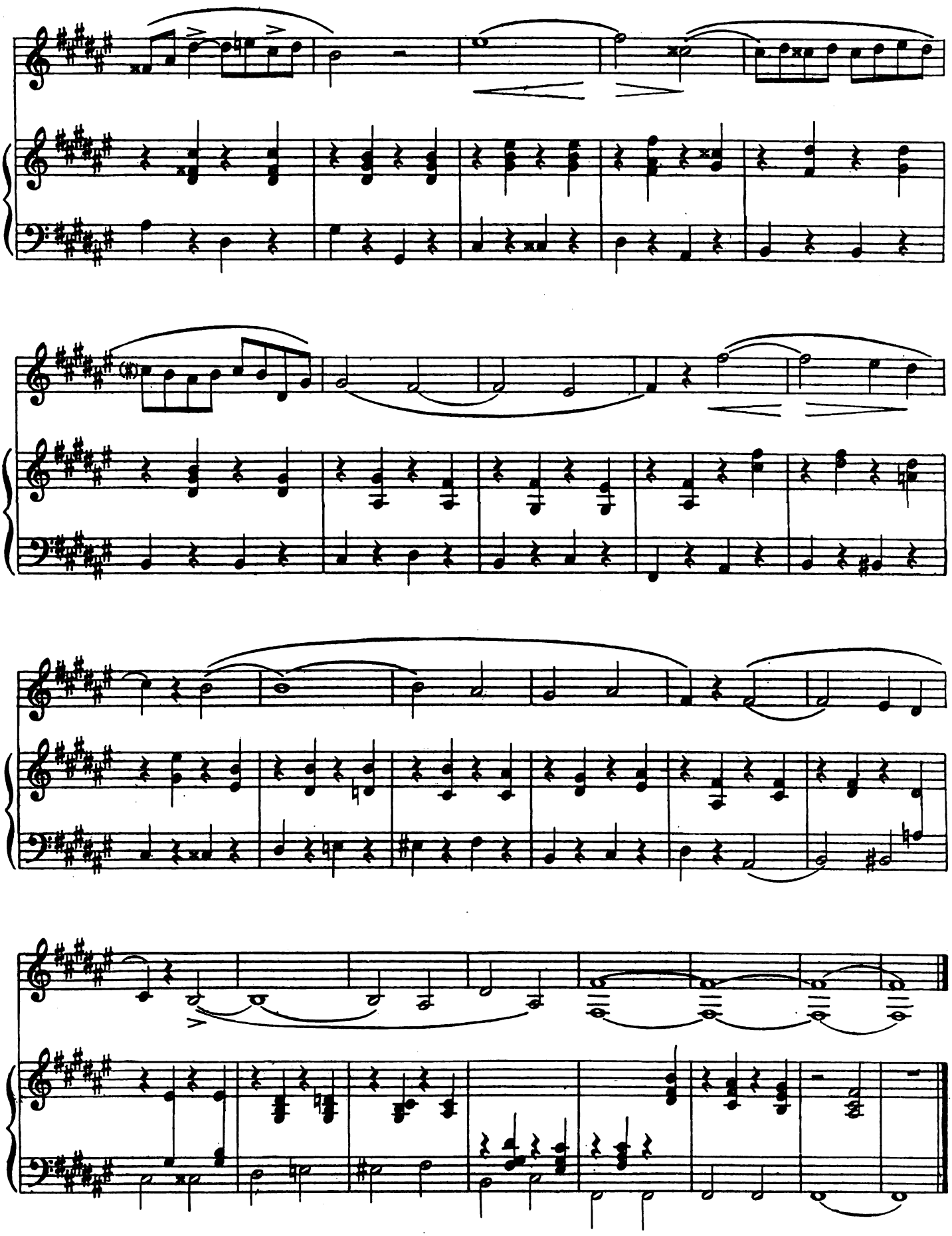

f
cresc.


ff
ff
pp
p
cresc.
f
f


f
f
p


f
f


p
rit.
dim.
a tempo
dim.


p