

## РУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ШКОЛА М. И. ГЛИНКИ

*Анализируется творческая работа композитора, певца, педагога вокального искусства Михаила Ивановича Глинки, создавшего художественные основы русской певческой школы. Рассматриваются рекомендации по совершенствованию певческого профессионализма русских певцов, основой которого является индивидуальный подход в обучении солиста. Раскрываются предпосылки, определившие единство творческих принципов певческой школы М. И. Глинки.*

**Ключевые слова:** пение, композитор, педагог, навыки, исполнительское мастерство, упражнения для голоса, певческая способность, выразительность

*The paper analyses the creative work of a composer, singer, pedagogue of the vocal art Mikhail Ivanovich Glinka, who has created the bases of the Russian singing school. It considers recommendations of promoting singing professionalism of Russian singers, the basis of which is the individual approach in training a soloist. It discovers the prerequisites, having defined the unity of creative principles of the singing school by M. I. Glinka.*

**Keywords:** singing, composer, pedagogue, experience, performance skill, exercises for training voice, singing ability, expressiveness.

Русская певческая школа, достигшая необычайных высот исполнительского мастерства в конце XIX – начале XX в., многим обязана творчеству русского композитора Михаила Ивановича Глинки, блиставшего музыкальным мастерством в первой половине XIX в. Композитор в своих произведениях с неповторимым художественным обобщением не только отразил красоту музыкальных фраз и обрамил в гармонии поэтические чувства человеческой души, но и всей своей творческой деятельностью возвысил вокально-исполнительское мастерство.

Михаил Иванович Глинка остался в памяти русской культуры гениальным композитором, а также замечательным певцом и основоположником русской певческой школы. Изучая историю русской певческой школы в настоящее время, обладая большим количеством информации о новых исследованиях и трудах музыкантов, культурологов, историков, мы обнаруживаем малоизученные творческие стремления Глинки.

Целью настоящей статьи является раскрытие нового взгляда на основные замыслы и приемы в содержании школы пения М. И. Глинки. Особенность вокальной школы прежде всего заключена в цели ее создания. Композитор *не создавал* школу пения как некую универсальную методическую концепцию необходимых упражнений, подходящую для постановки голоса каждого желающего усовершенствовать свои профессиональные качества и стать актером музыкального театра или концертным певцом. Непосредственное свидетельство этой особенности вокальной школы – написанные композитором упражнения для развития голоса, рекомендации и пояснения к ним. Вокализы-сольфеджио были созданы М. И. Глинкой для повышения профессионального исполнительского уровня определенного певца или певицы.

Вспоминая о днях, проведенных в Неаполе в 1830 г., где он впитал певческие традиции Италии, Глинка писал: «Страдал я много, но много было отрадных и истинно поэтических минут. Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него» [2, с. 182].

Своеобразие взглядов М. И. Глинки на повышение уровня певческого мастерства артиста кроется в самом содержании его школы пения, в направлении подготовки певцов к исполнительской практике.

История русского вокального искусства повествует, что с начала и до конца XIX век представлял и прославлял многочисленные вокальные школы, в основном итальянские, преподавали в которых певцы-итальянцы. Педагоги-иностранцы не всегда удовлетворительно владели русской речью и понимали ее не достаточно ясно и точно. Соответственно возможно предположить, что педагоги-итальянцы имели свой общий и небольшой набор методической лексики, которая служила для замечаний или удовлетворительных одобрений во время исполнения вокальных упражнений или произведений зарубежных композиторов. Именно в таком подходе к постановке заключается универсальность передачи педагогом собственных ощущений певческого процесса без учета индивидуальности вокального дарования. Универсальность в вокальной педагогике такого рода – явление спорное. Известно, что физиология голосового аппарата людей индивидуальна. Понимание певческого звука каждым певцом осуществляется по-разному, индивидуально, так же как и певческие ощущения формируются в зависимости от осознанного, сложного механизма мышечной памяти голосового аппарата вокалиста,

М. М. Кизин

Русская певческая школа М. И. Глинки

от множества других важных условностей процесса звукотворчества.

Традиция постановки певческого голоса итальянских школ основывалась на инструментальном методе вокального образования, в котором вершиной исполнительского мастерства являлись:

– объемность и ровность звучания певческого голоса в пределах всего диапазона при наличии полного природного диапазона;

– «инструментальная» ровность тембровых характеристик звучания со сглаженными регистрами порога певческого голоса;

– стремление к демонстрации вокальных данных, каскадов гамм, головокружительных пассажей, высоких нот, фермат на протяжении всего регистра.

«Итальянская певица смотрит на музыку только как на средство самопоказа», – говорил М. И. Глинка [1, с. 8].

Для М. И. Глинки обучение певца с идеальными от природы качествами голоса было обязательным условием. По мнению композитора, все певческие голоса, независимо от уровня одаренности, требуют в равной степени воспитательного развития и профессионального усовершенствования. В методических убеждениях композитора первоочередной важностью являлось не только правильное выявление певческих способностей, но и «огранка» природного голоса певца, подбор индивидуальных упражнений для развития вокального мастерства, органично облегчающих понимание художественного содержания произведений, которому подчинено пение со всеми виртуозными элементами. Все навыки певческого мастерства для М. И. Глинки были бессмысленны без обязательного осознания произведения, где первоочередностью понимания художественного содержания над вокально-технической стороной исполнения, чувство выразительности и правдивой интерпретации вокальной партии являлись обязательными элементами.

Обозначенные правила вокальной школы в сочетании с недопустимостью форсирования певческого звука и его неестественного искажения, перенапряжения голосового аппарата М. И. Глинка применял в практических занятиях со своими учениками, будущими блистательными певцами.

Западноевропейские школы универсального характера привлекали русских певцов до начала XX в. Отечественные исполнители ездили в Италию, обращаясь к известным мастерам *bel canto*. Надо полагать, что маэстро – педагог вокального искусства – руководствовался своими универсальными установками в процессе постановки голоса. Им использовались апробированные его теоретическим и практическим опытом вокальные упражнения для всех своих учеников-певцов.

Проводя аналогию с замыслом русской вокальной школы М. И. Глинки, мы находим явное различие в методе. Несмотря на тот факт, что композитор, любил Италию и часто там бывал с юношеских лет, все-таки он ощущал себя русским композитором. Он отражал в своих вокальных произведениях на тексты русских литераторов, поэтов драматургию чувств. Опыт певческих школ первой половины XIX в. был небогат своими принципиальными установками, и в нем отсутствовал индивидуальный подход, который для М. И. Глинки является основой методики постановки голоса. Наглядным образцом являются методические пояснения М. И. Глинки к вокальным упражнениям (этюдам), составленным им специально для певца О. А. Петрова. Конкретизируя задания по развитию голоса, М. И. Глинка рекомендует певцу: «Тянуть гаммы на литеру “А” (итальянское), примечая притом:

- 1) чтобы прямо попадать в ноту;
- 2) обращать большое внимание на верность, а потом на непринужденность голоса;
- 3) петь не громко и не тихо, но вольно;
- 4) не делать *кресчендо*, как тому учат старинные учителя, но напротив, взяв ноту, держать ее в равной силе (что гораздо труднее и полезнее);
- 5) стараться уравнивать все ноты так, чтобы довести...

Эти гаммы, петье с обозначенными ниже наблюдениями, уравнивают голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны; кроме тех токмо, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее» [3, с. 5].

М. И. Глинка стремился создать певческую школу для русской музыки, произведений на русском языке. Эта школа стала самостоятельной методической системой с индивидуальным подходом к самобытности голосового дарования совершенствующегося в пении ученика. Школа пения М. И. Глинки была построена на осмыслении певцом всего процесса звукотворчества, с особой содержательностью и методами, традицией индивидуального подхода к исполнителю, раскрытием его вокальных способностей и развивающих талант актерского воплощения умений рассказать музыку пением.

Г. Ларош проводит параллель, своеобразное сравнение творчества М. И. Глинки и А. С. Пушкина, явившихся «пророками нового русского искусства»: «Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское *голосоведение*, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке» [6, с. 67].

Певческая школа М. И. Глинки создала традиции художественного мировоззрения, музыкальной эстетики, исполнительского стиля, вокальной

теории. Теоретические взгляды на написания универсальных правил певческой школы у М. И. Глинки были лаконичны. Композитор охотно сочинял упражнения для развития голоса, посвященные определенному певцу и служащие развитию его самобытной профессиональной голосовой певческой деятельности.

М. И. Глинка, проповедовавший индивидуальный подход к обучению пению, определил свои общие методические правила: «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» [4, с. 245].

Композитор сочинял вокальные упражнения для певцов, осмысляя индивидуальность вокальных возможностей согласно требованиям необходимого тренажа голосового аппарата для благозвучного исполнения всех музыкальных нюансов мелодического склада. Приведем, к примеру, часть вокальных упражнений композитора, характеризующих целевую направленность определенному вокалисту:

– «Семь этюдов для контральто с фортепиано», написанные специально для Н. И. Геденовой (1830 г.);

– «Шесть этюдов для голоса и фортепиано» для Марии (1833 г.);

– «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса» для баса О. А. Петрова (1836 г.);

– «Школа пения» для А. Н. Кашперовой (1856 г.).

Совершенствование певческих навыков, ведущих к профессионализации, формирующихся через индивидуальный подход, через осмысленное звукотворчество, по убеждению М. И. Глинки, невозможно без музыкально-эстетического мировоззрения и идейно-художественной концепции. Так же как и без знания техники звукового певческого извлечения, метода владения вокализацией, приемов, отражающих динамические и тембровые оттенки при исполнении, невозможно было постигнуть эстетику жанра.

В начале 1830-х гг. в Италии М. И. Глинка скрупулезно проникал в основы итальянского *bel canto*, присутствуя на занятиях лучших итальянских педагогов, особенно блистательного Андреа Нодзари, обладающего звучным и ярким по тембру тенором, который свободно исполнял и баритональные партии, поэтому его иногда называли «баритенором». Композитор не просто овладевал исполнительским мастерством пения, он его изучал, осмысливал, поэтому, «овладев в совершенстве техникой пения, Глинка не походил на тех холод-

ных итальянских певунов, наводнивших петербургские сцены, все внимание которых было сосредоточено на внешней стороне пения – подаче звука, виртуозности – без заботы о смысле произведения. Глинка техническую сторону ставил в зависимость от содержания и, обладая, по свидетельству современников, громадным артистическим даром, совершенно покорял слушателей правдой, реалистичностью исполнения, бывшей для того времени истинным откровением» [5, с. 32].

М. И. Глинка на протяжении всей своей жизни являлся теоретиком и практиком вокального искусства, прививая своим ученикам характер певческого самоанализа, развивая голос согласно индивидуальным природным певческим данным. У композитора было свое, особое отношение к вокальному искусству, в котором он воссоединял природно-певческую, актерскую и музыкальную индивидуальность в цельную характеристику артистизма певца-актера.

Композитор стремился к совершенному певческому исполнительскому искусству. «Искусство – высший носитель совершенного. Оно способно выразить и отразить в совершенстве любые состояния через призму эстетического идеала. Это свойство искусства блестяще выразил Никола Буало, воскликнувший:

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад  
Живыми красками приковывает взгляд,  
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,  
Под кистью мастера становится прекрасным.

Совершенное – всеобщее и универсально, в нем выражена сущность эстетического, ее глубинные основы и проявления» [9, с. 196]. Добиваясь совершенства в предложенных композитором методах вокального образования и правильного исполнения певческих, обучающих приемов, М. И. Глинка достигал блистательных результатов, о чем свидетельствует история русской певческой школы, которая выделяет следующих его учеников.

В 1830 г. камерный певец Николай Кузьмич Иванов, обладавший красивым по тембру тенором, по настоянию и ходатайству вместе с М. И. Глинкой уехал совершенствовать свое мастерство в Италию. «Славился исполнением русских песен и романсов, в особенности композитора М. И. Глинки. Искусство певца высоко оценили В. Беллини, Г. Берлиоз, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди (специально для певца написавший вставную арию в опере “Эрнани”»)» [8, с. 196].

Исполнение певицы (сопрано) Прасковьи Арсеньевны Бертеновой отличалось высоким вокальным мастерством и музыкальной культурой. Певица с 1832 г. была в знакомстве с А. С. Пушкиным.

М. М. Кизин

Русская певческая школа М. И. Глинки

М. Ю. Лермонтов в 1830 г. посвятил певице новогодний мадригал:

Скажи мне, где переняла  
Ты обольстительные звуки  
И как соединить могла  
Отзывы радости и муки?  
Премудрой мыслию вникая  
Я в песни ада, в песни рая,  
Но что ж! – нигде я не слышал  
Того, что слышал от тебя я [7, с. 20].

В 1835 г. М. И. Глинка для занятий с Осипом Афанасьевичем Петровым, артистом оперы (бас), написал «Упражнения для совершенствования гибкости голоса». Певец был первым исполнителем партий Ивана Сусанина («Жизнь за царя» М. И. Глинки; выступал в этой роли около 300 раз на протяжении 40 лет; трактовка образа, подготовленная под руководством композитора, стала эталоном для последующих поколений русских певцов) и Руслана (опера «Руслан и Людмила») [8, с. 396].

Анна Яковлевна Петрова-Воробьева (контральто), артистка оперы и драмы, камерная певица, была знакома с М. Глинкой (с 1836), общение с ним «оказало огромное влияние на развитие исполнительского дарования певицы. Необычайно яркое вокально-драматическое воплощение партий Вани (“Жизнь за царя”) и Ратмира (“Руслан и Людмила”) обусловило традицию их исполнения. (Композитор высоко ценил замечательный голос певицы и специально для нее написал сцену Вани “У монастыря”, 1937)» [Там же, с. 398].

Андрей Петрович Лодий (Лоди; сценический псевдоним Нестеров) «обладал гибким, ровным во всех регистрах голосом красивого тембра и широ-

кого диапазона (две октавы), первоклассной вокальной школой...» В 1846 г. Глинка посвятил певцу каватину «Давно ли роскошно ты розой цвела». По мнению П. С. Николаева, «Лоди в этом романсе превосходил самого композитора. Столько было задушевной тоски и сожаления о минувшем в его *andante* и столько огня, жизни и неудержимой страсти в *allegro*, что невольно, как говорится, “мурашки бегали по телу”» [Цит. по: 8, с. 286].

Семен Степанович Гулак-Артемовский, обладатель бас-баритона, артист оперы и драмы, камерный певец, драматург и композитор произвел глубокое впечатление на М. Глинку. «В 1838 М. Глинка, пораженный голосом Гулака-Артемовского, исполнявшего на богослужении в Михайловском монастыре, предложил ему переехать в Петербург. Здесь до 1839 года обучал его музыке и вокалу, готовил для оперной сцены. Специально для певца М. Глинка написал две украинские песни: “Гуде вітер вельми в полі” и “Не щербечи, соловейко”» [Там же, с. 129].

Среди учеников М. И. Глинки было много замечательных оперных и камерных певцов, имевших большой исполнительский успех. И этим успехом они обязаны методам вокальной школы русского композитора, который создавал для каждого своего ученика по вокальному искусству индивидуальную музыкальную, развивающую программу постановки голоса, оперные партии и камерные произведения для них. В такой совокупности творческой деятельности композитора-педагога и исполнителя-ученика проявляется тесная творческая связь, монолитное соавторство.

В. Стасов писал: «За Глинкой последовали многочисленные талантливые продолжатели, наследники его таланта и творчества» [Цит. по: 10, с. 13].

1. Барсов, Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. Барсов. – Л., 1968.
2. Вадецкий, Б. А. Глинка / Б. А. Вадецкий. – М.: Совет. писатель, 1983.
3. Глинка, М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио: учеб. пособие / М. И. Глинка. – М., 1997.
4. Глинка, М. Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы / М. Глинка. – М., 1957.
5. Загурский, Б. И. М. И. Глинка / Б. И. Загурский. – М.; Л.: Музгиз, 1948.
6. Ларош, Г. А. Избранные статьи. Вып. 1 / Г. А. Ларош. – Л.: Музгиз, 1974.
7. Лермонтов, М. Ю. Полн. собр. соч. / М. Ю. Лермонтов. – М., 1906.
8. Пружанский, А. Отечественные певцы 1755–1977: Часть первая / А. Пружанский. – М., 1991.
9. Словарь философских терминов / науч. ред. проф. В. Г. Кузнецов. – М.: ИНФРА-М, 2007.
10. Федор Иванович Шаляпин. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. Т. 2. – М.: Искусство, 1960.

Сдано 24.10.2012