Преподаватель: Лужбина Е.А.

Учебная дисциплина: Методика преподавания вокальных дисциплин.

Курс: 3

 53.02.04 Вокальное искусство

ПМ 02.

 МДК 02.02

Дата занятия: 13.05.2020 г., 20.05.2020.

**Тема: Концентрический метод М.И. Глинки.**

 Начало формы

Конец формы

[**Эклектика**](https://avdouhina.ru/)

всё для творческих людей



М.И. Глинка

М. И. Глинку по праву называют Пушкиным в музыке. **Глинка** - музыкант столь же всеобъемлющий, глубокий и многогранный, каким был Пушкин в русской литературе. Прославленный автор первых русских классических опер, камерных и симфонических произведений, Глинка является основоположником русского симфонизма, музыкальной драматургии оперы, оркестровки. Велика заслуга Глинки и в становлении русской вокальной школы. Но вокально-педагогическая деятельность замечательного композитора остаётся наименее исследованной.

Многие известные музыканты, вокальные педагоги неоднократно высказывали мысль о необходимости серьёзного изучения вокально-педагогического наследия Глинки. Объектом нашего исследования и стали вокально-методические принципы, на основе которых была воспитана Глинкой плеяда замечательных русских певцов и певиц.

Материалом к работе послужили вокально-педагогические труды Глинки, его оперы, романсы, песни, высказывания по вопросам вокальной методики, исполнительства, воспоминания современников о Глинке-педагоге и певце. Впервые привлечены многие труды современников Глиннки (Евсеев, Ломакин, Менвьель, Рубини и др.).

Специальных исследований по избранной теме нет, если не считать несколько статей (Н. И. Компанейского, В. А. Багадурова, А. С. Ляпуновой), посвящённых исполнительской или педагогической деятельности композитора, а также разделы в книгах В. А. Багадурова, М. Л. Львова, И. К. Назаренко. Неоценимый вклад в советскую глинкиану внесли Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский, Т.Н. Литвинова, В. В. Протопопов, В. М. Богданов-Березовский, Е. М. Гордеева.

Считая Глинку основоположником русской классической школы пения, не следует забывать, что русская **вокальная школа** имеет долгую историю. Вне связи и вне осознания исторического содержания вокально-исполнительских явлений прошлого трудно понять и оценить Глинку-педагога. Многие его взгляды на **вокальное искусство** и методические принципы вытекают из традиций русского певческого исполнительства.

Взгляды Глинки на вокальное искусство.

Глинка сознавал, сколь много в вокальной школе зависит от взглядов, вкусов педагога. Критикуя положение в вокальных классах Парижской консерватории, Глинка объяснял недостатки практикуемых методов "ложным направлением вкуса". Взгляды Глинки на **вокальное искусство** отличались оригинальностью, во многом не совпадали с общепринятыми установками итальянских и французских певцов и педагогов. Они складывались из детального и глубокого изучения классического наследия, а также под влиянием традиций домашнего вокального музицирования и народно-песенного исполнительства, под впечатлением от посещения русского театра, концертов. В "Записках" Глинка высоко оценивает Климовского, Самойлова, Злова, Сандунову. Эти музыканты были не только "примечательными" певцами, но и высокоодарёнными драматическими актёрами. А для Глинки оперный певец - это всегда *певец-актёр*. Характеризуя творчество лучших современных оперных певиц, Глинка старался объединить эти качества: "пела отлично и играла очень натурально", "как певица и актриса бесподобна" и т. д.

Впечатления, которые Глинка выносит от посещения оперных театров за границей, говорят о его неослабевающем внимании к драматической стороне исполнения. В актёрской игре выше всего и там оценивается естественность, которую он привык видеть в сценическом поведении русских артистов.

Во всех искусствах, в том числе и в вокальном, Глинка ставил на первое место содержание, основную идею; форма рассматривалась как воплощение художественного содержания, подчёркивалась неразрывная связь её с содержанием ("душа и тело"). Форма в искусстве включает специфические технические средства выражения. Глинка прекрасно знал эти средства, ресурсы вокальной выразительности, и считал, что они приобретаются упорным трудом под руководством опытного учителя. Только располагая целым комплексом вокально-технических навыков, певец может придать своему исполнению законченную форму, завершённость. Эта истина, азбучная для нас, имела огромное значение для русской вокальной школы XIX века.

**Глинка** ценил в пении "натуральность и простоту", естественность и правдивость интерпретации. Звуки только тогда естественны, говорил Глинка, когда они верно выражают идею, чувства композитора. Отказ от эффектов, не оправданных содержанием исполняемого произведения, становится принципом вокального исполнительства Глинки и его учеников.

Глинка проявлял усиленное внимание к тексту вокальной музыки. В его вокальном творчестве слово и музыка имеют тесную связь. **Глинка** неоднократно с удовлетворением вспоминает те сочинения, в которых ему удалось наиболее верно и полно выразить слова. Смысловая линия в его произведениях не обрывается и в вокализированных, распевных местах. Вокализация в произведениях Глинки - это не итальянские фиоритуры, украшения, а распевание слова, отдельных его гласных для подчёркивания эмоционально-смысловой выразительности.

Идеальная связь русского слова с музыкой в вокальных произведениях заставила Глинку отказаться от издания его романсов во французском переводе. Переводы текстов романсов его не удовлетворяли. Всё интонационное богатство музыки, искусственно приложенное к французским словам, потеряло прелесть, стало непонятным для слушателя-иностранца.

От внимательного отношения к слову идёт и требование чёткой дикции в пении. Глинка хотел слышать в пении каждое слово произнесённым чисто, ясно, со смыслом.

А. Н. Серов и другие современники отмечали в пении Глинки превосходную декламационную выразительность, когда буквально одним словом создавалась целая картина эмоциональных переживаний.

Сопоставляя воззрения Глинки на вокальное искусство с особенностями русского народно-песенного исполнительства, можно провести немало параллелей. Они проявляются в реалистическом подходе к исполняемой музыке, в использовании средств вокальной выразительности в зависимости от содержания произведения, то есть в приоритете содержания над формой. Как в народном исполнительстве осуждается внешнее украшательство, так и Глинка нетерпимо относился к бессмысленным фиоритурам, не допуская их при исполнении сольных партий своих опер. Русский распев на широком льющемся дыхании, народная манера "сказывать" песни - всё это было знакомо и близко Глинке. Народное песенное исполнительство сыграло значительную роль в формировании его взглядов на **вокальное искусство**.

Однако преемственность и обусловленность взглядов Глинки традициями русского народно-песенного исполнительства не следует воспринимать за их идентичность. Глинка не считал возможным переносить народную манеру пения на исполнение классических произведений. Его интересует индивидуальность, характерность, выражение духа жизни народной со всеми типичными оттенками, а не внешняя форма, посредством которой передаются эти особенности. Всякому жанру соответствует своя форма. Для исполнения классических вокальных произведений также необходим комплекс специальных технических навыков, в основе которых лежит особый певческий тон оперно-концертного певца. Те певцы, которые исполняли классическую вокальную музыку в народно-песенных приёмах формирования звука, используя открытый, "плоский" тон и нечёткую атаку, вызывали резкий неодобрительный отзыв композитора.

Очень интересно отношение Глинки к итальянскому пению. В высказываниях Глинки можно обнаружить кажущуюся противоречивость: с одной стороны, он сам учился и обучал "итальянскому" пению, с другой стороны, - допускал такие выражения, как "ненавистная итальянщина" и т. п. Отрицательное отношение проявилось у Глинки к "итальянщине" как художественному направлению. Что же касается самого певческого процесса, то техническое совершенство мастерства лучших певцов всегда интересовало пытливого композитора, а тем более его чисто русские вокальные основы. Во времена Глинки оперно-концертный способ формирования певческого звука в противоположность русской народной манере исполнения часто называли "итальянской методой", "итальянским пением". Название "итальянского" пения было обусловлено тем, что итальянские певцы в силу сложившихся исторических условий накопили большой опыт и наиболее совершенно владели способом оперно-концертного формирования звука. Глинка прекрасно овладел техническими приёмами оперно-концертного формирования звука и передавал свои познания ученикам, а терминологию ("итальянское" пение) сохранил, чтобы занятия по постановке голоса и развитие навыков элементарной музыкальной грамотности не обозначать одним и тем же словом - "пение".

Многие русские оперные артисты не сразу смогли понять и раскрыть слушателям красоты глинкинской музыки. Немало трудностей заложено в его распевных речитативах, где каждое действующее лицо говорит своим музыкальным языком, присущим его характеру. Для исполнения большинства вокальных произведений и оперных партий Глинки неприемлем облегчённый, поверхностный звук, лишённый глубины и экспрессии. Бедный по тембру, он не может передавать жизненное содержание реалистических образов музыки Глинки. Для исполнения оперных партий Глинки требуется технически развитый певческий голос с устойчивым дыханием, ровным и насыщенным во всех регистрах звуком в сочетании с гибкостью и подвижностью.

Такой голос может преодолеть специфические трудности, возникающие при исполнении и сложных колоратурных пассажей в вокальных произведениях Глинки. Быстрые пассажи женских партий в операх Глинки (Антонида, Людмила) являются неотъемлемой составной частью мелодии, поэтому их следует тщательно выпевать, используя как средство раскрытия характера, глубины внутреннего состояния.

Вокально-методические принципы Глинки.

Вокально-педагогическая деятельность не является случайным эпизодом, единственной страницей в книге жизни Глинки. **Глинка** не только изучил сложное **вокальное искусство**, но и полюбил кропотливую работу с певцами. Постепенно она стала для него своего рода художественной потребностью. Ничем другим нельзя объяснить, что и на родине, и за границей на протяжении 30 лет Глинка обучал сольному пению многих певцов и певиц.

Например, О. А. Петрова обычно считали учеником Кавоса, потому что Кавос несколько месяцев занимался с ним до поступления на оперную сцену. Но потом Петров много работал с Глинкой и ежедневно на протяжении всей своей долгой жизни пел его упражнения. По методу Глинки, а не Кавоса, он обучал своих учеников, о чём достоверно свидетельствует один из них - Компанейский.

Когда говорят о С. С. Гулак-Артемовском, то стараются подчеркнуть, что он учился в Италии. Да, учился. Но Глинка сумел в такой степени привести в порядок природные данные Гулак-Артемовского ещё до поездки в Италию, что Дж. Алари нашёл его голос вполне "сформированным".

Благодаря занятиям с Глинкой расцвело вокальное дарование А. Я. Петровой-Воробьёвой. При окончании Театрального училища её голос ещё не был выявлен, и, как пишет Морков, по "неспособности" к исполнению первых ролей она была помещена в число хористок.

А. П. Лоди под руководством Глинки сформировался не только как певец, но и как продолжатель его педагогического метода.

Крепостной крестьянин Н. К. Иванов, а впоследствии известный оперный певец, хотя и совершенствовался в Италии, но считал своим педагогом Глинку, а его методические установки основными.

Замечательные результаты принесла работа Глинки с Д. М. Леоновой. "Зловещее качание" голоса Леоновой при первой встрече огорчило Глинку. Мудрые советы, а впоследствии систематические занятия оказали положительное воздействие на способ звукоизвлечения и исполнительскую манеру певицы. Когда Леонова после занятий с Глинкой прослушивалась в Берлине у Мейербера, то последний выразил своё впечатление следующим образом: "У Вас так хорошо поставлен голос, что Вам нужно только побольше петь опер", - и рекомендовал её заграничным антрепренёрам для гастрольных выступлений.

Неоценимое значение для развития русской вокальной школы имели занятия Глинки с артистами - участниками постановки "Ивана Сусанина", где раскрывались и закреплялись самобытные традиции русского оперного исполнительства. С поразительной щедростью он раздавал свои познания и маститым артистам, и начинающим любителям.

Из вокально-педагогических трудов, наиболее полно отражающих методические принципы Глинки, следует назвать его "Упражнения", написанные для Петрова, и особенно "Школу пения".

"**Школа пения**", написанная Глинкой предположительно в 1856 году для А. Н. Кашперовой, была опубликована в 1953 году под редакцией В. М. Богданова-Березовского такой, как она сохранилась до наших дней в архиве. В этой "Школе" имеются ценнейшие упражнения и советы, в которых ярко отразилась творческая мысль композитора, его вокально-методические устремления.

Концентрический метод

Глинка объяснял основную идею концентрического метода следующим образом: "Надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то есть без всякого усилия берущихся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обогатить и довести до возможного совершенства и остальные звуки".

Педагогический метод Глинки отличался от большинства западноевропейских школ, где была принята совершенно иная система, которую называют линеарной, или инструментальной. При таком методе обучения занятия начинались с нижних тонов голоса певца. В работе с первого же урока использовались почти все имеющиеся тоны диапазона.

Глинка обращался с голосом предельно осторожно и рекомендовал ежедневные занятия только на центральной части диапазона. Его **концентрический метод** развития голоса стали называть методом Глинки. Под этим названием он и сейчас входит в современную вокальную педагогику.

Глинка придавал своему методу большое значение, о чём свидетельствуют его высказывания ("по моей методе" и др.). Свой метод он противопоставлял распространённым в его время установкам старой итальянской школы. В рекомендации - не делать crescendo, он добавляет: "*как тому учат старинные учителя*".

Цель, которую преследует метод Глинки, - научить ученика управлять голосом. От природы все голоса "несовершенны". Поэтому в практических занятиях прежде всего необходимо устранить недостатки формирования звуков. Глинка отмечает "два сорта" вокальных звуков, что соответствует головному и грудному регистрам, но главное внимание он обращает на "натуральные" тоны центра. На центральном, смешанном регистре наиболее полно раскрываются вокальные ресурсы певца. Каким образом "обогащаются и "усовершенствуются" высокие и низкие тоны? Работая по методу Глинки, певцы замечают, что голос растёт, развивается. Этот "рост"обусловлен распространением смешанного принципа формирования звука вниз и вверх от центра, благодаря чему достигается тембровая однородность звучания на всём диапазоне. Своё внимание к натуральным звукам Глинка распространял не только на природу вокала, но и на инструментальные ресурсы симфонического оркестра. Обладая превосходным слухом, он отчётливо различал особенности произнесения натуральных звуков от других тонов на том или ином оркестровом инструменте, о чём пишет в "Заметках по инструментовке".

В основу упражнений Глинки положено широкое распевное интонирование. Связное, кантиленное пение преобладает в вокальных произведениях Глинки, именно оно занимает главное место и в его методической системе.

Принцип развития голоса от центральных, наиболее естественно звучащих тонов диапазона кверху и книзу был затем использован во второй половине XIX в. педагогами Германии. В настоящее время этим методом пользуются педагоги большинства стран, школ и направлений.

"Упражнения",  "**Школа пения**", а также "Четыре экзерсиса" раскрывают основы метода Глинки. Имеются у него и другие вокально-педагогические сочинения, где методическая строгость, которой отличаются "Упражнения" и "Школа", проведена не столь тщательно. Имеются в виду ранние вокальные этюды Глинки. Здесь не заметна та осторожность, с которой Глинка подходит к голосу певца в "Упражнениях" и "Школе". Этюды отличаются размахом в использовании диапазона, наряду с поступенным движением в них часто применены скачки. Можно сделать вывод, что концентрический принцип развития голоса определённо сформировался и закрепился у Глинки после того, когда уже были написаны его этюды. Это полностью подтверждается и датами создания сочинений. "Семь этюдов" написаны в 1830 г., "Шесть этюдов" - в 1833 г., а "Упражнения" - в 1835-36 гг. и "Школа пения" - в 1856 г. Но кроме того этюды имеют ещё и иное - вокально-художественное назначение.

Более сдержано Глинка пользуется диапазоном и скачками в "Экзерсисах"("Экзерсисы" написаны через 5 лет после "Упражнений", то есть в 1840-41 гг.). "Экзерсисы" могут принести большую пользу как продвинутым, так и начинающим певцам. Имеющийся в этюдах обширный диапазон, превышающий две октавы, и обилие скачков (на интервалы октавы, ноны, децимы, квартдецимы) делают этюды трудноисполнимыми, особенно для начинающих певцов. Не выявив крайних регистров в предварительных упражнениях на исполнение различных интервалов, приступать к работе над этюдами Глинки не следует.

Вокализация, выработка подвижности голоса

В педагогическом методе Глинка выступает в качестве сторонника вокализации. Вокализация особенно широко применяется до Глинки в итальянской школе. Только через вокализацию можно овладеть правильным исполнением legato. На выработку кантиленного пения и направлены упражнения Глинки. Вокализация у Глинки является не только методом развития голоса, а служит одним из средств раскрытия эмоционально-смысловой выразительности исполняемого произведения.

Заслуживает внимания рекомендация Глинки вокализировать "на литеру А (итальянское)". Тщетно многие педагоги стремятся найти объяснение этого указания в коренных различиях между фонемами русского и итальянского речевого "А". Каждый, сколько-нибудь изучавший итальянский язык, знает, что русское ударное "А" по спектральному составу, а также и по способу функционирования ничем не отличается от итальянского. И почему бы Глинка, в совершенстве владевший итальянским языком, стал фиксировать внимание певца на произношении именно итальянского "А" вместо русского, если итальянское и русское "А" произносятся совершенно одинаковым способом?

По  предположению, "итальянское "А" Глинки указывает на специфическую акустическую форму вокального "А", сформированного округло на "высокой певческой позиции" (с выраженными певческими формантами в акустическом спектре тона), в отличие от обычного русского речевого "А".

Глинка добивается округления гласных в пении, о чём сохранились высказывания его учеников. Гласный звук "Е", например, он советовал петь как "Э".

Глинка неоднократно обращал внимание на звонкость голоса. В "Записках" рассказано, как у него появился "звонкий тенор". Характеризуя вокальные данные Леоновой, Глинка отметил, что она обладает "обширным и звонким голосом". В литературном наследии не встречается термин *полётность,*но Глинка проявлял усиленный интерес к этому качеству голоса. Когда на репетиции "Руслана" в театре Глинке случайно довелось спеть балладу Финна, то он затем "хвалился, что хорошо совладал с аккомпанементом оркестра, что *оркестр не пересилил его голос*" Изумительную полётность голоса имел О.А. Петров, сохраняя это качество до преклонного возраста. На юбилейном выступлении ( в честь своего 70-летия) в роли Сусанина голос певца прекрасно звучал и выделялся на фоне мощного оркестрового сопровождения. Видимо, ежедневная вокализация на певческий гласный "А", округлённый и звонкий, развила полётность голоса Петрова.

Глинка считал, что певец должен заниматься развитием трели. Не каждый современный вокалист может осознать значение таких упражнений. Редко встречаясь с трелью в репертуаре, певцы не считают обязательным готовиться к выполнению этого технического приёма, что особенно относится к обладателям мужских голосов. Но, обращаясь к трели, певец и педагог должны знать, какую огромную пользу могут принести эти упражнения. От упражнения на трель голос становится более подвижным, лёгким, способным преодолевать быстрое движение, при сохранении интонационной точности каждой ноты и чёткости ритмического рисунка.

Через упражнения на трель легче всего достичь *полного раскрепощения гортани от ненужных мышечных напряжений.*

Выявление естественного певческого тембра

Постоянно в поле зрения Глинки находится характер звучания голоса, тембр певческого звука. Тембр голоса самого Глинки, не очень красивый по природе, тем не менее отличался пластичностью, отвечал любым художественным намерениям певца.

На необходимость изменения настроения, а следовательно и тембра голоса при исполнении вокальных произведений, указывают многие музыкальные термины, употребляемые Глинкой. Иногда эти смены происходят неоднократно на протяжении одного произведения, а характер тембра бывает довольно точно предписан автором, как, например, в "Бедном певце": curo, dolcissimo и др. указания.

Не следует, конечно, музыкальные термины в произведениях Глинки истолковывать исключительно в вокально-техническом значении, как это делал В.А. Багадуров, считая что "vibrato предписывает применение вибрирующего звука". Между тем, главное значение vibrato в вокальных произведениях Глинки - это требование энергичного, воодушевлённого, патетичного исполнения. В романсе " Ты скоро меня позабудешь" vibrato обозначено на фразе, состоящей из быстрого чередования одних и тех же акцентированных звуков, при интонировании которых совершено неуместное специальное покачивание голоса. Вибрато у Глинки является одним из постоянных художественных компонентов тона певца.

В работах Глинки присутствуют  методические указания, направленные на выработку свободного, естественного тембра, при раскрепощённом от ненужных мышечных напряжений голосовом аппарате. Характерно, что вырабатывая краски в голосе Кармалиной, Глинка обращался к внутреннему представлению, к фантазии певца. Образное, колоритное слово ("кристальный" в "Финском заливе"), по убеждению Глинки, должно было вызвать соответствующие нюансы в голосе ученицы. Обращение к художественному интеллекту поющего говорит о Глинке, как о мудрейшем педагоге своего времени.

Принцип сольного пения без сопровождения

Вокалист-солист довольно часто встречается с музыкальным материалом, исполняемым без инструментального сопровождения. В первую очередь это касается речитативов, песен, запевок в опере и народных песен. Русские народные песни, ввиду их полифонического склада, часто исполнялись и исполняются без сопровождения. Встречаемся с пением без сопровождения и в произведениях Глинки (речитатив Сусанина из IV действия и др.).

Для преодоления исполнительских трудностей сольного пения без инструментального сопровождения нужны определённые вокально-технические навыки. Не имея их, любой певец может оказаться в затруднительном положении.

Глинка явился первым пропагандистом ценного педагогического метода пения без сопровождения. Все вокальные упражнения Глинки предназначены для пения без сопровождения. Рассматривая вокально-педагогические сочинения его, можно заметить, что из шести "циклов" только самый ранний из них - "Семь этюдов" - имеет фортепианное сопровождение. В следующем - "Шести этюдах" - оно или полностью отсутствует (№2) или имеет на нижней строке лишь скупой цифрованный бас (№№ 3, 4, 5), иногда же это частичные эскизные наброски. Последующие вокально-педагогические сочинения: "Экзерсисы", "Упражнения", "**Школа пения**" - как правило, сопровождения не имеют.

Глинка после создания "Семи этюдов", - первого вокально-педагогического сочинения, - навсегда отказался от написания сопровождения к последующим. Глинка придавал значение выработке навыков сольного пения без сопровождения, чем и объясняется отсутствие аккомпанемента во всех его вокально-педагогических сочинениях, кроме "Семи этюдов".

Ежедневное пение упражнений, экзерсисов, этюдов Глинки без сопровождения и подыгрывания на инструменте в унисон или октаву не только выравнивает звучание голоса, но и оказывает положительное воздействие на музыкальность поющего: развивает внутренний слух, оттачивает верность интонации, приучает к самостоятельности. Такими упражнениями вырабатывается ясное внутреннее представление певческого тона, необходимое для каждого профессионального певца. В этом отношении вокально-методическая концепция Глинки обогатила русскую вокальную школу.

**К вопросу о дыхании**

В вокально-педагогических трудах Глинки мало указаний, касающихся дыхания певца. Два примечания в "Школе пения" говорят певцу не о том, как дышать, а где, в каких местах брать дыхание.

Глинка не считал нужным прививать всем своим ученикам специальный тип дыхания. Видимо в вопросах певческого дыхания он исходил из "естественности". Не допускал Глинка форсировки, перенапряжения дыхания. Когда он обратил внимание, что Бианки заставлял Иванова во время занятий чрезмерно усиливать звук, то посоветовал немедленно переменить педагога.

Не встречается у Глинки рекомендаций развивать дыхание в отрыве от пения, как этого требовали многие педагоги - его современники, в частности Фёдор Менвьель, в книге которого имеется совет тренировать дыхание "sans donner la voix".

Благоприятно на организации певческого вдоха должна была отразиться рекомендация Глинки не раскрывать широко рот, а держать его в полуоткрытом положении. А.Н. Крестовников доказал взаимосвязь между степенью раскрытия рта и глубиной дыхания. Полуоткрытый рот стимулирует более глубокий вдох.

Метод Глинки приучает певца к бесфорсировочной, плавной подаче дыхания, что даёт возможность "лепить" по своему усмотрению музыкальную фразу. В основу фразировки Глинка ставит *осмысленность*. Его прельщает не только и не столько внешняя красота, как соблюдение логических акцентов, логика музыкальной и декламационной выразительности.

Педагоги, усердно обучающие тому или иному "типу" дыхания, часто забывают, что все разделения такого рода весьма условны, и мы вправе говорить лишь о *преобладании* в том или ином случае ключичного, грудного или диафрагмального дыхания. Так называемое "грудное" дыхание, приписываемое певцам старой итальянской школы, не исключало участия в певческом процессе и диафрагмы.

В настоящее время установлено, что независимо от типа дыхания во время звукообразования всегда функционирует диафрагма, и что любое пение без её участия является невозможным.

Задачи развития музыкального слуха певца

Вокально-педагогические труды Глинки предназначены не только для развития голоса, они написаны с учётом развития музыкальных способностей певца, его слухового мышления. Об этом свидетельствует *диатоническое построение упражнений*, как прочной основы лада.

Большинство вокальных упражнений Глинки строится по принципу опевания ступеней вспомогательными нотами. В "Школе пения" первым упражнением определяются ступени гаммы, а "Упражнения" начинаются с опевания ступеней гаммы, где по существу мы имеем дело с тем же натуральным мажорным звукорядом (ионийский лад). В предпочтении мажорного лада другим для начального этапа обучения Глинка не расходится с современными научными данными, согласно которым мажор считается интонационно наиболее устойчивым и лёгким ладом для пения.

Постепенно, от упражнения к упражнению, возрастают интервалы, а в связи с их исполнением и вокально-технические задачи. При разнообразии ритмического рисунка сохраняется интонационное единообразие упражнений. Продолжительными нотами фиксируются близлежащие ступени мажорной гаммы, а вспомогательные постепенно от упражнения к упражнению укорачиваются. Внимание невольно концентрируется на продолжительных нотах, более короткие воспринимаются в качестве украшения к основным. Так Глинка постепенно готовит певца к "труднейшей этюде" (№16), к точному интонированию соседних ступеней звукоряда.

Будучи сторонником вокальных упражнений в ладу, Глинка не превращал свою концепцию в догму, о чём свидетельствует упражнение №15, транспонируемое по полутонам. Глинке был известен метод транспонирования упражнений в виде модулирующих секвенций, но он предпочитал упражнения, построенные в ладу без вспомогательных знаков альтерации. Пение упражнений в ладу без поддержки голоса инструментом с темперированным строем, - одно из основных условий развития музыкального слуха певца.

Необходимо особо отметить ценное указание Глинки исполнять упражнения "в такт". Чёткость представления и выполнения ритмического рисунка упражнений имеет первостепенное значение. Ритм организует вокальный процесс, придаёт исполнению энергичность, служит развитию музыкальности певца. Другими словами, Глинка всегда рассматривал ритм как значительный фактор, организующий всю временную природу музыки, вокального исполнительства.

Принцип подбора учебного репертуара

Глинка придавал большое значение правильно подобранному репертуару. Для него репертуар ученика - готовая характеристика метода педагога.

На первом (начальном) этапе обучения Глинка отдавал предпочтение итальянскому репертуару. Навыки звукообразования оперно-концертного певца должны были закрепляться на прохождении итальянских оперных арий. Прививая русскому певцу оперно-концертный приём формирования тона, Глинка старался на некоторое время отвлечь его от исполнения русских песен и романсов. Чужая - итальянская - музыка способствовала закреплению новых нервных связей (певческий динамический стереотип), новых вокальных ощущений.

Но Глинка не ограничивался в педагогической работе итальянским репертуаром. Все ученики пели его романсы, проходили арии и партии из его собственных опер. Воспитанные на итальянском репертуаре, они не становились подражателями итальянских "звёзд", а сохраняли самобытность, индивидуальность. Об итальянском репертуаре Глинка отзывается следующим образом: "Хотя мне и не по нутру итальянщина, но она необходима для обработки голоса". Произведения итальянских композиторов использовались им в занятиях главным образом для выработки вокально-технических навыков.

Романсы и песни Глинки насыщены разнообразными, вокально-техническими приёмами русского склада. Наиболее часто приходится встречаться в них с кантиленным пением, но в вокальных произведениях Глинки имеются и приёмы декламационного, фиоритурного, бравурного пения, скороговорки, мелодического речитатива. Преодолевая эти трудности, ученики Глинки также постепенно совершенствовали вокальную технику.

Но главное, чему обучал Глинка, - это живой, яркой интонации, необходимой для правдивой, естественной передачи его выразительной музыки. Если каждое слово можно произнести "на тысячу ладов" с различными смысловыми оттенками, не переменяя даже самой манеры произнесения в голосе, то надо было найти в каждом случае один единственный наиболее верный исполнительский штрих, чтобы донести все драматургические нюансы исполняемого произведения.

Общепедагогические принципы и советы по гигиене голоса

Краткие примечания Глинки, дополняющие "Упражнения" и "Школу пения", поражают эрудицией как в вопросах практической вокальной педагогики, так и в области общепедагогических принципов. **Концентрический метод** Глинки построен согласно глубокой логике последовательности и систематичности.

В рекомендациях Глинки к овладению трудными пассажами говорится о постепенном убыстрении темпа исполнения.

Рационально решает Глинка вопрос о продолжительности занятий певца. Простой, мудрый совет гласит: оканчивать занятия до появления признаков утомления голосового аппарата. Петь с утомлённым голосом вредно.

Глинка советует начинающим певцам никогда не стесняться петь перед хорошими музыкантами. Опытный музыкант поймёт достоинства и недостатки, может дать полезные наставления. Дилетанты же склонны к непомерному захваливанию, отчего у начинающего певца излишне разрастается самомнение, или, наоборот, к всеуничтожающей критике, убивающей всякое желание продолжать занятия.

Среди общегигиенических указаний Глинки первостепенное значение имеет *принцип чередования занятий с отдыхом.*Особенно об этом не следует забывать при разучивании вокально трудных пассажей, чтобы избежать переутомления мышц гортани.

При четвёртом упражнении "Школы" имеется примечание, согласно которому рекомендуется "выделывать ноты чисто, но без горла ( pas del coups de dosier)". Встречаются указания "не отбивать горлом" и в "Упражнениях". Эти замечания выходят далеко за рамки гигиены голоса, хотя за ними  следует признать и этот аспект. Правильно сформированный певческий тон не должен ощущаться поющим на голосовых связках, а свободно "выливаться", не вызывая напряжённости в гортани. Главное - избегать толчков голосовыми связками. При ускорении темпа такой способ звукообразования (посредством удара каждой ноты голосовой щелью) становится в пассажах неприемлемым.

Поучительны также советы Глинки и о соблюдении личной гигиены.

Вокально-педагогический метод Глинки может быть охарактеризован как комплекс (система) рациональных приёмов, направленных на естественное активное развитие вокальных музыкальных данных певца.

Метод Глинки в современной вокальной педагогике.

Большой и славный путь прошла русская **вокальная школа** после Глинки. Последователем Глинки в педагогической деятельности считал себя Даргомыжский. Успешно применяли метод Глинки О.А. Петров, А.П. Лодий, Д.М. Леонова. Педагогическая деятельность Леоновой протекала в творческом контакте с Мусоргским, в свою очередь написавшем многоголосные учебные вокализы, методическая направленность которых выдержана в духе заветов Глинки.

Традиции вокальной школы Глинки, по словам Б.В. Асафьева, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Шаляпина в мировое явление.

Основные взгляды Глинки на **вокальное искусство**, его педагогический метод не утратили своего значения и сегодня. Современная вокальная педагогика многим обязана Глинке.

Центральное место здесь по-прежнему занимает проблема воспитания певца-актёра с развитым художественным мышлением. Не утратил ценности концентрический метод развития голоса, однако применять его на практике необходимо с учётом индивидуальности учащегося, особенностей морфологической структуры его голосового аппарата, функциональной специфики фонации. Применение в педагогической практике концентрического метода с учётом индивидуального похода не противоречит установкам Глинки, который более чем кто-либо считался с особенностями голосов певцов. "Ивана Сусанина" он хотел видеть только на сцене в Петербурге, так как писал оперу с учётом вокальных возможностей артистов этой труппы. С индивидуальным подходом создано Глинкой большинство вокально-педагогических сочинений.

Особенно осторожно **концентрический метод** следует применять, когда певец, в силу каких-то причин, не умеет пользоваться смешанным звучанием. В таких случаях приходится исходить из наиболее развитого регистра (чаще всего у женщин - из головного, у мужчин - из грудного), постепенно вырабатывая смешанное звучание на центре. Только когда певец усвоит принцип смешанного звукообразования на центре, можно приступить к занятиям по концентрическому методу Глинки.

Научное изучение вокальной речи подтвердило тезис Глинки об особом способе воспроизведения гласных звуков, по сравнению их с аналогичными звуками бытовой речи.

Согласные звуки в пении по качеству изменяются незначительно, заметны лишь сдвиги в области их динамики. Правильное формирование певческих гласных звуков и их соединение между собой - вокализация - всегда будет основным необходимым навыком, а педагогический принцип вокализации - одним из главных в процессе воспитания певца. Без вокализации не обойтись при исполнении многих произведений композиторов-классиков (Гендель, Бах, Моцарт, Глинка и др.), не обойтись без неё и при исполнении современной музыки. Многие композиторы XX века создали вокальные произведения без слов.

В настоящее время при начальном обучении гласные звуки чаще используются в сочетании с согласными. В советской вокальной педагогике появилось направление, иногда называемое *фонетическим*. Педагоги этого направления отказались от привлечения внимания ученика к деятельности его отдельных голосообразующих органов, чтобы не дезорганизовать органичность певческого процесса. Обращать внимание поющего на частные детали, заниматься анатомо-физиологическим анализом следует только тогда, когда что-либо препятствует естественной деятельности голосового аппарата как единого целого инструмента. Используемые фонетические представления, умелое сочетание согласных звуков с гласными даёт возможность улучшить качество тона. Основоположником и этого современного метода можно считать Глинку.

Как Глинка, так и современный педагог проявляет заботу о красоте тембра голоса ученика. Свободно воспроизводимый звук красивого тембра оказывает особое воздействие на слушателя. Тембр голоса оперно-концертного певца достаточно полно характеризуется новейшими акустическими данными. При помощи спектрального анализа изучен сложный состав обертонов. Установлено, чем обусловлена звонкость голоса.

Проблема полётности певческого голоса, способность его распространяться ("лететь") на большие расстояния, выделяться на фоне других звуков является одной из центральных в современной вокально-педагогической практике. Каждый обучающийся певец должен развивать полётность своего голоса.

В основе современного музыкального образования стоит всестороннее развитие музыкального слуха учащихся. Совершенствуется методика по выработке слуховых навыков певца. Располагая новейшими  знаниями по методике воспитания музыкального слуха, можно удивляться и восхищаться Глинкой, ставившим среди компонентов одарённости певца на первое место слух, а не голос. В классах по специальности следует развивать ладовое чувство учащихся, постоянно совершенствовать музыкальный слух (мелодический, гармонический, полифонический, вокальный).

Заслуживает переосмысления концепция Глинки по проблеме педагогического репертуара. В современных условиях приходится довольно редко встречаться с переучиванием певцов, использующих свои вокальные данные в народной манере, чем занимался Глинка с Леоновой и другими певцами. Русские народные песни теперь всё чаще используются в манере оперно-концертного звукоизвлечения. Поэтому в наше время нет необходимости начинать обучение оперного певца с разучивания итальянского оперного репертуара. Воспитывая певца-профессионала, желательно проходить арии, романсы и песни русских композиторов в порядке исторической последовательности и смены стилевых направлений, параллельно работая над произведениями зарубежных авторов.

Вокально-методические принципы Глинки заслуживают дальнейшего, более полного изучения и повсеместного применения в занятиях с молодыми певцами.

**Домашнее задание**: ознакомиться с материалом. Кратко написать: в чем состоит концентрический метод Глинки.

 Задание выслать не позднее 27.05.2020 г.