

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ОПЕРНОГО ТЕАТРА

УДК 782; 784

### ПОСТАНОВКА ГОЛОСА В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МАНЕРЕ ПЕНИЯ В ТЕХНИКЕ БЕЛЬКАНТО

*Казарновская Л. Ю.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена основным вопросам постановки голоса в академической манере пения. Акцентируется внимание на характеристиках голоса и основах его постановки в технике бельканто, проводится эмоционально-образный анализ романса П. И. Чайковского на слова А. К. Толстого «Кабы знала я». Делается вывод о необходимости грамотной работы с голосом как в период обучения, так и на протяжении всей певческой карьеры вокалиста.

**Ключевые слова:** академическая манера пения, постановка голоса, техника бельканто, характеристики голоса, эмоционально-образное содержание произведения.

### VOICE IN THE ACADEMIC MANNER OF SINGING IN BEL CANTO TECHNIQUE

*Kazarnovskaya L. Yu.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Institute of modern art, St. Novozavodskaya, 27 A, Moscow, 121309, Russian Federation.

The article is devoted to the main issues of voice in the academic manner of singing. Emphasis is placed on the characteristics of the voice and the basics of its staging in the Belcanto technique, an emotional-figurative analysis of the romance of P. I. Tchaikovsky to the words of A. K. Tolstoy, "If I Knew," is carried out. The conclusion is drawn about the need for competent work with the voice, both during the training period and throughout the vocalist's singing career.

**Keywords:** academic manner of singing, voice production, Belcanto technique, voice characteristics, emotionally-shaped content of a work.

Несмотря на то, что постановкой голоса в академической манере пения занимаются уже достаточно долго, есть мнение о том, что ее (постановки голоса) основы давно требуют пересмотра, изменений. Связано это с новыми музыкальными выразительными особенностями, в том числе и в академической музыке, появлением новых музыкальных жанров и стилей, их смешением, характерным для эпохи постмодернизма. Однако физиология человека и его эстетико-акустические представления остаются почти неизменными. Именно поэтому вопросы, связанные с грамотной постановкой вокального голоса, остаются актуальными музыковедческими, в том числе музыкально-образовательными, проблемами.

Целью данной статьи является обобщение и концентрированное выражение основ постановки голоса в технике бельканто. Методологическими основами исследования стал феноменологический подход к явлениям искусства, герменевтический подход к трактовке вокальных произведений и метод текстуального анализа.

Стиль бельканто возник как ответ на вызов музыкальной эпохи классицизма. В это время появляются новые музыкальные жанры, в том числе и опера, а вместе с ней — потребность в новых вокальных приемах. Если до XVIII века оперы в основном исполнялись во дворцах, в небольших помещениях с хорошей акустикой, где хватало кастратной манеры пения, мягкого звукоизвлечения, то уже в начале XIX века, одновременно со строительством итальянских театров, потребовалось более насыщенное вокальное и оркестровое звучание. Это вызвало увеличение численности состава оркестра и, как следствие, более громкого, яркого вокального звучания с опорой на грудные резонаторы. Вокалистам предстояло так петь, чтобы перекрывать довольно большой оркестр, инструменты в котором стали переоснащать металлическими струнами. Новая звучность инструментального звучания потребовала от вокалиста принципиально иного дыхательного и голосового посыла. Это и стало основной причиной возникновения новой вокальной техники бельканто. В кастратной манере пения не было соединения вокальных регистров: «головное» — фальцетное звучание существовало отдельно от грудного. В соответствии с этим выстраивалась и динамика произведений: звучание на груди — *forte*, звучание фальцетом (в голове) — *piano*. При соединении регистров в технике бельканто вокалист должен был петь таким образом, чтобы его слышали в большом помещении. Звучание голоса должно было перекрыть звучание оркестра по динамике, но при этом вокалисту нельзя было срывать на крик. Появилось и новое требование к вокалисту: понимать, что композиторы разных эпох писали музыку для разных вокальных техник, и исполнять ее необходимо по-разному.

Именно поэтому так важна грамотная постановка голоса. Голос в белькан-

то ровный, подвижный, исполнение связное. Основное внимание уделяется именно технике звукоизвлечения. Суть бельканто в свободном, естественном звуке: «...эту манеру можно назвать полностью физиологичной, что крайне важно — именно технику бельканто певец использует, если намерен сохранить здоровье голоса на долгие годы...» [1, с. 54].

Технически постановка голоса в технике бельканто — довольно сложная задача как для педагога, так и для обучающегося, несмотря на физиологичность этой манеры. Именно это и создает сложность для педагога, ведь каждый обучающийся — индивидуален. В ходе занятий у ученика должны выработаться собственные, абсолютно индивидуализированные ощущения. Педагог, как грамотный настройщик звука, становится не инструктором, а проводником на пути освоения приемов вокальной техники применительно к личностным психофизиологическим возможностям обучающегося.

Среди характеристик певческого голоса в технике бельканто следует выделить ровность, гибкость, подвижность, устойчивость и плавность [1, с. 52–53]. Остановимся на каждой характеристике.

*Ровное звучание голоса* достигается достаточно сложно. Отдельные участки диапазона, в силу индивидуального строения голосового аппарата, получают различную тембральную и динамическую окраску; и приобретение цельности звучания по всему диапазону — важнейшая задача, стоящая перед вокалистом и его педагогом.

*Гибкость*, часто, — природное свойство человеческого голоса. Гибкий голос имеет большую тембральную палитру и звуковысотный диапазон. За счет этого достигается выразительность вокального звучания.

*Подвижность голоса* также зависит от природной предрасположенности. Под этой характеристикой следует понимать не только способность воспроизводить голосом виртуозные фрагменты музыкальных произведений, но и умение точно исполнять самые различные последовательности музыкальных интервалов, легко выстраивать динамическую партитуру произведения, т. е. переходить с одного нюанса на другой (вплоть до резко контрастных).

*Устойчивость певческого голоса* — необходимое качество, характеризующееся константностью его звучания вне зависимости от исполняемого материала. Устойчивый голос звучит равномерно, уверенно, спокойно, что достигается, в том числе, расслабленностью мышечного аппарата, правильным соотношением между напряжением и расслаблением в голосовом аппарате.

*Плавность голоса* — ближе к эстетической стороне пения. Плавный голос характеризуется ровностью амплитуды колебаний голосовых связок во время пения, регулярностью их смыкания, отсутствием «выпадения» определенных частот.

Ключевая роль в пении принадлежит *дыханию*. Умение грамотно управ-

лять дыханием — фундамент постановки голоса в любой манере пения. Без правильного дыхания не существует качественного вокального исполнения. Однако понимание этого пришло не сразу в вокально-педагогическую практику. В разные эпохи предъявлялись различные требования к навыку вокального дыхания. Лишь со второй половины XIX века в методиках постановки голоса намечается тенденция развития абдоминального (диафрагмального) дыхания: «Диафрагма — главная дыхательная мышца при абдоминальном дыхании на вдохе опускается довольно низко, ...ощущается ... ниже линии пупка — в животе, и является главным показателем глубокого вдоха» [1, с. 54]. У вокалиста должно создаться ощущение «воздушного столба внутри тела» [Там же]. Такое дыхание нефизиологично, оно, как правило, не используется в разговорной речи.

Методика постановки вокального дыхания включает в себя обучение правильному вдоху и правильному выдоху.

*Постановка правильного вдоха.* Техника его основана на медленном вдохе через нос с ощущением опускания диафрагмы. При этом искусственным образом живот как бы надувается, а грудная клетка, напротив, незначительно расширяется. Набранный воздух задерживается на несколько секунд, после чего совершается медленный выдох через рот. При правильном выполнении упражнения выдох должен быть длиннее вдоха. Достаточность вдоха чрезвычайно важна: дыхание обслуживает все процессы организма, и пение — в последнюю очередь. Организм не допустит кислородного голодания, поэтому некачественность вдоха, следовательно, некачественность певческого дыхания, неизбежно повлечет некачественность пения.

Вдыхать при пении следует через нос, чтобы не пересушить стенки горла. Дыхательная система человека организована таким образом, что глубокий вдох, «вдох вниз», возможен в гораздо большей степени именно через нос, а не через рот. При вдохе через рот чаще всего происходит поверхностное дыхание, оно рефлекторно включается при дыхательной недостаточности, например, при быстрой ходьбе, беге, физической нагрузке, когда потребность организма в кислороде увеличивается. Часто при вдохе через рот формируется верхнее («ключичное») дыхание. Его можно наблюдать у вокалистов при поднятии плеч. Однако поверхностное дыхание, так же как и ключичное, для пения неприменимо, ведь только плавный и спокойный вдох дает состояние, которое принято называть «певческим покоем» [1, с. 56]. Важно понимать, что пение не должно сопровождаться напряжением, которое негативно может сказаться на качестве звука.

Вдох должен быть бесшумным. Шумный, порывистый вдох изнуряет голосовой аппарат, создает лишнюю нагрузку на органы дыхания и привносит в пение посторонние свистящие звуки, лишая его красоты. Кроме того, при

порывистом вдохе может возникнуть напряжение гортани, что приведет к искажению звука. Во время пения гортань должна оставаться эластичной, расслабленной. Бесшумный вдох влечет за собой плавный, спокойный выдох, что приводит к равномерности в расходовании воздуха при звукоизвлечении.

Большое внимание при постановке голоса в технике бельканто уделяется наработке навыка *пополнения запаса воздуха до его израсходования*. «Добор без перебора — важный принцип вокального дыхания» [1, с. 55]. Необходимо научиться пополнять запасы воздуха до того, как он закончится. Это более комфортно, чем делать новый вдох, когда полностью израсходован воздух. В этом случае певец рискует сбиться в исполнении произведения. Под руководством педагога необходимо довести дыхательную практику с добором воздуха во время пения до автоматизма.

*Постановка правильного выдоха.* Правильный выдох не менее важен. Воздух при нем должен расходоваться экономно, без усилий, толчков, напряжения диафрагмы. Это создает свободу и красоту вокального звука. Для постановки плавного выдоха необходимо обучение снятию напряжения мышц живота. Среди вокалистов давно замечено, что голосовое напряжение возникает из-за напряжения диафрагмы, именно поэтому от него необходимо избавляться. При этом, конечно, атака звука должна сохраняться.

При работе над постановкой выдоха следует контролировать желание напрячь диафрагму, а атаку производить созданием подсвязочного давления, что достигается при краткой задержке выдыхаемого воздуха при смыкании связок. Плотность смыкания связок рождает ощущение напряжения: мышцы гортани сопротивляются давлению потока выдыхаемого воздуха. Именно это сопротивление и рождает звук. Поэтому до извлечения звука необходимо набранный в легкие воздух задержать на несколько секунд (одну-две), а затем начинать выдыхать и петь легким коротким проталкиванием ощущаемого воздушного столба через голосовую щель. Именно такова техника правильного дыхания, которая была описана выше. Возникающий при этом толчок (та самая атака) должен быть решительным, но не преувеличенным, чтобы не было крика. Правильная атака, наряду с грамотным вокальным дыханием, исключает дефекты и недостатки звучания певческого голоса. Дыхание должно быть хорошо сбалансировано по темпоритму: без суеты, спешки, но и без особой медлительности. Индикатором баланса и размеренности дыхания будет извлекаемый звук — свободный, не сдавленный. Дыхание должно быть спокойным и глубоким. Это создает у певца ощущение его достаточности для звучания. Все это способствует психологическому комфорту и снижению волнения перед началом пения.

При регулярных занятиях вокалом постепенно вырабатывается навык сознательного управления дыханием. В дальнейшем он должен закрепиться,

что и создаст правильную основу, ту самую «опору» для голоса.

*Положение корпуса при занятиях вокалом.* Положение тела вокалиста должно быть естественным, без напряжения лицевых мышц, мышц гортани, плеч, шеи, ротовой полости [1, с. 57–58]. Это важно, в том числе и для правильной артикуляции и естественной дикции вокалиста, что необходимо для качественного произнесения музыкально-литературного текста произведения.

*«Зевок» в пении.* Зевок необходим для увеличения объема ротовой полости. Он важен для мягкого, четкого, выразительного, объемного звучания голоса. Зевок напрямую не связан с открытием рта у вокалиста. Степень их взаимообусловленности следует определять индивидуально у каждого ученика, с учетом его физиологических параметров.

*Направление потока воздуха.* Очень важным элементом постановки голоса является направление потока воздуха. Это некая конечная цель воздушного столба, которая находится позади зубов верхней челюсти. Однако существуют мнения, что поток воздуха направляется непосредственно на зубы или в твердое нёбо [1, с. 63]. В каждом конкретном случае педагог корректирует это направление, чтобы вокальный звук был свободным, чистым, объемным, тембрально насыщенным.

Конечно, вопросам постановки дыхания и направленности звука уделяется значительное внимание и большое количество времени именно на начальном этапе обучения вокалу. С течением времени при регулярных грамотных занятиях эти навыки доводятся до автоматизма. Однако на протяжении всей певческой карьеры вокалист должен уделять постановке дыхания существенное внимание, ведь именно от него зависит качество вокального звучания, его красота, глубина, ровность, чистота интонирования. В то же время, обладая совершенной вокальной техникой, следует помнить, что вокальное произведение, даже вышедшее непосредственно из театрального представления, остается драматическим произведением. Для его исполнения мало знания нотного текста. Важно понимание сути произведения, независимо от того, на каком языке оно исполняется. Но еще более важно умение «вычитывать» смысл произведения, способность грамотно интерпретировать его эмоционально-образное содержание. А для этого необходимо обладать широким кругозором, эрудицией, знанием эпохи создания текста и музыки.

Подтвердим сказанное примером — романсом П. И. Чайковского на слова А. К. Толстого «Кабы знала я». В основе музыкального языка произведения — интонации народных песен. Однако песенное начало в этом романсе выражено в меньшей степени. Вокальная партия ее крайних частей носит мелодраматический характер, сближая романс с жанрами плача и причита. И это не случайно. Романс «Кабы знала я» — это рассказ о горькой женской доле. Романс начинается с фортепианного вступления, в котором на фоне пастораль-

ной мелодии-наигрыша, настраивающей на образы крестьянского быта, как зловещий призрак звучит тема рока из «Пиковой дамы». После устрашающей паузы на фермату (как будто все замерло от этого контраста и предчувствия беды) возникает обреченная, опустошенная вокальная партия, состоящая из ряда коротких музыкальных восходящих секвенцированных фраз [2, с. 22]. Это должно звучать как текст, который постоянно бормочут «помертвевшие от горя губы», каждый раз заставляя возвращаться к воспоминаниям о своей безрассудной и несчастной любви, как бы заново переживая любовную драму. Темпоритм мелодии изменяется; вокальная партия звучит на *f* при описании героя романса — разудалого молодца. Но это не его характеристика в чистом виде. Это — представления героини о нем, о ее чувствах к нему. Поэтому фразы остаются короткими. Повышается тесситура произведения (как горячий пыл любви). Средний раздел контрастен первому. По характеру он близок городской песне или городскому романсу, что снова вводит слушателя в быт и уличную музыкальную культуру XIX века. Однако это кажущееся лирическое отступление. Ведь это — повествование о безрассудно-безудержно всепожирающей страсти. Уже первая фраза средней части «Кабы знала я, кабы ведала» звучит экстатически-счастливо. При этом страстный характер текста как бы сдерживается мелодией в вальсовом ритме. Все сменяется третьей частью, возвращающей в мир горести и страдания. Снова зловещая пауза на фермате. Все оборвалось, все рухнуло! И образ сломленной горем девушки, подчеркивается «стонущими» секвенциями. Это — трансформация образа в полубезумную старуху без надежды, без будущего, с воплями отчаяния и последним «Ах!», как повисающим крылом смерти. И снова фортепианное обрамление — пастораль и тема рока, сжигающего человеческую судьбу.

Такое эмоционально-образное воплощение и донесение текста до слушателя возможно только при грамотном владении голосом. Оно невозможно без правильной его постановки и владении вокальной техникой. Именно поэтому данным вопросам должно уделяться значительное внимание как в процессе обучения вокалиста, так и на протяжении всей его певческой деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Казарновская Л. Ю. Любовь меняет всё. М.: «Э», 2016. 320 с. (Любовь Казарновская. Легенда оперной сцены).
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2007. 679 с.

#### REFERENCES

1. Kazarnovskaya L. Yu. Lyubov` menyaet vse. M.: «E`», 2016. 320 s. (Lyubov` Kazarnovskaya. Legenda opernoj sceny`).
2. Dmitriev L. B. Osnovy` vokal`noj metodiki. M.: Muzy`ka, 2007. 679 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Казарновская Л. Ю. — проф. каф. академического пения, лауреат премии Ленинского комсомола; ljuba.fond@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kazarnovskaya L. Yu. — Prof. of the Department of Academic Singing, Laureate of the Lenin Komsomol Prize; ljuba.fond@gmail.com