УДК [784.75.071.2:784.9]:378

Я. А. Радион

Формирование исполнительского аппарата вокалиста

Раскрыты основные теоретические положения преподавания вокального исполнительства. Представлены результаты проведенного автором практического исследования. Проанализированы взгляды современных исследователей. Проведен развернутый анализ существующих методик преподавания вокала. Описана авторская методика преподавания вокала, раскрыт оригинальный взгляд автора. Личный опыт автора статьи как концертирующего вокалиста определил своеобразное осмысление и изложение конкретных практических советов молодым вокалистам. Подробно описана авторская методика преподавания, учитывающая множество важнейших факторов, влияющих на исполнительское мастерство вокалиста. Методика преподавания раскрыта на примере конкретного произведения – джазовой баллады «Misty». Представлен подробный разбор исполнения вокалистом этого произведения. На примере джазовой баллады всесторонне исследуются возможные ошибки исполнения и способы их устранения, обращается внимание на вокальные тонкости и особенности, даются практические рекомендации исполнения каждой вокальной строчки. В основу статьи положены результаты, достигнутые в процессе творческой и педагогической деятельности. Результаты исследования апробированы в творческом и педагогическом процессе. Основанные на личном вокальном опыте автора основные положения статьи представляют своеобразное «руководство к действию»: автор акцентирует внимание исполнителей и педагогов, указывает на необходимость осмысленности пения, анализ музыкального материала, самоконтроль вокалиста. В статье также поставлен вопрос о влиянии общей культуры исполнителя на творческий процесс.

Ключевые слова: педагогика эстрадно-джазового вокала, звукоизвлечение, осознанное пение, работа над музыкальным произведением, джазовая баллада

Yana A. Radion

The formation of the vocalict

The main theoretical positions of vocal performance teaching are revealed. The results of the practical research conducted by the author are presented. The views of modern researchers are analyzed. A detailed analysis of existing methods of teaching vocals is carried out. The author's technique of vocal teaching is described, the author's original view is revealed. The personal experience of the author of the article as a concert vocalist has defined a peculiar understanding and presentation of specific practical advice to young vocalists.

The author's teaching method is described in detail, taking into account the many important factors influencing a vocalist's performance skills. The teaching method is disclosed on the example of a specific work – the jazz ballad «Misty». A detailed analysis of the performance of the vocalist of this work is presented. Using the example of a jazz ballad, possible performance mistakes and ways to eliminate them are comprehensively investigated, attention is paid to vocal subtleties and peculiarities, practical recommendations are given on the performance of each vocal line. The article is based on the results achieved in the process of creative and educational activities.

The results of the study were tested in the creative and pedagogical process. Based on the personal vocal experience of the author, the main provisions of the article represent a kind of "guide to action": the author focuses the attention of performers and teachers, points to the need for meaningful singing, analysis of musical material, and self-control of the vocalist. The article also raised the question of the influence of the general culture of the performer on the creative process.

Keywords: pedagogy of pop-jazz vocals, sound extraction, conscious singing, musical composition, jazz ballad
DOI 10.30725/2619-0303-2019-4-142-146

Сегодня в сфере вокальной педагогики все большую популярность приобретают исследования психофизиологических факторов, оказывающих влияние на профессиональную подготовку вокалистов. Нередки случаи, когда технически способный, имеющий от природы прекрасные возможности начинающий вокалист, в силу своих психологических характеристик, не достигает положительных результатов в образовательном процессе, а, зачастую, и вовсе сходит с дистанции. То есть, несмотря на очевидную положительную динамику в вопросах постановки голоса, певческого дыхания, развития диапазона, управления собственным

голосовым аппаратом, вокалисту не удается достигнуть желаемого профессионального уровня.

Чтобы разобраться в этой проблеме, необходимо понять, что же такое наш голос и какие системы нашего организма принимают непосредственное участие в процессах формирования певческого голоса.

Пение, как известно, является проявлением физической активности человека и относится к разряду произвольных действий. Этот процесс должен быть хорошо осознан вокалистом и должен поддаваться корректировке, изменению. Как правило, опытный вокалист говорит, что он поет не горлом, или что не только диафрагма, гортань, связки и резонаторы принимают непосредственное участие в процессе голосообразования, а он поет всем телом. Поэтому так важно чувствовать и понимать весь свой организм. Начало обучения вокалу – это кропотливая работа по познанию собственного тела, осознание происходящих процессов и приобретение навыков по использованию тех или иных механизмов.

«О том, что в пении должен быть задействован весь организм, говорят все выдающиеся певцы, а если бы мы попытались составить перечень того, что упоминается вокалистами, когда они говорят о технике пения, то в этом списке окажутся все части их тела. Несомненно, что умение включать в фонационный процесс весь организм позволяет певцу полнее использовать свои энергетические возможности и создает оптимальные условия для эмоционального пения: неслучайно необходимость пения «всем существом» Э. Карузо аргументировал тем, что «иначе в звуке не будет чувства, волнения и силы», «той прелести звучания, которая решает успех певца» [1, с. 13].

«Являясь служебной функцией, звучание человека полностью подчиняется направлению мысли, которая управляет всеми процессами звукоизвлечения и дыхания, работающими рефлекторно. Только в этом случае звуковые координации не искажены. Пример – игры детей: максимальные эмоции, максимальная энергетика, при этом нет никаких вредных для голосового аппарата результатов. Т.е. приспособление человека к большой звуковой энергии заложено природной координацией, и наша задача – натренировать эту энергию на природных эмоциональных состояниях (окликание, требование, утверждение, дразнение). Мысль направляет рефлекторные координации. Например, при дразнении все координации направлены на увеличение энергетики произношения (применяется при вялой природной реакции и малозвучном голосе)» [2, с. 82].

Именно поэтому на начальных этапах обучения педагог часто просит студента представить ту или иную пространственную картину (послать звук вперед или взять ноту «сверху»), исполнить фразу «восторженно» или «торжественно». Все это делается для того, чтобы научить студента извлекать правильные звуковые координации и умело применять их на практике.

Рассмотрим очень схематично процесс звукоизвлечения. Для того чтобы исполнить ту или иную музыкальную фразу или ноту, необходимо сначала задумать ее, услышать ее внутренним слухом. Затем мозг должен послать сигналы ко всем органам, участвующим в процессе фонации. Они будут всегда разные, в зависимости от звуковысотности, фонемы, артикуляции, динамики, силы звука, контекста и еще множества других характеристик. Эти сигналы должны дойти. И, наконец, задействованные в процессе мышцы и органы должны быть готовы выполнить работу, «заданную» мозгом. И только если вся эта цепочка работает безотказно, если все без исключения органы (начиная с мышц нижнего пресса и заканчивая «включателями» верхних резонаторов) работают синхронно и слажено, мгновенно принимая нужное положение, только тогда можно говорить, что на выходе вокалист получит ту ноту, которую задумал, спетую той манерой, которой захотел. Если же рассматривать эту цепочку как физиологический процесс, то при наличии каких-либо дисфункций со стороны нервной системы, получить желаемый результат не удастся.

Без сомнения, у большинства начинающих вокалистов, обрыв цепи происходит на самом первом этапе: исполнитель не может правильно или вообще как-то осознанно задумать исполняемую ноту.

Это связано с множеством причин:

1. Непонимание стилистических особенностей исполняемого жанра.

Например, как исполнить первую фразу джазового стандарта «Misty»? Как правило, это произведение звучит как баллада, поэтому необходимо обозначить некоторые параметры, характерные для этого стиля.

2. Эмоционально бессознательное исполнение материала.

Исполнитель не задается вопросом наличия того или иного художественного образа, заложенного в произведении, не видит амплитуды динамических оттенков, определяющих эмоциональный окрас композиции. Точный смысл вокальной интонации (драматизм, тем-

бральная окраска) исполняемой музыкальной фразы может быть передан, в случае распознавания исполнителем эмоционального «подтекста», в виде желаний, побуждений, намерений персонажа.

«Всякая роль в спектакле либо отдельное произведение – песня или поэма, если вообще наделена смыслом, то этот смысл, как правило, заключается в драматизме. Ведь каждый поступок нашей жизни, каждое слово, связанное с определенной целью, несет в себе драматизм! Что же значит слово „драматический"? Оно относится и к замыслу и к исполнению. Драматический замысел означает чувство или страсть – то, что автор желает выразить ясно, убедительно и логически обоснованно. Драматическое исполнение означает выражение данного чувства или страсти артистом, чьи таланты, развитые посредством обучения и практики, позволяют ему воплотить этот замысел ясно, убедительно и логически обоснованно» [3, с. 49].

3. Отсутствие богатого внутреннего мира исполнителя, и возникающие в связи с этим проблемы с передачей музыкальной мысли. В процессе обучения, работая над музыкальным материалом, начинающий певец, как правило, идет по простому пути: он выбирает понравившееся произведение, исполненное любимым вокалистом, и просто пытается скопировать его версию. Однако он не учитывает разницу возможностей, темпераментов, певческого опыта и т. д. Если девушка, обладающая скромными вокальными данными, не большой тесситурой, находящаяся в самом начале своего творческого пути, желая взять в свой репертуар произведение «Misty», бездумно начнет копировать исполнение, например, Сары Воан на знаменитом выступлении «Sassy swings in Tivoly», будет довольно нелепо, или вовсе смешно. Вот что пишет об этом Чарльз Сэнтли в книге «Искусство пения и вокальной декламации»: «Мы слышим много разговоров о традициях и постоянно встречаемся с ленивыми студентами, которые, желая избежать лишних трудностей, просто копируют то исполнение, которое уже видели и слышали у своих предшественников. Такой студент путем внимательного наблюдения может научиться копировать даже характерные особенности и детали игры артиста, которого он берет за образец: однако, тот артист знал, как сделать все эти особенности своим достоинством, тогда как его подражатель порой не только не может извлечь из него выгоды для себя, но, напротив, использует их так, что они делают его исполнение смешным или вызывающим жалость. А трудолюбивый студент, напротив, не обращает внимания на такие особенности и детали, однако, стремится понять и проанализировать, в чем именно заключаются сильные стороны того или иного артиста, и без колебаний берет их на вооружение и стремится применить их в своей игре по-своему. Несомненно, это подражание, но абсолютно правомочное – это не слепое копирование подобострастного подражателя» [3, с. 50]. Мы неоднократно наблюдаем, как начинающий вокалист берет в работу новое сложное произведение, ориентируется на чье-то исполнение (как правило, хорошее), и пытается, не обладая достаточной техникой, не задумываясь над смыслом песни, не ставя никаких художественных задач, слепо скопировать первоисточник. Вместо того чтобы проанализировать оригинал, понять, какими красками пользуется вокалист, как он формирует вокальную строчку, за счет чего добивается необходимого драматизма, и определить свои возможности, средства выразительности, свои «сильные стороны», которыми он может добиваться поставленных задач. Как правило, все эти проблемы и возникают от недостаточно богатого внутреннего мира, всепоглощающей лени и нежелания трудиться.

«Певческое воспитание невозможно без активной психической деятельности: внимания, восприятия, памяти, воображения, эмоциональных и волевых проявлений. В большей степени оно основано на выработке двигательных навыков. И. П. Павлов писал: «Под всеми нашими сложными проявлениями и переживаниями лежат... физиологические основы» [4, с. 29].

Даже небольшое музыкальное произведение, имеющее свое начало и конец и воспринимаемое нами как нечто целостное, нуждается в логичном выстраивании динамического рисунка всего материала, проработкой каждой отдельной фразы, внимательного отношения к каждой ноте. Получится ли баллада «Misty» легкой беззаботной песенкой, или это будет напряженное драматическое произведение, наполненное нешуточными переживаниями? Безусловно, это зависит лишь от личности исполнителя, от задач, поставленных в ходе работы над произведением. «Мы считаем, что осмысленность пения – это целиком природный талант. Ни учебник, ни педагог не могут наделить им ученика, если он начисто его лишен. Образование может помочь развить его, но он должен присутствовать изначально, хотя бы в зародыше – определенные душевные качества и свойства, которые можно культиви-

ровать, с целью обрести основную сущность вокального искусства» [5, с. 65].

Итак: для того чтобы исполнить ту или иную ноту, исполнителю необходимо поставить перед собой и конкретизировать некие задачи. Сфокусировать свое внимание на множестве параметров, которые необходимо учесть, для того чтобы мозг мог определить те сигналы, которые он должен послать в соответствующие органы, для достижения тех или иных целей.

«Из практики известно, что восприятие музыки всегда сопровождается эмоциональной реакцией. В вокальном искусстве она должна быть тесно связанной со слухом и моторикой. Эмоции в пении должны протекать при соотношении силы возбуждения и торможения. Только в том случае все двигательные реакции будут работать слаженно и определенно. Певец постоянно должен контролировать себя со стороны. Шаляпин писал в своей книге «Маска и душа»: «Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю один. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует». В психологии такая способность называется «распределением внимания» [4, с. 38]. Здесь мы подходим к очень важному вопросу - концентрации внимания вокалиста, необходимости постоянного самоконтроля и адекватной самооценки во время пения, фокусировки на малейших нюансах. Начинающий певец, как правило, с большим трудом, и не всегда удачно пытается проконтролировать множество параметров. Думая о дыхании, забывает текст, пытаясь правильно оформить звук, не включает нужные резонаторы, старательно интонируя, забывает о ритмическом рисунке… Таким образом, если причины неудач кроются в расстройствах соответствующих участков нервной системы, справиться с проблемами бывает очень трудно, а порой и вовсе невозможно.

Выученное произведение можно рассмотреть как запомненную певцом (т. е. его мозгом) последовательность мышечных конфигураций. Вследствие множества повторений организм фиксирует положения гортани, артикуляторов, дозировку забора и подачи воздуха, площадь, плотность смыкания связок и т. д. Таким образом, при исполнении выученного произведения срабатывает мышечная память. Поэтому очень важно, работая над материалом, повторять правильно, чтобы мышцы запоминали корректно. Бездумное многократное пропевание композиции не имеет никакого смысла, так как качество исполнения в таком случае не повышается. При правильном подходе к работе над произведением индивидуальная память накапливает положительный опыт, трансформируя предыдущий, а это и является двигателем от прошлого к будущему, способствует положительной динамике.

Во время исполнения произведения запускаются две схемы. Первая – система импульсов определенных участков коры головного мозга, направленных на процесс звукоизвлечения, и вторая – одновременная оценка мозгом воспроизводимого звука. «Нервные сигналы поступают от центрального аппарата речи к периферическому, приводя в движение артикуляционные органы. Но имеется и обратная связь, которая осуществляется по двум направлениям: кинестетическому и слуховому. Таким образом, для верного воспроизведения артикуляторной программы необходимы слуховой и кинестетический контроль. При этом контроль кинестетических ощущений, идущих от органов речи к коре головного мозга, имеет особенное значение, поскольку именно этот вид контроля дает возможность исправить ошибку и внести коррективы до момента фонации, в отличие от слухового контроля, который возможен лишь в момент произнесения звука. Слуховой контроль позволяет заметить ошибку и устранить ее, скорректировав артикуляцию. Исправление ошибки происходит за счет обратных импульсов, идущих к центральному аппарату, где выявляется, в какой момент артикуляции произошла ошибка. Затем от центрального аппарата идет импульс, вызывающий коррекцию артикуляции, и вновь посылается в центр импульс с информацией о полученном результате. Процесс обратных связей (формирование второй сигнальной системы) происходит как бы по кольцу, мгновенно и многократно, до полного согласования слухового аппарата с артикуляцией» [6, с. 12]. Это как раз объясняет то, что плохо слышащий себя вокалист (а очень часто бывают проблемы с акустикой или с концертным оборудованием), перестает контролировать свое пение. Пытаясь услышать себя, начинает форсировать звук, от чего страдает интонация. Чрезмерно напрягая голосовой аппарат, певец также рискует приобрести и медицинские проблемы.

Нет необходимости уточнять, что степень сложности описанных процессов, вряд ли возможно переоценить, как и затраты «оперативной памяти» головного мозга. Здесь мы касаемся очень важной темы: должен ли педагог, видя очевидные проблемы физиологического свойства ученика; замечая в процессе обучения явные нарушения в функционировании и взаимодействии различных органов и мышц, отсутствии слаженной и скоординированной их работы, ставить на таком ученике «крест»

и отговаривать его от дальнейшего изучения вокального искусства? Или должен ли педагог, понимая, что тембр голоса, данный ученику от природы, попросту не красив и обогатить его недостающими обертонами, пытаясь включить в работу те или иные резонаторы не удается, напрямую сообщить студенту о тщетности прилагаемых усилий? Не думаю. Только каждодневный интенсивный труд, бесконечный самоанализ, ежедневный тренинг, работа над собой по множеству аспектам, воспитание определенных личностных качеств, самоконтроль, покажут через определенный промежуток времени наличие или отсутствие положительной динамики в обучении вокалу. Для каждого этот промежуток будет разный – одному понадобится месяц, а другому пять лет. Главная задача педагога – выявить проблемные зоны, понять причины неудач, так сказать «поставить правильный диагноз и назначить лечение». Именно поэтому и нет общего для всех учебника по вокалу. Проблемы у всех разные, особенности организма всегда индивидуальны.

В конечном итоге лишь желание вокалиста его воля определяют все вышеуказанные параметры. Только он выбирает нужный режим работы органов, задействованных в процессе пения. В этом вопросе он должен полагаться на свой музыкальный вкус, основанный на музыкальном багаже. Суммируя все вышесказанное, можно резюмировать: человек не просто «как-то поет, потому что у него есть голос», а делает это осознанно. Каждая нота берется определенным образом, специально, исходя из поставленных художественных задач.

Список литературы

1. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы. 2-е изд. Санкт-Петербург: Деан, 2002. 128 с. URL: http://www.vstudio.ru/books/Ushmanov.pdf (дата обращения: 23.05.2019).

2. Миценко Г. И. Мысль как важнейший компонент психофизиологии вокализации // III Международный междисциплинарный конгресс «Голос» (III Конгресс Российской общественной академии голоса) 29 сентября – 1 октября 2011 года, Москва: сб. науч. тр. Москва, 2011. С. 80–84.

3. Сэнтли Ч. Искусство пения и вокальной декламации: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2016. 92 с.

4. Боровик Л. Г. Научные основы постановки голоса / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2013. 105 с.

5. Марафьоти М. Метод пения Карузо: научный подход к голосообразованию. Санкт-Петербург [и др.]: Лань, 2015. 283 с.

6. Покровский А. В. Анатомо-физиологические механизмы речи и специфика работы артикуляционного аппарата в вокальном исполнительстве // Современная наука: актуал. проблемы теории и практики. Сер. Гуманитарные науки. 2014. № 7/8. С. 3–15.

References

1. Yushmanov V. I. Vocal technique and its paradoxes. 2nd ed. Saint Petersburg: Dean, 2002. 128 (in Russ.).

2. Mitsenko. G. I. Thought as the most important component of the psychophysiology of vocalization. III International Interdisciplinary Congress "The Voice" (III Congress of the Russian Public Voice Academy) September 29 - October 1, 2011, Moscow: coll. of sci. art. Moscow, 2011. 80–84 (in Russ.).

3. Sentli Ch. The at of singing and vocal declamation: textbook. Saint Petersburg: Planet of music, 2016. 92 (in Russ.).

4. Borovik L. G. Scientific basis of voice production / Chelyabinsk State Acad. of Culture and Arts. Chelyabinsk, 2013. 105 (in Russ.).

5. Marafioti M. Method of singing Caruso: a scientific approach to voice. Saint Petersburg [et al.]: LAN, 2015. 283 (in Russ.).

6. Pokrovsky A. V. Anatomical and physiological mechanisms of speech and the specifics of the articulation apparatus in vocal performance. Modern science: actual problems of theory and practice. Series of Humanitarian Sciences. 2014. 7/8, 3–15 (in Russ.).