

О. Л. Сафронова

Основные принципы работы над артикуляцией в классе эстрадно-джазового пения

Целью настоящей статьи является выявление и исследование методов работы над артикуляцией, используемых на практике в рамках учебного процесса. Автор затрагивает вопросы взаимодействия артикуляционных навыков с другими компонентами певческого аппарата. Особое внимание уделяется технике скэт, которая рассматривается сквозь призму анализа ключевых приемов импровизации, свойственных джазовой стилистике. Многолетний практический опыт позволил предложить обучающимся эффективные упражнения для развития артикуляционного аппарата, а также некоторые ценные советы по управлению артикуляцией как с технической, так и с творческой точки зрения. В результате занятий учащиеся смогут всесторонне раскрывать свой творческий потенциал и профессионально овладеть техникой эстрадно-джазового вокала.

Ключевые слова: эстрадно-джазовый вокал, артикуляция, резонанс, примарная зона звучания, скороговорки, дикция, интонирование, пропевание, внутренняя улыбка, маска, скэт-импровизация, вокальная техника

Olga L. Safronova

Basic principles of articulation development in the pop and jazz vocal

In this paper we will look at important issue of articulation in the pop and jazz vocal. The author touches upon the correlation and interaction of articulation skills and other components of the singing apparatus. Special attention is paid to the scat technique, which is considered through the prism of analyzing the improvisation techniques inherent in the jazz style. Author's experience with this method provides students with effective exercises for the articulation apparatus development, and offers valuable articulation tips, both in the technical and creative areas. As a result of these exercises, students will fully develop their creative potential and master the technique of pop and jazz vocals.

Keywords: pop-jazz vocals, articulation, resonance, primary sound zone, tongue twisters, diction, intonation, singing, inner smile, mask, scat improvisation, vocal technique

DOI 10.30725/2619-0303-2020-4-136-139

Одной из распространенных проблем, с которыми сталкивается начинающий вокалист, является владение артикуляцией. В классах оперного пения, например, до недавнего времени дикции не уделялось должного внимания: нередко слушатель, пришедший на концерт начинающих оперных певцов, не мог разобрать текст исполняемых ими арий, каватин, ариозо. Подобная неразборчивость дикции во многом была обусловлена особым вниманием оперных педагогов к технике звукоизвлечения в стиле *belcanto* (пение на зевке, прикрытый звук и т. д.). Проблемам артикуляции, напротив, не уделялось должного внимания, и лишь относительно недавно преподаватели оперного вокала стали ставить разборчивость певческой речи в ряд первостепенных задач.

В отличие от оперного пения, всецело ориентированного на эталонное звучание, эстрадное певческое искусство изначально культивировало индивидуальность каждого исполнителя. Одной из предпосылок успешной деятельности вокалиста явилось его умение решать коммуникативные задачи, значимые в условиях коммерческого проекта. Отсюда стремление артистов к внешней привлекательности, доступности раскрываемого образного содержания и, кроме того, принципиальной ясности певческой речи. Правильная организация артикуляционной системы, безусловно, является одной из ключевых проблем, которые должны быть решены при обу-

чении вокалиста уже на раннем этапе. Поскольку отличительной стилевой чертой эстрадно-джазового пения выступает интонирование в речевой манере, методы работы со словом имеют ряд ярко индивидуальных особенностей и существенно отличаются от тех методов, которые приняты в оперном искусстве.

Несмотря на наличие разнообразных пособий и серьезные достижения вокальной педагогики, преподавателю порой приходится сталкиваться с самыми неожиданными трудностями, обусловленными индивидуальной физиологией студента, его неспособностью найти и зафиксировать верные вокальные ощущения, психологическим зажимом и т. д. Зачастую возникает необходимость искать новые пути решения проблемы, подбирать для ученика специальный комплекс упражнений. Достижение искомой цели возможно только при условии индивидуального подхода к каждому студенту. Поиск самобытных способов работы со словом – ключевая задача педагога-вокалиста.

В настоящей статье рассматривается несколько наиболее действенных методов, апробированных на практике. В первую очередь назовем широко распространенный метод слоговой артикуляции. Начинать работу над ней необходимо в примарной зоне звучания, поскольку при смене регистра дикция певца зачастую деформируется. Ее ухудшение обусловлено, прежде всего, зажимом гортани при приближении к

высоким или низким нотам певческого диапазона, усиленной работой мышц опоры (так называемых мышц вокального пояса), серьезным психологическим зажимом, который испытывают большинство начинающих вокалистов при движении мелодии за пределы речевых параметров. При этом практика показывает, что у женщин дикция ухудшается примерно на 20–30 %, у мужчин – на 50%.

Работу над текстом в примарной зоне на первых порах лучше начинать не с пропевания, а с декламирования (произнесения текста нараспев с сохранением относительной звуковысотности) и лишь постепенно, по мере регуляции артикуляционных процессов, переходить к певческому интонированию. Об особых приемах предварительного прочтения текста оперный певец А. Иванов писал: «Выработка свободной и чеканной дикции достигается специальными упражнениями для тех, кто обладает плохим, неясным словом от природы. Следует читать текст шепотом, без звука, но так, чтобы в помещении его можно было услышать на большом расстоянии. Читать можно один и тот же текст, но в различном темпе: сначала четко и очень медленно, выговаривая утрированно каждую согласную, затем повторять в более ускоренном темпе и, наконец, шептать скороговоркой. <...> Четкости дикции помогает акцентировка тех слов, которые имеют первостепенное смысловое значение. Нельзя делать акценты одинаковой силы на всех словах фразы или выделять какое-то случайное слово. Это помешает слушателям разобраться в смысле музыкальной фразы. Выделяя основное значение фразы, мы облегчаем себе и дикционную задачу» [1, с. 93–94].

Немаловажно при этом и в режиме декламации сохранять певческий резонанс. По мнению ряда исследователей, решение артикуляционных проблем напрямую связано с овладением техникой резонансного пения. Теория видов резонанса широко разработана в отечественной и зарубежной литературе. В числе методических пособий, посвященных, в частности, проблемам эстрадно-джазового пения, назовем опубликованное в 2007 г. исследование «Вокал для всех». Его авторы Э. Ховард и Х. Остин справедливо выделяют четыре вида резонанса: головной, ротовой, грудной и носовой или маск-резонанс (см. об этом: [2, с. 41]).

Выдающийся певец и педагог вокала Дж. Б. Карачоло отмечал: «Резонаторную настройку – этот верный механизм голосообразования – нельзя терять ни при каких ситуациях. <...> Поэтому когда в партиях надо говорить слова, нельзя терять резонанс; сначала резонанс – потом произношение. Когда певец овладевает настоящим резонансом – у него оживает и слово. <...> Когда звук голоса обретет правильность резонаторной настройки и легкость, согласная полетит вместе с гласной, и слово будет достаточно разборчиво в зале» [3, с. 475–476].

Правильная настройка резонанса, комфортное состояние нижней челюсти, языка, круговой мышцы

рта и гортани раскрепощают и механизмы, задействованные при артикуляции. При этом, обучая максимально естественной вокальной речи, следует уже на начальном этапе особое внимание уделить гласным звукам: «Не через выговаривание согласных, а через верный вокальный поток гласных осуществляется четкая дикция», – отмечал Н. Гяуров [3, с. 481–482].

О проходящей роли согласных следует сказать уже на первом уроке и далее постоянно пресекать процесс «увязания» в них. Но не пренебрегать четкостью произнесения, поскольку чем ярче, отчетливее произносятся согласные, тем яснее звучат гласные. Чтобы лучше почувствовать кантиленность звучания рекомендуется фразы-скороговорки и тексты песен произносить одними гласными. Например: у воды удавы [у-а-ы-у-а-ы]; у Егора и Федора в огороде помидоры [у-е-о-а-и-е-о-ы-а-а-о-е-а-и-о-ы] и т. д. Язык во время пения гласных должен лежать во рту спокойно, «лодочкой», кончик языка – у нижних передних зубов.

Как правило, работая со студентами над легкостью артикуляции, педагоги предлагают им ряд скороговорок. В их выборе очень важно учитывать чередование разных групп согласных. Например: • на мели мы лениво налима ловили, и меняли налима вам на линя. О любви не меня ли вы мило молили, и в туманы лимана манили меня. • На дворе – трава, на траве – дрова. Не руби дрова на траве двора. • Чешуя у щучки, щетинка у чушки. • Два щенка, щека к щеке, щиплют щетку в уголке. • Жужжит над жимолостью жук. Тяжелый на жуке кожух. • Опять пять ребят нашли у пенька пять олят. • Корабли лавировали, лавировали, да не вылавились. • Продаю либретто «Риголетто». • Сеня вез сена воз. • Нет абрикоса, кокоса, редиса, палтуса, уксуса, кваса и риса. Компаса нет, баркаса и троса, термоса, пресса, индуса-матроса. Баса нет, вкуса, веса и спроса. Нет интереса – нет и вопроса. • Наш Полкан из Байкала лакал. Лакал Полкан, лакал, да не мелел Байкал. • Налей в чайный чайник чистой воды из чайника, чтоб заварился чудный черный чай.

Очень важно все слова произносить (а впоследствии и интонировать) близко, «вперед»; чувствовать их на губах, на зубах, на кончике языка, в передней части рта. Предложения не должны начинаться с лишнего призвука, дающих акустическую грязь и неверное положение вокально- артикуляционного аппарата. Закрывать рот следует сразу после окончания звучания, иначе получается его «проглатывание» и в завершении фразы звучит лишняя согласная «м». Постепенно следует наращивать темп скороговорок, доводя их произнесение до автоматизма. Важным этапом работы является освоение гласных звуков. Здесь важно помнить, что вокальные гласные формируются иначе, чем речевые. Иными словами, при пропевании гласных нельзя задействовать те же артикуляционные механизмы, что и при произнесении. Существенную роль играет правильное положение языка: он не должен перекрывать вход в гортань. Не

нужно всякий раз перестраивать положение гортани от одного гласного звука к другому: ее состояние должно быть свободным, настроенным будто бы на одну максимально широкую и удобную гласную. Обычно такой универсальной гласной является звук, синтезирующий в близком (зубо-губном) произнесении «а» и «э». Остальные фонетические нюансы (формирование «и», «о», «е», «у» и т. д.) осуществляются посредством незначительной смены положения языка и губ. На начальном этапе любое движение артикуляционного аппарата лучше фиксировать перед зеркалом и стараться запомнить каждую фазу. Оперный певец А. Иванов отмечал: «Слова, образуемые при пении, должны находиться “впереди”, то есть в буквальном смысле на губах, на зубах, на кончике языка, в передней части рта, под носом. Артикуляция должна быть свободной, без напряжения. Нижняя челюсть – в полуопущенном состоянии висит, как в мешке, образуемом мышцами и кожей подбородка, верхняя губа слегка приподнята» [1, с. 93]. Несмотря на то, что это высказывание принадлежит оперному вокалисту, каждое его слово может быть адресовано и эстрадно-джазовым певцам. В частности, «приподнятость верхней губы» отчасти сопоставима с широко распространенным в эстрадной практике понятием «внутренней» (или «вокальной») улыбки.

Как известно, при пении у оперных вокалистов во рту должен образовываться купол, формирование которого возможно посредством зевка. Отсюда – особые методы звукоизвлечения: закрытая позиция, своеобразная вокализация гласных (приблизить «е» к «и», прикрыть «у» и «о» и т. д.).

Эстрадно-джазовому певцу не нужен полный зевок: звук должен быть открытым, манера интонирования приближается к более естественной – речевой. Задача эстрадного певца – научиться формировать не купол, а своего рода рупор. И здесь очень важна правильная работа круговой мышцы рта – та самая внутренняя улыбка. Мышцы губ всегда должны быть в тонусе. Для облегчения технических задач имеет смысл приподнять мягкое небо за счет не полного, но полувозвекта. При этом звук остается открытым, светлым¹. Гласные в эстрадно-джазовом пении вокализируются совсем иначе, нежели в оперном: «о» зачастую приближается к «а» (распространено выражение – «в глотке “а”, на губах “о”). «У» пропевадается иначе, чем произносится, отчасти приближаясь к французской «и». Гласная «и» поется широко – словно между «и» и «ы»; кончик языка обязательно должен находиться на зубах, чтобы звук не ушел глубоко в глотку. «Э» – между «э» и «е». При этом обязательно сохраняется состояние внутренней улыбки – губы остаются в тонусе.

Артикуляция каждой гласной и зависимой от нее согласной обязательно должна быть ориентирована

во вне – в маску. Поэтому одним из наиболее важных резонаторов для эстрадно-джазовых певцов является лицо, и, в частности, – нос. Неслучайно, чернокожие вокалисты от природы имеют очень яркие по тембру и насыщенности голоса. Во многом это обусловлено специфической лицевой анатомией, и в первую очередь – широким носом. Однако представители европейской расы способны искусственно расширять носовой резонатор путем поднимания верхней губы: это облегчает артикуляционные задачи; делает звук легким, светлым, звонким.

Важно также научиться чувствовать звук в мягком небе, как раз на той границе, где небное пространство смыкается с носовым. Подобное формирование звука извлекает голосовые связки от напряжения и способствует совершенствованию вокальной дикции.

Наконец, очень важно при пении гласных избавиться от лишнего гортанного звука «х». Нередко начинающие вокалисты при распеве А-Э-И-О-У искажают звучание посредством введения посторонней согласной «х» и тем самым существенно усложняют себе вокально-техническую задачу: получается причудливое «а-хэ-хи-хо-ху». (Или, например, при распеве «а» на до-ре-ми-фа-соль-фа-ми-ре-до вместо «а-а-а-А-а-а-а» образуется «а-ха-ха-ха-Ха-ха-ха-ха-ха»). Чтобы избавиться от подобного дефекта, необходимо сформировать звук в мягком небе и направить его в маску.

Искажение гласных, ведущее к деформации слова, свойственно манере пения многих эстрадных вокалистов. Вместе с тем небрежное отношение к тексту свидетельствует о низкой певческой культуре. В качестве примера высоко профессиональной вокальной дикции приведем пение известной поэтессы и певицы И. Богусhevской. В связи с этим можно вспомнить одну из ее самых популярных песен – «Кафе Экипаж», именно в авторском исполнении. Среди прочего, имеем в виду строки: «Она печалится, что он слишком молод, и хочет быть с ним неразлучной, как серп и молот». Богусhevская четко артикулирует заключительные согласные «д» и «т». Иначе невозможно: при вялом произнесении звуки сольются, и сокровенный смысл лирической поэзии слушателю не откроется.

Отсюда вывод – если в слове есть более четкие согласные, нежели те, которые принято использовать в устной речи, необходимо их ясно артикулировать при вокальном интонировании. Существенную роль здесь играет написание слова, именно оно во многих случаях является критерием выбора между твердой и мягкой согласной.

Особо следует сказать о согласном звуке «й» на конце слова. В русской речи подобные слова произносятся как бы с легким придыханием в конце: «слой», «мой», «пой», «бой». При пении «призрачная», едва заметная согласная «х» зачастую выдвигается в первые ряды и существенно портит впечатление от прослушивания. Поэтому окончание подобной фразы следует соединять с началом последующей,

¹ Эстрадно-джазовые вокалисты нередко называют оперный звук темным. Насколько нам известно, в оперных кругах такое определение не принято.

постепенно переводя гласную, предшествующую «й», в «и». Подчеркнем: сказанное не означает, что вокалист должен спеть всю строфу на едином дыхании (это не всегда возможно): здесь важно не воспринимать каждый вздох как окончание фразы.

Немаловажен в рассматриваемом случае прием мысленного соединения предыдущего слова с последующим, способствующий слитности всей вокальной строфы. Приведем еще один пример из творчества И. Богушевской (песня «Шелк»):

Речевая строфа: Я стану покорной такой / Растаю как воск под рукой / Прильну и отхлыну волной / Останься, останься со мной.

Вокальная строфа: Я стану пакоорнайтакоооий / Растаю как воск падрукоооий / Прильну и атхлыынувалноооий / Астанься, астаньсяасамноооий.

В завершение отметим, что ясная, легкая артикуляция очень важна при пении в технике скэт (пение на слог). На начальном этапе обучения скэт-импровизации необходимо объяснить ученику, что нельзя для пения в этом стиле избирать русские слоги (тра-ля-ля; па-ру-ра; тили-тили, трали-вали и др.). Русский язык относится к разряду так называемых «глубоких». В этом – одна из причин его принципиального несоответствия скэтовому пению. В зубо-губном английском многие согласные образуются путем прикосновения кончика языка к зубам – этот язык наиболее подходит для слогового пения в стиле джаз, би-боп и т. д. Возможно, именно поэтому скэт зародился на американской земле.

Основываясь на методике скэт-вокала Дж. Митчелл в стиле би-боп, О. М. Степурко выделяет два типа артикуляционной техники: свинговая (восьмые артикулируются с триольной пульсацией); боп-артикуляция (фразы, состоящие из цепочек восьмых, исполняются ровно) [4, с. 36]. Свинговая артикуляция соответственно сопряжена со свинговыми интонацией, ритмом и саундом. Артикуляции в стиле би-боп соответствуют боп-интонации, боп-ритм и боп-саунд. Рассуждая о слоговых предпочтениях, О. М. Степурко подчеркивает, что для свинга характерен «мощный, тяжелый биг-саунд с жесткой артикуляцией слогами “pa-ba-ta-ba”», в то время как боперы перешли на более легкий саунд с артикуляцией слогами «shi-ba-swi-ba» [4, с. 36].

Рекомендации одного из выдающихся педагогов современности следует учитывать, но главной формой работы при обучении скэт-технике должно стать ежедневное прослушивание и анализ композиций, записанных знаменитыми мастерами джаза: Л. Армстронгом и Э. Фицджеральдом, С. Вон и Б. Макферрином и др.

Практика показывает, что для начинающего вокалиста, пытающегося импровизировать в манере скэт, трудностью является (наряду с попаданием в гармонию) моментальный выбор нужного слога. Интонационный и слоговой «фонд» может сформироваться только постепенно, при постоянном погружении в музыку и анализе ее стиливых параметров. Но неза-

висимо от того, какие именно слоги изберет для себя вокалист при пении скэт-импровизации в стиле би-боп, R&B, соул или блюз, дикция должна быть легкой – равно как и при пении музыки с текстом, несущим смысл. В целом можно с уверенностью сказать, что устранение проблем артикуляции является одной из сложнейших певческих задач. На более позднем этапе, когда ученик способен заниматься самостоятельно, не причиняя вреда своему голосу, поиск верных артикуляционных ощущений может осуществляться вне вокального класса – без преподавателя. В самостоятельной работе важно сохранение исходной артикуляционной позиции при движении голоса за пределы речевого диапазона, контроль над положением гортани при пении переходных звуков и, главное, постоянное наблюдение за положением губ – очень часто домашняя работа студента приводит к полной потере «внутренней улыбки»: он возвращается к своей привычной, с детства известной манере пения, и новый урок приходится начинать с приведения артикуляционных мышц в нужный тонус.

Как правило, работа над артикуляционной легкостью начинается с первых уроков в вокальном классе и продолжается на протяжении всей творческой жизни певца. Каждый этап его профессиональной деятельности ставит новые исполнительские задачи, постепенное усложнение и расширение репертуара обуславливает необходимость постоянного совершенствования техники и, в том числе, артикуляционных приемов. Здесь, как и в любом виде певческой практики, важен беспрестанный поиск максимально надежных и комфортных вокальных ощущений. Их правильность во многом определяется оценкой слушателей – самых главных судей и ценителей певческого искусства.

Список литературы

1. Иванов А. П. Искусство пения: практ. советы вокалистам и оперным певцам. Изд. 2-е, доп., перераб. М.: Голос-Пресс, 2008. 224 с.
2. Ховард Э., Ховард О. Вокал для всех. М.: изд. К. О. Смолкин, 2007. 64 с. (Техника пения).
3. Морозов В. П. Искусство резонансного пения: основы резонан. теории и техники / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Ин-т психологии РАН, Центр «Искусство и Наука». М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. 592 с.
4. Степурко О. М. Скэт-импровизация. М.: Камертон, 2007. 110 с.

References

1. Ivanov A. P. Vocal art: practical advices for vocalists and opera singers. 2nd add., rev. ed. M.: Golos-Press, 2008. 224 (in Russ.).
2. Howard A., Howard O. Vocal for everybody. M.: publ. K. O. Smolkin, 2007. 64. (Singing technique) (in Russ.).
3. Morozov V. P. Art of resonance singing: basics of resonance theory and technique / P. I. Tchaikovsky's Moscow state conservatory, Inst. of Psychology RAS, Center «Art and Science». Moscow: P. I. Tchaikovsky's Moscow state conservatory, 2008. 592 (in Russ.).
4. Stepurko O. M. Scat-improvisation. M.: Kamerton, 2007. 110 (in Russ.).