

Кузнецова Елена Павловна

студентка

АНО ВО «Институт современного искусства»

учитель музыки

ГБОУ г. Москвы «Школа №508»

г. Москва

DOI 10.21661/r-462518

О НЕКОТОРЫХ РАЗЛИЧИЯХ В ПОДХОДАХ К РАЗВИТИЮ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ И ЭСТРАДНОЙ ШКОЛАХ

***Аннотация:** в статье рассматриваются различия в подходах к развитию вокальной техники в академической и эстрадной школах, требующие учета при подготовке начинающих эстрадных вокалистов. Автором также проанализировано понятие «вокальная техника».*

***Ключевые слова:** вокальная техника, опора, управление гортанью, вокальная маска, голосовые резонаторы, стилевые вокальные приемы, музыкальное образование, методика обучения.*

Вокальная техника – это комплекс специальных навыков, необходимых для управления участвующими в звукообразовании мышцами. В соответствии с этим определением, развитие вокальной техники подразумевает совершенствование этих навыков с учетом различий в академических и эстрадных подходах.

Для достижения эффектного, завораживающего слушателей звучания голоса, певец должен хорошо понимать какие мышцы нуждаются в тренировке и как конкретно их нужно тренировать для возможности полного контроля над голосом. Однако методы тренировки мышц звукового аппарата различаются в академической и эстрадной вокальных школах.

Основными качествами поставленного голоса являются диапазон, сила, звонкость и тембровая окраска. В то же время, без связи с иными качествами,

указанные элементы не представляют решающей ценности, поскольку только реализованная самим певцом их взаимосвязанная совокупность конкретно оценивается слушателями.

С точки зрения поклонников академического вокала «попсовые» песенки не имеют права даже называться искусством уже даже из-за свойств музыкального материала, не требующего для исполнения развитых академических качеств голоса. Но реальность такова, что такой «не умелый» певец на свои легкие «песенки» умудряется собирать стадионы поклонников, а диски с их записями тиражируются миллионами экземпляров. Значит, певец увлекает публику чем-то другим: эмоциональным порывом, резонансной подачей словесного материала песни, сценическим образом и т. д. И эти тысячи поклонников никогда не согласятся с тем, что их кумир «не умеет петь».

Известно, что немалое число звезд поп- и рок-музыки имеют академическое музыкальное образование, но исполняют музыкальные произведения совсем других стилей и совсем иначе, чем этого требует классическая модель пения. Современная музыка популярных эстрадных стилей при исполнении в классической вокальной технике звучала бы по меньшей мере странно. Точно так же, как классика, исполненная в манере рок-музыки. И если лирические песни «The Beatles» еще как-то можно представить исполненными в оперной манере, то в отношении энергичных хитов стилей хард-рок или металл это просто невозможно.

Таким образом, разница в характере репертуара (и не только) требует и различной манеры исполнения, а, следовательно, и другой вокальной техники. Все больше вокальных педагогов начинают применять методы Сэта Риггза в своей деятельности. Принципиально важным в данном подходе является отторжение требования поддерживать некоторую «степень искусственности» голоса, что немало упрощает работу вокалиста. Хотя, разумеется, никак не отменяет необходимость продолжительных и систематических занятий вокалом.

В то же время, наличие большого числа различий в вокальной технике разных стилей, и вытекающих из них требований к методикам обучения не означает

диаметральной ортогональности методических подходов к обучению. Пересечений даже весьма непохожих методик довольно много. В связи со сказанным важно выделить принципиальные различия академической и эстрадной методик вокального обучения.

В работе [1] Константин Плужников дает следующее определение: «Гортань поднимается и опускается, выполняя это движение для правильного издавания звуков. При пении интервалов в зависимости от их высоты мускулы напрягаются сильнее, и гортань опускается до того положения, которое соответствует высокому звуку индивидуально. Поэтому, когда ученик поет интервалы или мелодию восходящего или нисходящего направления, понимание его должно быть устремлено на самую высокую ноту, но не на самую низкую, тогда и гортань опускается в положение низкое. В сущности, постановка голоса вещь простая. Загадка ее разрешимости лежит в трех сферах: хорошее дыхание, сила мускулатур, отсюда власть над движением гортани».

В приведенной цитате сформулирована мысль о том, что академическая технология управления звуком базируется на движении гортани.

Совсем иной взгляд на проблему дает Сэт Риггз в [2]: «Большинство певцов используют излишние мускульные усилия во время пения. Мышцы, которые обычно участвуют в пережевывании и проглатывании пищи, а также в расширении горла при нехватке кислорода в легких, используются для управления гортанью – ее подниманием и опусканием. Обычно это делается тогда, когда нужно взять трудную ноту, увеличить громкость либо «улучшить» качество звука. Мы называем эти мышцы внешними, потому что они располагаются вне гортани. Когда используются внешние мышцы для контроля голоса, в некоторой степени стесняется свободное колебание голосовых связок внутри гортани и изменяется взаиморасположение (да и состояние в целом) резонансных полостей над ней. В результате получается затрудненный и несбалансированный звук. Только при расслабленной гортани в стабильном положении ваши связки могут легко взаимодействовать с потоком выдыхаемого воздуха, создавая высоту и интенсивность

исходного звука. Только расслабленное, стабильное положение гортани обеспечит вашему звуку баланс низких, средних и высоких гармонических составляющих, и, как хороший музыкальный центр, вы никогда не будете звучать «тускло» на низах и «дребезжаще» на верхах».

В данной цитате утверждается прямо противоположное: гортань должна быть неподвижна.

Многим певцам известно выражение «вокальная маска». Наивысшего качества звучания голос достигает при попадании в нее. В этом случае певец ощущает легкую вибрации верхней части лица или в области корней передних верхних зубов. Если по природным данным человек звонко и четко разговаривает, то попасть мимо «маски» он может только в том случае, если он что-то меняет в области гортани и в резонаторах глоточной и ротовой полостей. Опуская гортань и расширяя глоточную полость, то есть применяя мышечные приемы классической вокальной школы. Если это начинающий певец, в полной мере нужными мышечными приемами не владеющий, то звук может «уйти из маски», «завалиться».

Певец эстрадного стиля, не обученный академическим премудростям, даже не подумает (хотя бы потому, что не знает об этом) как-то изменить положение гортани или внутренних областей в глотке. Поэтому его вокальный тембр останется весьма близок к тембру речевого голоса. При этом вести одновременный контроль множества мышц, управляющих положением гортани, глубиной глотки и высотой звука ему просто не нужно. В результате голос останется в «маске», поскольку ничего в вокальном аппарате не поменялось. Голос находился в речевой функции, в ней же и остался. Разумеется, академический тембр в этом случае получить он не сможет. Но он ему и нужен.

Другое принципиальное отличие состоит в маскировочной артикуляции.

Академический вокалист применяет его при исполнении нот переходного участка и выше — в головном регистре голоса. Маскировочная артикуляция является комплексом мышечных приемов, применяемых на фоне пониженной гортани, и именуемых «прикрытием» в мужском голосе и «округлением» в женском. Данный прием подробно рассмотрен во множестве учебников академического

стиля. Поэтому здесь нет смысла углубляться в детали. Но суть состоит в том, чтобы по мере «подъема» вверх постепенно трансформировать звонкую гласную на более глухую. К примеру, петъ А как среднее между А и О, постепенно превращая ее при дальнейшем повышении в чистое О.

«Маскируя» одну гласную под другую вокалист повышает акустическое сопротивление надскладочной части вокального тракта (импеданс), помогая растянутым складкам так управлять воздушным потоком, чтобы не звучал фальцет. Используя этот прием, певец соединяет регистры для устранения различий в тембре, делая незаметным переход от богатого грудного к бедному головному регистру.

Эстрадные школы решают задачу регистрового соединения иным способом. Здесь уже не надо изменять положение гортани, поскольку она всегда в речевой позиции. То есть отпадает один из факторов, которые нужно контролировать в академической методике. Не надо подменять гласные в поиске необходимого для данной высоты импеданса. То есть ликвидируется еще один контрольный параметр. Не нужны и другие мышечные приемы типа «купола мягкого нёба». Но нужно уметь координировать силу дыхания со степенью натяжения голосовых складок. Этому трудно научиться, но все-таки существенно проще, чем огромному спектру приемов мышечного регулирования, принятым в академическом вокале, к тому же еще и применяемых одновременно.

Из-за необходимости параллельного выполнения целого ряда мышечных приемов академическая педагогика вынуждена говорить с учениками на языке ощущений (во рту, глотке, груди, животе), возникающих при достижении нужного положения одновременно нескольких органов вокального тракта.

Разумеется, есть и общий фундамент любой техники пения – дыхание. В любом случае это диафрагмальный тип. Идентичны также приемы медленных и быстрых вдохов, «доборов» воздуха, типы атак звука, плавность и продолжительность выдоха. Все эти навыки необходимы любому певцу независимо от его направленности на конкретный вокальный стиль. В то же время, нужно отметить,

что классический репертуар требует большей степени развития дыхательных навыков.

Это общее в отношении к приемам дыхания. Но есть и различия в механизмах их отработки. По этому поводу С. Риггз в [2] пишет следующее: «Не нужно специально работать над правильным дыханием, если у вас правильная поза и нет тенденции поднимать грудь и плечи, а также делать неглубокий вдох. Тем более не нужно делать специальных упражнений для укрепления мышц дыхательной системы. Ваша диафрагма, межреберные и брюшные мышцы изначально сильны для удовлетворения вокальных потребностей. Если вы сохраняете правильную позу во время пения и следите за тем, чтобы грудь не опускалась при выдохе, то диафрагма способна свободно двигаться и управлять брюшными мышцами автоматически. Нет никакой необходимости сознательно напрягать эти мускулы. Если вы будете пытаться сознательно контролировать мышцы во время пения, то дополнительное напряжение приведет только к перенапряжению связок – защемлению».

То есть сила дыхания не столь важна, как его координация. Способность качать легкими большие объемы воздуха не улучшает голос, если нет баланса работы голосовых складок с дыханием. Нельзя брать высокие ноты за счет громкости, большого объема воздуха. Это даст эффект не более, чем на 2–3 полутона выше переходного участка. Пороговый эффект все равно сработает и голос сорвется в фальцет.

Академическая модель объясняет понятие «опоры» звука метафорами ощущений. Можно упростить эту интерпретацию: полный звук достигается за счет точной координации расхода воздуха с возможностью связок полностью обработать воздушный поток. Только тогда весь воздух станет звуком.

Необходимым физиологическим навыком вокалиста является умение расслаблять определенные мышцы. На начальном уровне это делается сознательными усилиями. После долгих, упорных тренировок этот навык переходит в бессознательное и реализуется автоматически.

Эффект расслабления должен всецело распространяться на плечевой пояс, задние и передние мышцы шеи, все мышцы, управляющие глоткой и ртом, включая мышцы челюсти и подбородка. Отсутствие напряжений в этих мышцах является физиологическим фундаментом правильного вокала. Это связано с тем, что напряжение в этих мышцах прямо или косвенно влияет на работу голосовых складок. Плечи, задняя часть шеи и верх спины не связаны с гортанью, но их перенапряжение ведет к быстрому наступлению усталости, которая отвлекает от пения. Способность расслаблять эти мышцы также учит воздействовать на внешние окологортанные мышцы.

В классической и эстрадной школах отношение к положению тела при пении одно: стоять не сутулясь, с опущенными плечами, прямой головой, когда подбородок направлен под прямым углом к груди – не поднят и не опущен. Многим трудно без выработки навыков долго находиться в такой позе, поскольку напрягаются мышцы, непривычные к такой статичной нагрузке и это напряжение мешает работе голосовых складок.

Часто начинающий вокалист при переходе к более высоким нотам начинает рефлекторно поднимать подбородок. В результате происходит натяжение формы гортани, что ведет к скованности в окологортанных мышцах, которая, в свою очередь, не дает свободно работать голосовым складкам. По мере роста напряжения эта скованность неуклонно захватывает все большую площадь тела: каменеют внешние мышцы горла, скулы и челюсть. При таком напряжении извлекать легкий звук становится невозможно.

Голосовые складки являются образованиями, одновременно состоящими из мышечной и хрящевидной ткани. За счет мышечной ткани они могут видоизменяться, а благодаря хрящевидной – вибрировать, создавая звук. Однако голосовые складки расположены рядом мышцами другого функционального назначения. Внешние по отношению к складкам мышцы тоже влияют на их работу. Как только задачи голоса меняются (например, при переходе из грудного в головной регистр), на помощь складкам приходят мышцы глотки и горла. Они помогают

складкам растянуться для создания вибрации нужной частоты. Но, чтобы автоматически достигалась нужная мышечная координация, нужны длительные тренировки. Такая координация просто необходима именно при фонации высоких нот, поскольку в речевом диапазоне таких напряжений не возникает. Поэтому важным элементом развития вокального диапазона является умение управлять голосовыми складками без лишнего напряжения внешних мышц.

Другим технологическим аспектом пения является вокальная координация дыхания, складок и резонаторов, поскольку качество звука зависит от их сбалансированного взаимодействия. Дыхание должно быть четко скоординировано с работой голосовых складок. В речевом диапазоне сила дыхания соответствует натяжению голосовых складок и внешние окологортанные мышцы не вмешиваются в звуковоспроизведение. Складки легко справляются с нужным для желаемой громкости на нужной высоте звука объемом воздуха. При достижении речевого порога складки переходят в «неестественный» для них режим работы, что автоматически включает в действие внешние мышцы. У начинающего певца связки растянутся при помощи внешних мышц гортани, и голос перейдет в фальцет. У тренированного вокалиста складки растянутся самостоятельно, без напряжения внешних мышц и звук останется насыщенным, хотя и с уменьшением обертонов.

Разница состоит в умении обеспечить координацию мышц. Неопытный певец при взятии высокой ноты прибавляет или не изменяет дыхание. Складкам, перешедшим в фальцетный режим трудно удержать объем воздуха, необходимый для речевого режима. Поэтому для его удержания рефлекторно срабатывают внешние мышцы гортани. Они удержат воздух, нота будет взята, но созданная складками вибрация не вся перейдет в звук. Излишний воздух завибрирует, пройдя мимо складок. Тренированный вокалист автоматически уменьшит дыхание в точности так, как это нужно для воспроизведения нужного звука за счет скоординированной работы дыхания и голосовых складок. Чем более натренированы складки, тем больше воздуха они самостоятельно могут удержать, конвертируя весь воздух в звук при нужной громкости ноты. При этом все внешние мышцы максимально расслаблены за счет рассмотренных ранее навыков.

Список литературы

1. Плужников К.И. Механика пения: Принципы постановки голоса [Текст] / К.И. Плужников. – М.: Композитор, 2004. – 46 с.
2. Риггз, Сэт. Голос: пойте как звезды [Текст]: / Сэт Риггз // Питер. – 2007. – 128 с.