

К ВОПРОСУ МЕТОДОЛОГИИ ЭСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Дрожжина Н. В., доцент кафедры
„Музыкальное искусство эстрады и джаза”

Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского

Аннотация. В статье изучаются проблемы формирования исполнительского мастерства эстрадных вокалистов. На основе личного исполнительского и педагогического опыта предложена научно обоснованная универсальная методика воспитания профессиональных эстрадных певцов.

Ключевые слова: эстрадное пение, вокальная педагогика, музыкальная эстрада, вокальное исполнительство, технология голосообразования, эстрадный певец.

Анотація. Дрожжина Н. В. До питання методології естрадно-вокальної педагогіки. У статті вивчаються проблеми формування виконавської майстерності естрадних вокалістів. На основі особистого виконавського та педагогічного досвіду запропоновано науково обґрунтовану універсальну методику виховання професійних естрадних співаків..

Ключові слова: естрадний спів, вокальна педагогіка, музична естрада, вокальне виконавство, технологія голосоутворення, естрадний співак.

Annotation. Drozhzhina N. To the question of methodology of the variety vocal pedagogy. This article is studied problems of formation of performing mastery of variety vocalists. There's suggested scientifically well-founded universal technique of education of professional variety singer on the basis of the personal performing and pedagogical experience.

Keywords: estrade singing, vocal pedagogics, musical variety, vocal performance, the technology of phonology, variety singer.

Постановка проблемы. В наши дни интерес к вопросам эстрадного искусства и, в частности, вокального исполнительства чрезвычайно высок. В высших музыкальных учебных заведениях культуры и искусства подготавливают вокалистов эстрадного направления. Однако в учебном процессе преподаватели и студенты сталкиваются с большими трудностями, связанными, прежде всего, с отсутствием необходимой научной литературы по воспитанию эстрадного вокалиста. Анализ научно-методической литературы, посвященной проблемам вокальной эстрады, показал недостаточную степень отражения существующих в практике проблем. «...До сих пор у нас не разработана методика обучения эстрадных певцов. Даже те из них, кто пришел на эстраду с академической вокальной подготовкой, должны проходить тернистый путь собственных поисков и открытий эстрадной исполнительской манеры, стилистики репертуара» [1, с. 8] – это высказывание Т. Каревой, сделанное более чем 30 лет назад, актуально и сейчас. На сегодняшнем этапе вокальная педагогика в эстрадном искусстве принадлежит к числу мало разработанных областей профессионального обучения. Этим продиктована **актуальность** проблематики данной статьи, направленной на разработку методологии вокальной педагогики в системе музыкальной эстрады.

Цель статьи – на основе общего обзора научных исследований, методических пособий и разработок в области постановки эстрадного голоса представить и обосновать универсальность авторской методики обучения и подготовки профессиональных эстрадных вокалистов в системе высшего музыкального образования Украины, которая разработана в ходе многолетней концертно-исполнительской и педагогической деятельности автора. **Объект исследования** – вокальное искусство эстрады. **Предмет** научного интереса – современные методы обучения эстраднему пению.

Статья выполнена в соответствии с планом НИР ХГУИ.

Основное содержание статьи. В практике постановки голоса в эстрадной манере наиболее часто применяют *метод «пения в речевой позиции»*, предложенный известным американским педагогом Сетом Риггсом. Основной акцент данного метода на *стабилизации гортани в нейтрально-речевой позиции*, т. е. во время пения гортань стабилизируется в таком же положении, как и во время разговорной речи «независимо от регистра и громкости» [9, с. 2]. Это условие, по мнению автора, позволяет при пении пользоваться голосом так же легко и комфортно, как и во время разговора. Поэтому С. Риггс делает вывод, что в результате применения техники пения в речевой позиции голос функционирует наилучшим образом.

Акцентируя внимание на стабилизации гортани, Риггс подчеркивает, что «не следует специально заниматься дыханием», достаточно расслабить внешние мышцы (?) и привести «свою гортань в такое состояние, в котором она не будет двигаться» (?) [9, с. 68]. Во-первых, из вокальной практики известно, что гортань негативно реагирует на методы прямого воздействия регулировкой уровня в пении. Во-вторых, спорно утверждение, что организация певческого дыхания есть вторичное, т. е. «побочный продукт правильной техники» [9, с. 68]. Мы не поддерживаем точку зрения С. Риггса в данном вопросе и заметим, что, мировая вокальная практика и научные исследования в области певческого дыхания показывают – организация «дыхания в пении является одной из основных в вокальном искусстве» [11, с. 3]. Большинство педагогов и певцов (и мы в их числе) считают, что именно умение управлять певческим дыханием обуславливает стабилизацию гортани в пении и является «фактором, обеспечивающим правильное голосообразование» [11, с. 3], а не наоборот, как утверждает С. Риггс.

Теория и методика обучения эстраднему вокалу, которая основана на технике пения в речевой позиции, разработана в диссертационном исследовании О. Клиппом [3]. Автор утверждает, что для постановки голоса эстрадного певца наилучшим условием является освоение техники пения в речевой позиции (как техники слабого импеданса), что обуславливает «оптимальный режим функционирования голосового аппарата для исполнителей данного жанра» [3, с. 6].

Разработанная О. Клиппом методика постановки голоса эстрадных певцов основана на системе принципов и связана, прежде всего, с проблемой

формирования *основных навыков пения: дыхания, звукообразования и артикуляции*. Отметим, что методика обучения эстраднему пению, предложенная О. Клиппом, разработана для подготовки учителей музыки и «является универсальной основой для постановки голоса эстрадных певцов на начальном этапе обучения» [3, с. 107].

Американской актрисой и театральным педагогом Кристин Линклэйтер разработана методика, приводящая, по мнению автора, к «освобождению индивидуального, творческого голоса» [5, с. 6]. Несмотря на то, что данный метод разработан «для голоса и сценического творчества» [там же] драматического актёра, он активно используется в практике подготовки эстрадных певцов.

Книга К. Линклэйтер «Освобождение голоса» [5] неоднократно выходила в крупнейших издательствах США и была переведена на многие языки. По этой методике занимаются большинство театральных и эстрадных школ Америки. На русский язык книга переведена Л. Соловьёвой, которая является учеником и последователем автора и ведёт занятия по этой методике в России.

Методикой предлагается целый ряд упражнений, направленных на освобождение и осознание процесса бесконтрольного дыхания и общую релаксацию для достижения цели метода – «заставить интеллект формировать голос в прямом контексте с эмоциональными импульсами, не являясь для того препятствием» [5, с. 8]. Интересно, что для стимуляции глубокого рефлекторного дыхания используют специально оборудованные столы, с помощью которых ученик может висеть вниз головой. Подчёркивается необходимость отказа от сознательного контроля над процессом дыхания.

Фонопедический метод развития голоса певца предложен В. Емельяновым. Методические рекомендации автора высказаны в пособии для учителей музыки «Фонопедический метод формирования певческого голосообразования» [12]. Разработанные В. Емельяновым концепция, подход и метод работы с голосом существенно отличаются от традиционных и предлагаются как средство профилактики расстройств голосовой функции, способ ее возобновления. Отсюда и определение самим автором назначения метода: фонопедический – лечебно-профилактический. Оценочными критериями метода, по мнению автора, является акустическая эффективность (громкое и звучное пение), энергетическая экономичность (пение без вреда для исполнителя), биологическая целесообразность (передача эмоций голосом).

Автор фонопедического метода говорит о низкой эффективности эмпирического метода постановки голоса, который используется в традиционных школах вокальной педагогики. По выражению В. Емельянова, его методика адресована, прежде всего, тем, чьи голосовые данные не позволяют успешно учиться традиционными методами, и являются подготовительными, вспомогательными и фонопедическими по отношению к вокальной педагогике.

Таким образом, анализ литературы показал, что к недостаткам имеющихся работ по обучению эстрадному пению можно отнести отсутствие точных научных данных о работе голосового аппарата в пении, односторонность оценки тех или иных явлений в голосообразовании. Поэтому отсутствие единой, научно обоснованной методологии обучения эстрадному пению позволяет каждому автору утверждать, что избранный им метод является единственно правильным. Следует признать, что разноречивые мнения по отдельным принципиальным вопросам приводят к выводу о необходимости создания универсального научного подхода к воспитанию профессионального эстрадного певца.

Принципы резонансной теории искусства пения (В. Морозов «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» [6]) служат теоретико-методологической основой для разработки *авторской методики постановки голоса эстрадного певца*. Педагогическая практика автора статьи показывает, что воспитание у молодых эстрадных певцов резонансной техники пения приводит к качественным профессиональным результатам: единорегистровому полному диапазону (две и более октавы), тембровой насыщенности голоса, длительности дыхания и владению кантиленой, четкому произношению и точности интонации и т.д., что позволяет свободно оперировать специфическими вокально-техническими приемами. Техническая свобода в пении обуславливает и умение максимально ярко выразить голосом художественный образ вокального произведения.

Сформулированные В. Морозовым *пять основных принципов резонансного пения выведены из практики* талантливых академических певцов и *научно обоснованы* методами акустики, физиологии и психологии:

- I принцип: максимальная активизация резонаторной системы голосового аппарата с целью достижения максимального акустического эффекта голоса при минимальных физических затратах поющего;
- II принцип: овладение певческим дыханием путем объединения дыхательных и резонансных свойств голосового тракта с помощью вибрационных ощущений и дыхательной установки при обязательной активности диафрагмы;
- III принцип: применение методов опосредованного (косвенного) воздействия на работу гортани и голосовых связок с помощью дыхания и резонаторов на основе существующих акустико-физиологических системных связей между частями голосового аппарата;
- IV принцип: использование эмоционально-образных представлений о резонансных механизмах голосообразования, как наиболее эффективных средств системного управления певческим процессом;
- V принцип: применение принципа целостности голосового аппарата, как единой функциональной физиологической системы «дыхание – гортань – резонаторы».

Полностью соглашаемся с мнением В. Морозова об эффективности и целесообразности формирования у певцов, прежде всего, резонансных представлений о собственном голосе во взаимосвязи с ниже-реберным диафрагматическим дыханием. Однако это положение нуждается в последующей проекции на специфику эстрадного пения.

Общая методологическая основа стратегии и тактики вокально-педагогических методов эстрадных и академических вокальных школ базируется на общем *принципе целостности* голосового аппарата певца. Этот принцип заключается в том, что все части голосового аппарата: дыхание, гортань, резонаторы – тесно взаимосвязанные между собой тремя видами прямых и обратных связей (нервно-физиологическими, пневматическими, акустическими) и составляют единую систему.

Поскольку ощущение звука в позиции резонаторов – одно из главных условий воспитания и развития профессионального голоса, то очень важно, чтобы *педагог сам представлял сущность резонансного принципа голосообразования*. Путей и методов вокального воспитания эстрадного певца может быть много, но важно, чтобы были учтены все элементы резонансной техники пения, а именно: 1) развитие вибрационных ощущений и представлений как отражающих степень активности резонаторов; 2) формирование навыков нижнереберно-диафрагматического дыхания, активизирующего резонансные свойства голосового тракта; 3) отрицание связочных ощущений в представлении о технике голосообразования; 4) использование эмоционально-образного восприятия; 5) применение принципа целостности голосового аппарата.

На значимость использования в исполнительской практике резонаторных ощущений указывает и американский вокальный педагог Сет Риггс: «Для управления процессом звукоизвлечения певцы всегда должны использовать свои резонансные ощущения. В этом смысле они должны обладать уверенностью в своей способности петь в любых условиях» [9, с. 70]. Как показывает практика, *умение сохранять акустические характеристики голоса* в условиях концерта (при сильном шуме, высоком уровне аккомпанемента, некачественной настройке аппаратуры) является *критерием профессиональной подготовки вокалиста-эстрадника*.

Чтобы воспитать эти качества, необходимо сформировать у певца:

- 1) навык пения в нормальных акустических условиях, запоминая все виды ощущений (дыхательные, слуховые, акустические, вибрационные и т. п.). Это означает, что в контексте учебного процесса, применение микрофона вводится только тогда, когда все звучит художественно-убедительно без микрофона;
- 2) умение опираться не только на акустическую информацию, но и на внутренние вибрационные ощущения.

Такой подход должен способствовать ориентации сознания (и подсознания) певца *на резонансный принцип голосообразования*.

В традиционной вокальной педагогике методы развития резонансной техники применяются достаточно широко. Это, например, использование сонорных согласных звуков М, Н, Л в технических распевочных упражнениях, пение с закрытым ртом (вокально-педагогические приёмы «мычание» и «нычание») и др.

Метод пения с закрытым ртом в техническом упражнении ведёт к активизации резонансных вибрационных ощущений в области губ, языка, неба (здесь проявляются индикаторная и активизирующая функции резонаторов).

Обучение эстраднему пению на резонансной основе должно быть направлено на достижение близкого и полетного звука. Этого можно достичь, применяя *метод субъективного ощущения направления подачи звука*. Такой метод, использующий внутренние ощущения певца, по мнению Юссона, «является наиболее полезным и тонким» [10, с. 194]. Изучение и фиксация вибрационных ощущений направления подачи звука в определенной и неизменной точке передней части неба, позади верхних зубов (см. рис. 1) является основой *метода Жака Морана* (1924). Постоянная фиксация внимания ученика на интроцептивных нёбных ощущениях в области точки Морана приводит к постоянному улучшению качеств тембра голоса.

Известно, что с повышением тесситуры субъективные ощущения направленности голоса меняется и «зависят от вокальной техники певца» [10, с. 198]. Поскольку при эстрадной технике пения в верхнем регистре гортань не понижается, то ощущение направленности звука не изменяется и остается горизонтальным.

Заметим, что в начале вокального обучения певцы недостаточно хорошо воспринимают свои внутренние ощущения. Поэтому очень важно систематично и целенаправленно фиксировать внимание ученика на локализацию виброощущений в точке Морана. Вибрационный контроль особо ценен в условиях певческой деятельности эстрадного певца, когда уровень звукового сопровождения часто превышает норму.

Метод субъективного ощущения направления подачи звука может использоваться как для развития голоса, так и для исправления несовершенного звукообразования. Так, например, Э. Карузо подчеркивал полезное значение этого метода для исправления недостатков голосообразования, «когда сильно истрепанные (истощенные) голоса благодаря этому методу возвращались к нормальному состоянию» [8, с. 143].

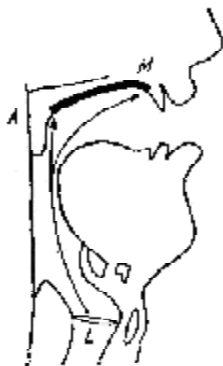


Рис. 1. Активизация вибрационных ощущений при фонации в точке Морана (точка М) (по Р. Юссону).

Подчеркнем, что механизм регулировки вокальной функции при участии виброрецепции является сложным и заключается не только в формировании системы обратной связи на основе вибрационного анализатора, но и *формирования навыков пения «на опоре»*.

Метод рефлекторного воздействия. Отметим, что в эстрадной практике существует влияние спектральных искажений обратной акустической связи на голос певца. Это *эффект Томатиса*, сущность которого состоит в том, что когда собственный голос подается говорящему или поющему непосредственно во время речи или пения с добавлением или уменьшением при помощи электроакустической аппаратуры каких-либо параметров, объективно в данный момент отсутствующих, то эти параметры тут же начинают возникать в голосе объективно и *независимо от воли поющего*. То есть, любые изменения голоса певца, производимые звукорежиссером при помощи аппаратуры, тут же отражаются на технологии звукообразования певца на подсознательном, неуправляемом уровне: меняется общее ощущение комфорта или дискомфорта при фонации, увеличиваются или уменьшаются энергетических затраты, изменяется тембральная характеристика голоса.

В вокальной практике эффект Томатиса может использоваться для улучшения качественных характеристик певческого голоса. Например, если у студента глуховатый тембр голоса, лишенный «металла», то при помощи соответствующих электроакустических манипуляций добавления высоких частот (порядка 2,5 кГц) у певца тут же «засеребрится» голос, и исполнитель испытает существенное прибавление субъективного ощущения удобства, экономичности и большей силы звука. Но, если то же произвести с голосом певца и без того ярко звучащим, то он тут же испытает трудности, то есть «сядет на горло» (вокальный термин). При добавлении частоты порядком 500 Гц голос «звнящего» певца обретет объемность и мягкость звучания, субъективное ощущение комфорта и удобства.

А. Киселёвым [2] были проведены опыты с использованием эффекта Томатиса, которые показали, что при искажении сигнала обратной акустической связи в голосе певца возникают спектральные изменения противоположного знака, то есть изменения, направленные на компенсацию слышимых искажений тембра голоса. Однако, наряду с усилением ослабленных частот, появляются явления противоположного характера, т. е. дополнительное усиление певцом тех спектральных составляющих в голосе, которые уже усилены обратной связью. Этот тип реакции певцов на спектральные искажения сигнала обратной связи являются своего рода рефлексом самоимитации.

Таким образом, функциональная связь между чувствительностью уха к различным частотам и добавлением в тембр голоса соответствующих им обертонов даёт нам основание сделать вывод, что связь сама по себе заключает *метод вокального воспитания эстрадного певца*. С его помощью можно настраивать голос в желаемом направлении.

В современной технике звукозаписи и звукопередачи, а также при пении на эстраде через систему звукоусиления, незнание законов обратной связи приводит к разрушительным последствиям для голосового аппарата. Именно поэтому очень важно научить певца умению сохранять основные акустические характеристики звука (уровень звукового давления, спектральный состав и пр.) своего голоса в любых акустических условиях, опираясь не только и не столько на информацию своего слуха, сколько на внутренние ощущения (вибрационные, мышечные).

Метод рефлекторного воздействия на основе эффекта Томатиса объясняет и роль голосовых показов вокальным педагогом правильного звукообразования или технических приемов пения. Показ голосом существенно помогает облегчить достижение учеником верхних пределов своего диапазона, сформировать навыки единорегистрового звучания голоса и т. д. В аспекте применения этого метода очень полезными являются рекомендации прослушивания записей певцов с правильным звукообразованием.

Из анализа применяющихся в эстрадно-вокальной практике методов можно выделить две основные категории:

- 1) методы прямого или местного (локального) воздействия;
- 2) методы косвенного или опосредованного воздействия на конкретную составную часть голосового аппарата.

Методы локального воздействия направляют сознание певца на мышечное управление конкретной частью голосового аппарата. Например, рекомендации педагога: «вдохни глубже», «раздвинь ребра», «ощути вибрацию на переносице» и т. п. Заметим, что метод локального воздействия недопустимо использовать применительно к работе голосовых связок.

Методы косвенного или опосредованного воздействия на конкретную составную часть голосового аппарата используются, например, при регулировке уровня и управлении работой гортани. Поскольку этот важнейший в певческой фонации орган негативно реагирует на методы прямого воздействия, то при использовании органов-посредников наблюдается управляемость функциональной работой. Например, наиболее применяемый в вокальной практике прием «зевка» или «полузевка», рекомендация «набрать дыхание как аромат цветка» приводят к понижению гортани и расширению надгортанной полости.

Поскольку категория методов косвенного воздействия основана на принципе целостности голосового аппарата взаимосвязанной системы «дыхание – гортань – резонаторы», то их можно назвать *методами системного воздействия*. Преимущество методов системного воздействия над методами прямого (локального) воздействия состоит в том, что они действуют не на конкретную часть, но на весь голосовой аппарат в целом. К системным методам обучения относятся также методы психологического воздействия через эмоции и воображение.

Таким образом, *системные методы*, основанные на целостности голосового аппарата, при обучении эстрадных певцов относятся к наиболее эффективным, поэтому *в эстрадной вокальной педагогике являются основополагающими*.

Выводы. Анализ научно-методической литературы, посвященной проблемам эстрадно-вокальной педагогики показал отсутствие единой, научно обоснованной методологии обучения эстрадному пению. Следует признать, что разноречивые мнения по отдельным принципиальным вопросам приводят к выводу о необходимости создания универсального научного подхода к воспитанию профессионального эстрадного певца.

Разработанная нами *универсальная методика обучения профессиональному эстрадному пению* основана на ряде общедидактических принципов вокальной педагогики и принципах резонансной теории искусства пения, рассматривающей голосовой аппарат как целостную систему, состоящую из трёх сложно взаимодействующих между собой частей (дыхание – гортань – резонаторы) с акцентом на роль резонаторов.

Главный принцип воспитания профессионального голоса – это *стабилизация положения гортани*. Поскольку работа гортани взаимосвязана с дыханием и резонаторам, то, воздействуя через «посредников» (путем правильной организации певческого дыхания и работы резонаторов), возможна регулировка и управление гортанью. Поэтому в эстрадной вокальной педагогике *основополагающими являются системные методы* воздействия на работу голосового аппарата певца как наиболее эффективные и оптимальные.

Понимание причинно-следственных зависимостей между явлениями певческого процесса должно опираться на *анализ воспроизводимого звука и технологию голосообразования*, что в конечном итоге составит базу вокально-методической подготовки студентов как вокальных педагогов.

Литература:

1. Карева Т. Размышления о музыкальной эстраде / Т. Карева // Совет. эстрада и цирк. – 1979. – № 9. – С. 8–9.
2. Киселёв Л. Н. О целенаправленном воздействии на тембр голоса певцов путём изменения частотных характеристик тракта обратной акустической связи / Л. Н. Киселёв // Вестн. оториноларингологии. – 1976. – № 3. – С. 81–86.
3. Клипп О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов [Электронный ресурс]: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. – М.: РГБ, 2003. – 120 с
4. Левидов И. И. Рот как резонатор певческого голоса в связи с вопросом об оперативном вмешательстве на тонзиллах у певцов / И. И. Левидов // Сб. науч. тр. ГИДУВ. – Л., 1935. – С. 217–227.
5. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер ; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. – М.: ГИТИС, 1993. – 176 с.: ил.
6. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». – М., 2002. – 496 с.: ил.

7. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 86 с.
8. Назаренко Н. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения / Н. Назаренко. – М.: Музгиз, 1963. – 512 с.
9. Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс; [сост. Guntar College]. – М.: Guntar College, 2000. – 104 с.: ил.
10. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: [пер. с фр.] / Рауль Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 262 с.
11. Яковлева А. С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. – М.: ИнформБюро, 2007. – 480 с : ил.
12. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов; отв. ред. Л. П. Маслова; Новосиб. обл. ин-т усоверш. учителей. – Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1991. – 41 с.: ил., ноты.

Надійшла до редакції 21.01.2009