

НЕАКАДЕМИЧЕСКИЕ ВИДЫ ПЕНИЯ

ФМРГ И НЕАКАДЕМИЧЕСКИЕ ВИДЫ ПЕНИЯ

(поп-, рок-, джаз, мюзикл, «барды», актёрское, народное пение)

Особенностью певцов неакадемических видов вокального исполнительства является многообразие традиций по сравнению с академическим европейским оперно-концертным вокальным искусством. В самом общем плане неакадемические певцы и певицы делятся на поп-вокалистов, рок-вокалистов, джазовых вокалистов, исполнителей народных манер, поющих драматических актёров, актёров мюзикла и авторов-исполнителей (так называемых "бардов"). В реальном исполнительстве весьма трудно установить черты сходства внутри каждого из разделов - настолько различны певческие манеры каждого из конкретных певцов и певиц. Далее я буду использовать слова «певец – певица» только в мужском роде, подразумевая взрослых исполнителей обоих полов.

Продолжая аналогию с академическим вокалом можно сказать, что если у академистов существует точно установленный акустический и физиологический международный эталон (установленный в том числе объективными биоакустическими исследованиями), то у неакадемических вокалистов такого эталона объективно не существует, или же он существует субъективно в сознании каждого конкретного исполнителя и слушателя, т.е. зависит от индивидуальных предпочтений и вкуса. Образно выражаясь, певец, например, с высоким голосом (тенор) в академическом вокале знает, что чем больше сходство его технологии и характера звучания с технологией и звучанием певцов мирового класса (Пласидо Доминго, Лючано Паваротти и др.) тем выше ценность его пения на рынке аналогичных голосов (естественно при наличии аналогичной и сравнимой исполнительской одарённости). У неакадемического певца всё наоборот: чем меньше он на кого-либо похож, вплоть до полного эпатажа аудитории - тем больше шансов на успех. Естественно, это лично моя точка зрения не претендующая на истину в конечной инстанции, как и всё содержание сайта.

Тем не менее, можно выделить ряд проблем, являющихся общими для всех, использующих голос для певческой деятельности.

Первая проблема – время нагрузки. Всем, кто поёт за пределами своего дома и дружеской компании, т.е. выходит на аудиторию, приходится петь прежде всего много, т.е. долго и разнообразно (иначе можно наскучить). В этом разнообразии более или менее часто возникает необходимость выражать голосом экстремальные эмоциональные самочувствия, выходить за пределы бытового речевого диапазона и бытовой интенсивности звука. Всё это является по отношению к голосовому аппарату травмирующим воздействием. Решение проблемы – точное знание своих возможностей и умение пользоваться так называемыми защитными механизмами голосообразования. Далее каждый из способов решения той или иной проблемы будет разбираться подробнее. Вторая проблема – певца должно быть слышно. Упование на микрофон не спасает, ибо он усиливает звук, но не эмоциональную выразительность. В лучшем случае он доводит до слушателей тихое пение, которое без микрофона не было бы слышно. При пении в мониторном поле исполнитель попадает в жёсткую зависимость от слуха и вкуса звукорежиссёра. Как правило, ни эстрадным певцам, ни звукорежиссёрам не известен важнейший биоакустический закон (эффект Томатиса). Согласно этому закону любые изменения голоса певца, производимые звукорежиссёром при помощи аппаратуры тут же отражаются на технологии голосообразования на произвольном, т.е. неуправляемом уровне. Этот эффект может играть с голосами исполнителей в весьма жестокие игры вплоть до профессиональных заболеваний. С его же помощью можно настраивать голос в желаемом направлении. Академические вокалисты, поющие без микрофона (за исключением звукозаписи и концертов на открытых площадках или в принципиально радиофицированных залах типа Кремлёвского Дворца Съездов), умеют ориентироваться

на незвуковые каналы обратной связи в управлении голосом (ощущения резонанса, вибрации, давления, работы мышц). Решение проблемы – специальная работа над голосом без микрофона, формирование навыка использования упомянутых каналов самоконтроля, отработка исполняемого материала без микрофона, учёт певцом и звукорежиссёром эффекта Томатиса при введении в работу электроусилительной аппаратуры.

Третья проблема – у певца должен быть понятен текст исполняемого произведения.

1) Текст на языке аудитории. Существуют объективные законы восприятия речи: оптимальная звуковысотная зона, допустимые пределы редукции (искажения фонем – элементов звучащей речи), оптимальная скорость речи, предельно допустимое ускорение и замедление чередования слогов.

2) Текст на иностранном языке. Необходимо знание фонетики языка на котором исполняется произведение хотя бы для того, чтобы не выглядеть смешным для той части аудитории, которая знакома с данным языком. Для большинства аудитории не знающей языка исполнения необходимо включение средств так называемой невербальной коммуникации (эмоциональная выразительность голоса, мимика и жестикация, соответствующие содержанию текста и музыки). Решение проблемы - управление артикуляционной мускулатурой, развитие фонематического слуха, учёт упомянутых законов.

Четвёртая проблема - амортизация и травматизация голоса.

У академических вокалистов малейшее физиологическое неблагополучие отражается на качестве звучания и поэтому сильно развито чувство самосохранения и осторожности. У певцов неакадемических видов пения, особенно использующих негативные агрессивные краски голоса амортизация наступает гораздо быстрее, а травматизация подчас остаётся незамеченной вплоть до наступления серьёзных расстройств, препятствующих дальнейшей певческой деятельности. Решение проблемы – освоение специальных приёмов профилактики и устранения расстройств, постоянная работа над подготовкой аппарата к певческой нагрузке и обязательные мероприятия по снятию утомления и предупреждения амортизации голосового аппарата и голосовой функции. Думаю, это самое важное, ибо автоматически включает в себя все вышеперечисленные проблемы. Не вижу смысла разбирать столь распространённое в шоу-бизнесе выступление под фонограмму. Я имею в виду «открытие рта под собственную запись». Считаю это занятие недостойным исполнителя. Пение же под фонограмму сопровождения («-1») явление нормальное и при работе с микрофоном устраняется неизбежная эклектика звучания, возникающая, например, когда академический певец поёт без микрофона под фонограмму.

Кстати, о бытующем ныне выражении «живой звук». На мой взгляд (понимаю, что это максимализм) живым звуком можно назвать только звук, издаваемый голосом или музыкальными инструментами без применения электроники. Всё что звучит из акустических систем, имитируется синтезатором не может являться живым звуком. Понимаю, также, что технический прогресс, в т.ч. в музыке необратим. Но работать над развитием исполнительских возможностей на определённом этапе необходимо только с настоящим живым звуком, как, например, любой «клавишник» должен как минимум закончить музыкальную школу по фортепьяно.

Защитные механизмы голосообразования в неакадемических видах пения

Далеко не вся технология академического пения может применяться в полной мере неакадемическими вокалистами. Мало того, некоторые приёмы, используемые оперными певцами принципиально несовместимы с некоторыми неакадемическими видами пения, например с русской народной открытой манерой пения (хор Пятницкого, Кубанский народный хор, Сибирский народный хор, казаки). Однако, в самом общем плане, прием следующий принцип: голосовой аппарат как совокупность органов и голосовая функция

как управляющая подсистема являются единым целым и это целое является САМОРЕГУЛИРУЮЩЕЙСЯ, САМОНАСТРАИВАЮЩЕЙСЯ И САМООБУЧАЮЩЕЙСЯ СИСТЕМОЙ. В контексте это надо понимать так: при включении и достаточной тренированности всего комплекса защитных механизмов голосообразования используемых в академическом пении система сама отбирает, определяет меру применения и применяет защитные механизмы в том наборе и в той дозе, которые диктуются эстетическими рамками и слуховыми представлениями каждой конкретной манеры и каждого конкретного исполнителя. Объясню образно. Если вы хотите купить какую-то вещь и можете истратить на покупку строго определённую сумму – вы будете искать нужную вещь не столько по нужному качеству, сколько в пределах этой суммы и выбор будет ею ограничен. Если вы не ограничены в средствах, то поиск будет определяться только качеством вещи. Стоимость не существенна. Так же и в пении. Если вы располагаете всем возможным инструментарием, то ваш голос с лёгкостью ответит на любой творческий импульс и ваша музыкальная эмоция сама автоматически (и очень быстро) выберет необходимый тембр, звучность, фонетику, обеспечит заданную высоту тона и безопасность работы. Просто надо чтобы было из чего выбирать. Необходим полный арсенал. Что делать? Пережить достаточно трудный и скучный координационно-тренировочный этап, осознать и натренировать защитные механизмы голосообразования применяемые в академическом пении не занимаясь оным в музыкальном смысле, т. е. изолированно от какой-либо музыки вообще. Специально и подробно описывать защитные механизмы и приёмы их включения на страницах сайта нет смысла. Это уже практика, а значит, необходимы звуковые и двигательные задания. В своё время появится и такая возможность.

Работа без микрофона

Расшифруем эффект Томатиса. Когда собственный голос подаётся говорящему или поющему непосредственно во время речи или пения с добавлением 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 издающего звуки. У подвергающегося эксперименту меняется только общее ощущение комфорта или дискомфорта, увеличения или уменьшения энергетических затрат. Например, если у певца глуховатый голос, лишённый «металла», а при помощи соответствующих электроакустических манипуляций в его голос добавляются высокие частоты (порядка 2,5 кГц), то певец тут же «зазвенит» и испытает существенное прибавление субъективного ощущения удобства, экономичности и большей силы звука. Но если ту же процедуру провести с певцом и без того достаточно ярко звучащим, то он тут же испытает трудности и, как говорят вокалисты, «сядет на горло». Если же добавить частоту порядка 500 Гц, то «звонящий» певец обретёт «объёмность» и мягкость звучания, субъективное ощущение удобства. Подбор оптимального соотношения – серьёзное трудное дело, требующее индивидуального подхода и специальных знаний. Интересующихся отсылаю к трудам В.П.Морозова «Биофизические основы вокальной речи» и «Искусство резонансного пения». В контексте же рекомендация очень простая. Микрофон вводится в работу только тогда, когда всё звучит художественно и убедительно без микрофона. Естественно, в рамках избранной эстетики, манеры, жанра, языка.

Управление артикуляционной мускулатурой, развитие фонематического слуха.

Думаю, всем приходилось слышать свой голос в записи и испытывать момент не узнавания и, более того, неприятия собственного голоса. Это объясняется наличием тех

самых незвуковых каналов восприятия собственного звука, на которые ориентируются немикрофонные вокалисты и наличием внутренних звукопроводящих каналов, которые существенно искажают субъективное восприятие собственного звучания.

Бытовая видеосъёмка распространилась также достаточно широко и многие видели себя в видеозаписи и также испытали момент неузнавания и неприятия. Хотя мы по многу раз в день видим себя в зеркале и ничего подобного не испытываем. Происходит это потому, что мы подсознательно «делаем лицо» подходя к зеркалу и показываем себя себе такими какими хотим видеть. Мы не знаем своей реальной мимики и, увидев, не принимаем её. Этот эффект убедительно свидетельствует о том, что управляемость артикуляционной мускулатуры не является чем-то обыденным и всем присущим.

Но жизнь это одно, а искусство – другое. Для пения в любом жанре необходимо владение артикуляционной мускулатурой, сравнимое с владением пианистом своими пальцами. Известно, что речь распознаётся за счёт переходных процессов (переходов от гласного к согласному, от согласного к гласному, от гласного к гласному, от согласного к согласному, от одной высоты тона к другой, от одной интонации к следующей и т.д.). В пении переходные процессы должны быть на много интенсивнее чем в бытовой речи, а, значит, и работа артикуляционной мускулатуры должна быть на другом энергетическом и управленческом уровне.

Моторная теория речи гласит, что мы понимаем говорящего не только за счёт слухового восприятия, но и за счёт неосознаваемого проговаривания микромоторикой голосового аппарата и артикуляционной мускулатуры того, что слышим. Поэтому – фонематический слух – это идеомоторный, «двигательный» слух на движения голосового аппарата собеседника. Развивается фонематический слух прежде всего собственными осознаваемыми артикуляторными и голосовыми действиями.

Все вышеперечисленные проблемы и способы их решения предусмотрены в программе ФМРГ. У автора имеется значительный опыт работы с певцами неакадемических жанров, в том числе работы с амортизированными и травмированными голосами.

Амортизация и травматизация голоса.

Ни один пианист не станет бить молотком по своим пальцам, трубач бережёт губы и зубы, гитаристы и клавишники гонятся за современными «навороченными» инструментами и только вокалисты относятся к своим инструментам как к чему-то вечному, неизносимому и легко заменяемому.

О курении и алкоголе говорить нет смысла. Всё ясно и так. Но всё же. Многие академические вокалисты курят, в том числе величайшие. Есть знаменитая фотография трех титанов оперы начала XX века: Энрико Карузо, Тита Руффо и Фёдора Шаляпина. Все трое сидят с сигаретами. Покуривают и оперные дамы. Мне приходилось видеть и слышать исполнение ведущей оперной партии певцом в нетрезвом состоянии (мягко говоря), причём, звучание было качественным. Этическую сторону вопроса не будем затрагивать. Тоже всё ясно. Скажу откровенно: если человек петь не умеет – ни какой режим ему петь лучше не поможет. Напротив – мастеру ни что не мешает.

Такая ситуация объясняется опять же максимальной задействованностью, непрерывной работой защитных механизмов голосообразования и постоянным самонаблюдением и самоанализом у академических певцов превращёнными в навык, т. е. Доведённых до автоматизма. Самонаблюдение осуществляется через уже упоминавшиеся незвуковые каналы обратной связи и особый «секрет вокального эха». Последний состоит в умении слушать и слышать так называемую отражённую волну, т. е. звук собственного голоса, возвращающийся из зала и обогащённый его резонансом, своего рода естественное мониторное поле. Разумеется, что такой способ самоконтроля возможен только при пении без микрофона.

Вообще, самонаблюдение у настоящего профессионального вокалиста высокого уровня

находится на уровне медитации. А ведь ещё надо слышать оркестр, уметь его «прорезать», соотносить свой голос с голосами партнёров в ансамбле, «держат» свою партию в гармоническом (аккорд) и полифоническом (своя мелодия) соотношениях. Всему этому учатся долгие годы. Обычно – от пяти до девяти лет в учебных заведениях и всю оставшуюся жизнь – на сцене. Не случайно расцвет таланта вокалиста приходится на зрелые годы 35 – 50 лет и много примеров прекрасной профессиональной работы за 70. Природа амортизации и травматизации у вокалистов неакадемических направлений заключается в незнании защитных механизмов и неумении ими пользоваться. В организационном отношении – неумении и нежелании учиться, а подчас, просто незнании, что учиться можно и должно, незнании чему, собственно, учиться и где. Всё «сваливается» на технические средства. В последнее время компьютерные технологии позволяют «подтянуть» интонацию даже у фальшиво «между нот» поющего исполнителя. Прошу уважаемого читателя задуматься над следующей мыслью. Наш голосовой аппарат природой не предназначен не только для пения, но даже для речи, выходящей за рамки повседневного бытового общения. Голоса амортизируются и травмируются у преподавателей и лекторов, учителей и армейских командиров. Посмотрите на животных – они молчаливы, но если уж издадут звуки, то только вызванные эмоциональной необходимостью, когда в голосообразование включается всё тело, питаемое энергетикой гормонов. Звуки громкие, мощные, выражающие стресс.

Что есть пение, как не те же природные звуки отражающие искусственно вызванное эмоциональное самочувствие, искусственный «художественный стресс». Эти природные звуки имеют научное наименование «голосовые сигналы доречевой коммуникации». Именно они являются биоакустическим базисом любой рациональной голосовой технологии, использующей защитные механизмы. Пение можно рассматривать как эстетические обработанные голосовые сигналы доречевой коммуникации. Эстетическая обработка может быть самая различная: от шаманского камлания или удивительного феномена тувинского двухголосного пения (голос-свиста) до баса русского протодиакона, итальянской колоратуры бельканто, пения-рыка Владимира Высоцкого, джазовых импровизаций Ларисы Долиной и Уитни Хьюстон.

Резюме: защитные механизмы, предохраняющие от амортизации и травматизации работают так, что включают всю телесную энергетику – прежде всего энергетику биоакустического резонанса, энергетику эндокринной системы, пневматику и аэродинамику лёгких, бронхов и трахеи, энергетику актёрской эмоциональной фантазии и всё это – на основе глубинных эволюционно древних голосовых сигналов.

Последнее – фониатрический аспект. Можно, конечно, при малейшем голосовом недомогании обращаться к фониатру. Но фониатры – достаточно редкие специалисты и работают, в основном, в крупных городах – областных центрах. Но любой фониатр раньше или позже скажет постоянно болеющему певцу: меняйте технологию или меняйте профессию. И будет прав.

В программе ФМРГ в ближайшей перспективе предполагается разработка специальных звуковых учебных пособий, построенных по принципу «слушайте и повторяйте», адресованных неакадемическим певцам с разными типами голосов, разными манерами и эстетиками пения и предназначенных для постоянной систематической самостоятельной работы с целью развития и охраны голоса, профилактики расстройств голосообразования, повышению уровня владения певческой технологией. Многолетняя практика автора показала эффективность самостоятельной работы по голосовым алгоритмам ФМРГ.