Евгения Ордина

как помочь тем,
кому медведь
на ухо наступил



Современные вокальные техники?

Евгения Ордина

Современные вокальные техники? Как помочь тем, кому медведь на ухо наступил

«Издательские решения»

Ордина Е.

Современные вокальные техники? Как помочь тем, кому медведь на ухо наступил / Е. Ордина — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-509423-0

Книга будет полезна вокалистам: студентам, преподавателям, исполнителям. Вы максимально расширите свою профессиональную эрудицию и сможете применять полученные знания в своей каждодневной практике. Вы получите мощные инструменты для работы с голосом, сможете уберечь себя и своих учеников от 7 главных ошибок на пути к вокальному мастерству. Узнайте, что на самом деле лежит в основе мировой вокальной педагогики, и что еще нужно вам для того, чтобы стать лучшим в профессии.

ISBN 978-5-00-509423-0

© Ордина Е.
© Издательские решения

Содержание

Вместо предисловия 6
Основные понятия 10
Глава 1. 12
Глава 2. 19
Конец ознакомительного фрагмента. 22

Современные вокальные техники? Как помочь тем, кому медведь на ухо наступил

Евгения Ордина

Рецензент – к.п.н., вокальный тренер, руководитель студии «Резонанс» Ольга Голубцова

Рецензент – врач-невролог Анна Носкова

Иллюстрации Евгения Ордина
Фотография на обложке Илья Морковский
Корректор Рената Хусаинова

Благодарности:
Помощь в международной коммуникации – переводчица, вокальная тренерка, певица, Катя Мерак
Консультант по материалам правообладателя – Вице-президент Estill Voice Internstional® Мэри МакДональд Климек

© Евгения Ордина, 2020

ISBN 978-5-0050-9423-0
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero



Вместо предисловия

Если вы держите в руках эту книгу, значит, вопросы, касающиеся возможностей человеческого голоса, вам близки. Возможно, вы уже давно в профессии, а может быть, только начинаете свой путь к вершинам педагогического мастерства? В любом случае, перед каждым из нас время от времени встают вопросы, ответы на которые мы можем искать годами, но так и не прийти к единому мнению. «Пение – труд души», – говорил наш великий соотечественник Федор Шаляпин. Но все мы знаем, что звезд такой величины, как он, виртуозно владевших своим голосом, очень мало. Чаще нам приходится сталкиваться с теми, совершенно беспомощен в вокальной технике. В большинстве своем именно таких людей нам приходится *учить*, именно они требуют от нас максимум профессиональных педагогических умений и подкидывают сложные вокальные задачки…

Эту книгу я адресую своим коллегам: и тем, кто только встает на путь обучения вокалу, и тем, кто уже давно в профессии: «академисты», «народники», «эстрадники» – все мы заняты важным, почти святым делом – мы открываем человеку его голос! Мы радуемся, когда нам это удается, огорчаемся и досадуем, если усилия не приносят результата. В своей практике мы часто сталкиваемся с ситуациями, в которых признаемся сами себе, что бессильны помочь. И люди уходят от нас к кому-то другому. Это ужасно портит настроение и самооценку, а для тех, у кого от этого зависит доход, вообще здорово бьет по карману.

Если у вас есть профессиональное образование и практический опыт, – в большей или меньшей степени эта книга для вас. Если вас заинтересовала мысль, что между постановкой голоса и производством голоса есть разница, то я вам скажу, что об этой разнице и пойдет речь. И, возможно, именно этот нюанс и все, что с ним связано, стоит на вашем пути к еще большему профессиональному успеху, признанию, финансовому благополучию и душевному комфорту!

Меня зовут Евгения Ордина, в профессии я уже более 30 лет. Все это время активно изучаю процессы голосообразования, проблемы обучения пению, психологию и физиологию вокальных процессов, а с некоторых пор – вопросы профессионального бизнеса и организации образовательных моделей внутри вокальной студии. Так сложилось, что большинство моих учеников – люди без ярко выраженных вокальных способностей, имеющие, тем не менее, высокую мотивацию к обучению пению. Это люди совершенно разных возрастов и профессий, далекие от музыки и от вокала, имеющие в большинстве своем семьи, работу, бизнес, но объединяет их одно: большой дефицит свободного времени. Поэтому эффективность обучения для них является приоритетным показателем.

Принято считать, что в обучении пению нет четких критериев. В большинстве своем процесс работы с самодеятельными певцами одинаков: немного упражнений для голоса (которые у нас принято называть распевками) и разучивание песни. И так по кругу. Преподаватель и ученик надеются, что количество таких подходов рано или поздно приведет к качеству. А может, не приведет. Никто не может дать гарантии, что через определенное время последует результат.

Современные вокальные техники позволяют сделать процесс обучения пению предсказуемым и результативным. Понятное дело, что в этом случае что-то в собственном обычном понимании и действиях придется менять. И эта книга для тех, кому интересно получить новые инструменты управления доселе неуправляемым процессом.

Я, как и все специалисты по голосу в нашей стране, получила стандартное профессиональное образование и с первых лет работы начала сталкиваться с тем, что полученные знания недостаточны для успешного преподавания. Всегда среди учеников находились люди, голосовой аппарат которых плохо или никак не реагировал на стандартные методы постановки голоса. Таких людей у нас до сих пор считают теми, у кого нет вокальных способностей, и думают,

что дорога к пению для них закрыта. Мне не давала покоя мысль о том, что если человек способен говорить – он просто обязан научиться петь! Как это «нет голоса», «нет слуха», если они, по факту, есть? Я выдумывала какие-то упражнения, рыла литературу, а позднее – интернет в поисках ответов на свои многочисленные вопросы. Искала всевозможные ассоциации, способные донести до «трудных» учеников свои вокальные ощущения, в надежде на то, что это понимание поможет им справиться с поставленными вокальными задачами. Иногда это работало. Чаще – нет. И меня стали посещать мысли, что я – никудышный педагог, что надо менять работу. Неудовлетворенность, досада на себя и на ученика, нервное напряжение, психологический дискомфорт, практически отчаяние – вот неполный список завладевших мною тогда эмоций. Но, как говорят, Вселенная всегда дает нам то, что нам действительно нужно. В результате своих долгих поисков мне удалось найти выход на знания, которые полностью перевернули мое сознание и мою жизнь. Я нашла ответы на все вопросы, которые мучили меня годами. Теперь я могу помочь любому человеку научиться петь. Радость и счастье, которые я вижу в глазах своих учеников – достойная награда за мои материальные и эмоциональные вложения в мое собственное обучение, в процессе которого я непрерывно нахожусь. Я перестала зависеть от работодателей, и теперь у меня свой вокальный класс. Я не трачу деньги на рекламу: лучшей рекламой являются рекомендации. Нет, у меня нет суперзвездных учеников: я специализируюсь на тех, кто «не умеет петь», кому «медведь на ухо наступил». И скажу так: петь может каждый.

Постановка голоса подразумевает комплекс мероприятий, в основе которых уже лежит наличие певческого голоса, который, однако, нуждается в определенной шлифовке. Если у ученика с певческим голосом все в порядке (хорошая интонация, определенный диапазон, приятный тембр и т.п.), есть смысл начинать его «ставить». Здесь в большинстве случаев работают стандартные методы, известные нам еще со времен программы музыкального училища. А если «ставить» нечего?

Люди, на которых поставили «вокальный крест», небезнадежны. Все, что требуется, это научить их производить свой певческий голос. В силу каких-то причин у этих людей нарушены некие процессы внутри голосового аппарата, поэтому они не могут издавать певческие звуки. Поэтому стандартные методы в этих случаях не работают или работают плохо. Нужны специальные приемы, которые позволят скорректировать работу отдельных структур голосового аппарата и тем самым вывести человека на тот уровень, когда уже знакомые всем методы постановки голоса станут ему доступны. Но для того, чтобы проводить эту грамотную корректировку, необходимо знать больше, чем просто курс хороведения или вокальной методики. Согласны?

Книга «Современные вокальные техники?» как раз для тех, кто хочет прокачать свой профессиональный уровень, получить новые инструменты для успешной работы с разными голосами, приобрести уверенность и радость от такой работы.

Что значит научить человека петь? Когда можно, наконец, понять, что процесс обучения завершен? Сколько для этого требуется времени? Что можно считать результатом обучения? Для всех ли именно этот результат является окончательным? Существует ли разница между обучением людей, имеющих различные базовые характеристики: пол, возраст, вокальные и общемузыкальные данные, мотивация, личные психофизиологические характеристики и т.п.? Чем отличаются процессы обучения, и есть ли в них что-то общее, объединяющее? Должен ли хороший преподаватель сам хорошо петь или ему достаточно хорошо знать методику преподавания? Может ли блестящий вокалист научить петь другого человека?

Эти и еще сотни полторы вопросов в течение своего профессионального пути мы задаем себе, ищем ответы в специальной литературе, оцениваем опыт коллег, анализируем собственный… И все равно время от времени сталкиваемся с ситуациями, в которых мы, как кажется, бессильны помочь человеку научиться владеть голосом. Особенно тяжело это осознание пере-

живается тогда, когда и опыт есть, и образование, и уже какое-то количество «удачных» учеников побеждают в конкурсах, а то и вовсе сами стали нашими коллегами.

Эта книга посвящена проблемам обучения пению. В ней обсуждаются вопросы о том, какими еще знаниями (кроме полученных в вузе) должен оперировать преподаватель, чтобы как можно реже сталкиваться с ситуациями, от которых опускаются руки. Многие процессы, происходящие в голосовом аппарате в момент фонации, имеют более глубокие корни, чем кажется. Проблемы в голосообразовании далеко не всегда лежат на поверхности. Практически все они являются следствием, а не причиной. И все же подавляющее большинство этих процессов стандартны для любой категории обучающихся, и понимание их позволит преподавателю достаточно быстро определить причину проблемы и устранить ее.

Подход к изучению вокальных проблем до последнего времени основывался на многочисленных авторских методиках, большинство которых, в свою очередь, отражали творческий подход авторов к различным интерпретациям более ранних существующих методик. Лучшие из них содержат элементы научных трудов наших коллег-соотечественников. Но главным принципом, к сожалению, до сих пор остаются слова итальянского педагога начала XIX века Генриха Панофки: «Единой методики нет. Нужно написать столько методик, сколько учеников». Насколько это утверждение верно, мы попробуем разобраться.

Важно понимать, что умение петь означает не только хорошо владеть вокальной техникой. Помимо этого профессиональный багаж певца составляет владение стилистикой и сценическое мастерство. Именно эти «три кита», по большому счету, дают в руки исполнителю ключи от сердца слушателя. Отсутствие в багаже певца хотя бы одной из этих трех составляющих обязательно скажется на его успешности и востребованности. Но, в любом случае, первостепенным во всем этом является вокальная техника. Если человек не владеет своим голосом, нечего и говорить о стилях или драматургии выступления.

Люди, которые приходят к нам учиться вокалу, очень разные: некоторые обладают выраженными вокальными способностями, у других эти способности выражены слабо. Разброс здесь широк, но последних, как правило, больше. Именно поэтому наша профессия настолько востребована. Отточить мастерство талантливого вокалиста – дело трудное. Но еще более трудное дело – помочь человеку понять природу его голоса, научить его мастерски пользоваться им, чтобы никакие технические сложности не мешали ему самовыражаться.

И еще один важный, на мой взгляд, момент: трудности в педагогической деятельности возникают и у молодых специалистов, и у более опытных «товарищей». Мне как-то удалось услышать одну умную мысль, с которой сложно не согласиться: «Совершенствоваться в профессии – мало. Нужно быть хотя бы на шаг впереди других. Фактор опережения – шанс быть первым!» Возможно, факты, приведенные в этой книге, помогут кому-то сделать этот шаг. Для этого я постаралась обобщить и систематизировать, имеющий отношение к голосу, разрозненный материал из смежных наук. Я не ставила своей целью процитировать весь наукоемкий материал по каждому вопросу или описать все известные в мире на сегодняшний день методы обучения вокалу. Более важным для меня было донести основную мысль относительно очевидной важности влияния тех или иных исследований или процессов на производство голоса.

В этой книге вы найдете множество отсылок к работам ученых и исследователей, которые изучали проблемы голосообразования задолго до нашего рождения. Однако их работы сегодня получили новое звучание в свете проводимых в этих рамках исследований. Они являются объектом пристального внимания, потому что их содержание проливает свет на многие вопросы, актуальные сегодня, несмотря на то, что они проводились в условиях отсутствия современной техники. Мировая наука сегодня, используя мощную техническую базу, доказала объективность их выводов и на этой основе создает уникальные методы производства голоса. Их в своей работе успешно применяют современные звездные преподаватели вокала, суть методик которых вы также найдете в этой книге.

Процесс работы по сбору информации существенно помог мне под другим углом взглянуть на некоторые, доселе обычные, вещи. Возможно, это поможет кому-то еще… Поэтому я адресую эту книгу своим коллегам-преподавателям, студентам профильных учебных учреждений, а также будущим и действующим вокалистам – всем, кто интересуется развитием возможностей певческого голоса, закономерностями голосообразующих процессов, связью биомеханики голосового аппарата с возможностями человека.

Основные понятия

В книге часто будут использоваться термины и определения, значение которых в разных источниках может иметь различное толкование. Музыка, к сожалению, не является точной наукой, поэтому и в терминологии мало аксиом.

Думаю, всем знакома ситуация, когда, обсуждая с коллегой некие вопросы, говорим об одном и том же, но каждый подразумевает совершенно разные вещи. И наоборот. Во избежание таких казусных ситуаций с моим читателем считаю необходимым уточнить некоторые определения.

Современный вокал

Мировая вокальная наука за последние 60 лет сделала огромный шаг вперед. Объектом исследований становятся и уже известные факты голосообразования, и ведется поиск новых знаний о работе голосового аппарата человека. Многое получает подтверждение, многое отвергается, проводятся многочисленные исследования, в результате которых преподаватели вокала получают новые знания и выходят на совершенно другой уровень в своей профессиональной деятельности. Это касается абсолютно всех вокальных жанров и направлений. Наука предлагает более эффективные приемы, позволяющие максимально быстро достигать желаемых результатов. Именно это мы и будем понимать под термином современный вокал.

Вокальное качество

Различное звучание нашего голоса определяется по его различным характеристикам: тембру, силе, полетности и другим. Каждая из этих характеристик, в свою очередь, тоже варьируется относительно личных голосовых качеств вокалиста, например: густой тембр, звонкий тембр, мягкий тембр и т. д. Все эти качественные характеристики играют определяющую роль в выборе репертуара певца, его амплуа и стиля. Акустическое звучание голоса, имеющего конкретные вокальные характеристики (качества), многими коллегами определяются как вокальные качества.

Производство голоса и структурные элементы

Певческий голос существенно отличается от разговорного. Разница очевидна, как и тот факт, что во время пения наш голосовой аппарат работает по «полной программе». Кроме голосовых связок, анатомически, в гортани находятся и другие элементы голосового аппарата, которые оказывают существенное влияние на формирование того или иного вокального качества. В современном вокале для их обозначения чаще всего используется термин «структурные элементы». Каждый из них отвечает за конкретные акустические характеристики голоса. Функциональность их зависит от врожденных особенностей конкретного человека: какие-то работают лучше, какие-то – хуже, какие-то – гипертрофированно, какие-то вообще не работают. От этого зависит степень успешности певца: тот, чьи структурные элементы от природы работают хорошо, с детства может хорошо петь. Другим нужна помощь. Научиться управлять «непослушными» структурными элементами голосового аппарата – значит научиться производить свой певческий голос.

Биомеханика

Это определение в вокальной науке появилось относительно недавно. Изучение структурных элементов голосового аппарата, их влияния на различные свойства и вокальные качества певческого голоса привело исследователей к выводу, что мышцы этих структурных элементов вполне управляемы, и любой человек способен научиться ими управлять, а значит,

скорректировать свои вокальные проблемы. Этот вывод кардинально изменил представление об исключительно «божественной природе» голоса, дав надежду тем, кому от рождения «медведь на ухо наступил».

Мышечное чувство

Понимая производство голоса как особенную мышечную работу, можно предположить, что это процесс не вполне понятный и достаточно трудоемкий. Если я попрошу вас пошевелить пальцами левой ноги, вы легко это сделаете, даже не снимая обуви. Потому что вы ВИДЕЛИ свои пальцы левой ноги и много раз шевелили ими. Но как научиться шевелить мышцами, которых не видно, которые неизвестно как выглядят и где находятся? Частично этими вопросами ведает биомеханика, частично – нейрофизиология. Формирование умения управлять своим голосом означает формирование устойчивых мышечных ощущений в момент голосообразования.

Глава 1.
Замахиваясь на святое



Жизнь не стоит на месте, и с зарождения сценического искусства многое изменилось не только в вокальном исполнении. Традиции академической вокальной школы поддерживаются и охраняются как гуманистическое наследие, на котором воспитываются целые поколения. Наряду с этим относительно недавно, каких-то лет 100 назад, на сцену «выбрался» джаз и дал жизнь огромному количеству альтернативной – назовем ее так – музыки. Первое учебное учреждение, в котором стали преподавать джазовые направления, появилось в 1945 году, когда в Бостоне (США) открылся знаменитый сегодня Музыкальный колледж Беркли (Berklee College of Music). С тех пор вокальный мир изменился, и у певца появилась возможность выбирать вокальные направления.

Вокальная наука тоже получила возможность исследовать различные звуковые феномены и за последние пятьдесят лет существенно в этом преуспела. Особенно фундаментальные и комплексные исследования начали проводиться, разумеется, на родине первого альтернативного вокального колледжа, в Америке. В результате комплекса репрезентативных исследований удалось выяснить, что голосовой аппарат человека содержит в себе потрясающие возможности: любой человек способен петь любым (по жанру) голосом, основываясь не на общепринятой постановке, а исходя лишь из стилистики той песни, которую ему вдруг вздумалось спеть. Главным выводом проведенных исследований стал доказанный факт, что голос имеет мышечную природу. Это значит, что в основе производства голоса особую роль играет взаимодействие отдельных структур голосового аппарата: одни и те же структуры, изменяя свое положение и вступая между собой во взаимодействие, дают жизнь различным по акустике звукам.

Вообще, совершенно очевидно, что одни и те же мышцы нашего организма в разных ситуациях могут производить разные действия: рука скрипача может извлекать из инструмента чарующие звуки. И та же самая рука может больно стукнуть смычком по макушке того, кто плохо отзовется о его таланте)))

Одним словом, нам с вами повезло: мы живем в то время, когда многовековые исследования в области человеческого голоса и его возможностей наконец-то выводят нас на практические знания, которые способны существенно расширить наши профессиональные возможности и как преподавателя, и как исполнителя! Но кто бы ни стоял за этими современными

научными прорывами, нам следует помнить, что в их основе, в том числе, лежат скромные, но многообещающие исследования наших отечественных ученых.

Нельзя ставить в вину уважаемым предшественникам несовершенство их выводов и рекомендаций по части звукообразования: у них не было тех возможностей, которые есть сейчас. Справедливости ради стоит признать, что подавляющее большинство своих выводов они делали, опираясь на *субъективный* певческий опыт и на *субъективные* ощущения, а не на объективные научные выводы, основанные на многочисленных исследованиях с использованием соответствующей аппаратуры.

Ощущения – крайне субъективный феномен. У каждого из нас есть свои ощущения по поводу того и другого проявления окружающего мира. И свое окружение чаще всего мы интуитивно подбираем так, что рядом с нами находятся те, чьи ощущения в той или иной мере сходны с нашими. Так нам проще не только понять друг друга, но и объяснить некоторые вещи, которые никогда не поймет человек с иными ощущениями.

Какие же выводы из этого можно сделать? Очевидно, что успех в понимании друг друга зависит, в том числе, и от сходности ощущений. Говоря о преподавании вокала, можно предположить, что успех обучения зависит от понимания учеником ощущений преподавателя. А если ощущения разные? Насколько объективен метод преподавания, основанный на субъективных ощущениях? Насколько он универсален, а значит, методологически основателен?

Было бы совершенно не правильно думать, что наши российские ученые не отдавали должное научным методам исследования голоса. С середины 50-х годов прошлого столетия начали свою работу лаборатории в Ленинградской консерватории, в Институте им. Гнесиных, в Институте уха, горла, носа в Киеве, продолжала свои исследования акустическая лаборатория Московской консерватории. В работах С. Н. Ржевкина, Л. Д. Работнова, И. И. Левидова, Н. И. Жинкина, Л. Б. Дмитриева, М. С. Грачевой, И. Тарно, И. Юссона, Г. Рагнини, Д. Миллера, Г. Зейтлера, К. Гертлера и других собрано немало ценных научных выводов, объяснено много явлений, которые ранее понимались субъективно.

Между тем, в среде профессиональных вокалистов также работали исследователи. Они пытались объяснить вокальные процессы с точки зрения практикующих исполнителей, которые имели весьма отдаленное понимание физиологических процессов и делали ставку именно на свои ощущения.

Известно, что связь между прикладной и фундаментальной науками всегда мала, и это стало причиной того, что наша отечественная вокальная педагогика разделилась на два условных лагеря, приверженцы которых, в меру своих возможностей, всячески пытались доказать правильность своих теорий.

Какую же роль сыграло это противостояние в становлении отечественной вокальной педагогики и к каким последствиям привело?

Рассмотрим лишь несколько примеров. Фамилии и персоналии ученых и исследователей, которых я привожу здесь, выбраны мной не случайно. Труды этих (и не только этих) людей когда-то легли в основу многих российских методик преподавания вокала. Это их книжки заставляли нас читать наши преподаватели. Но кто ж их тогда читал…

Одним из первых в России научные исследовательские методы в области голоса стал применять ларинголог, доктор медицины Леонид Дмитриевич Работнов. В одном из своих трудов «О фонографической записи голоса певцов», которая вышла в 1935 году, с помощью фонографа он исследовал взаимоотношение внутрибронхиального давления с работой голосовых связок, деятельностью мышц гортани и надставной трубы. По сути, он исследовал взаимосвязь между типом дыхания, тембром голоса и его высотой. Однако как в последствии сказал сам Л. Д. Работнов, изучение тембровой окраски голоса менее доступно объективному наблюдению, т.к. «сливается с вопросами акустики и психологии… В настоящее время не существует точной методики». Несмотря на то, что на дворе стоял 1935 год, ученому с помощью прими-

тивных приборов удалось установить, что полное смыкание голосовой щели и функции мягкого нёба тоже играют роль в фонации, а также то, что необходимым условием певческого голосообразования является *высокое* положение диафрагмы! Шах и мат тем, кто до сих пор учит своих подопечных удерживать диафрагму в «открытом» состоянии, именуя это опорой звука!

В 50-х годах прошлого столетия его последователь, профессор, доктор искусствоведения Леонид Борисович Дмитриев продолжил исследования в области физиологии работы голосового аппарата и выявил особую роль надставной трубы (ротоглотка) по отношению к изменению акустики вокального звука. К сожалению, существующая на тот момент аппаратура также не смогла конкретизировать работу отдельных голосообразующих структур внутри надставной трубы. Но ученый, тем не менее, делает важный вывод: «Постановку голоса, собственно, и следует рассматривать как нахождение верной взаимосвязи между резонирующей надставной трубой и фонирующей голосовой щелью». Очень жаль, что подобные эксперименты не получили дальнейшего развития в нашей стране! Проводя параллельные исследования, данный вывод во второй половине прошлого века подтвердили американские ученые во главе с обладательницей Почетной докторской степени Джо Эстилл[1], доказав взаимосвязь отдельных структур, находящихся внутри надставной трубы, с источником звука (голосовыми связками) как причину изменения вокальных характеристик (качеств) голоса.

А. М. Егоров, также проводивший исследования в области гигиены голоса в середине прошлого века, указывает на такой феномен, как двигательная динамическая стереотипия. В своей книге «Гигиена голоса и его физиологические основы» он пишет: «…она [двигательная динамическая стереотипия] вырабатывается в процессе овладения певческими навыками и складывается из движений многих мышц: дыхательных, гортанных, мышц глотки, зева, языка, губ». Автор подчеркивает различие между речевыми и вокальными стереотипиями, которые, несмотря на некоторое сходство, все же различны по своим механизмам. Егоров признает, что данные процессы еще мало изучены, но в их основе лежит учение выдающегося ученого И. П. Павлова о Высшей нервной деятельности человека. В одной из глав своей книги, А. М. Егоров делает такой вывод: «Привитие правильных певческих навыков, разработка дыхания, музыкального и специального вокального слуха, тренировка артикуляционного аппарата в условиях фонации и многое другое зиждется на знании законов образования условных рефлексов, процессов торможения и возбуждения, динамической стереотипии, первой и второй сигнальной системы действительности». На сегодняшний день данная гипотеза успешно доказана группой американских (опять же!) ученых, и разработанный ими метод производства голоса успешно работает во всем мире.

Приблизительно в это же время (середина XX века) в свет выходят работы доктора биологических наук, профессора В. П. Морозова, который выступает оппонентом ученых, проводивших до этого клинические исследования. Будучи хорошо знакомым со многими выдающимися вокалистами того времени, общаясь с ними, анализируя их высказывания по поводу личных ощущений и ассоциаций, связанных с пением, В. П. Морозов абсолютно уверен, что знания анатомии голосового аппарата для певца губительны. «Гортани нет! Гортань – заминированная зона!» – декларирует он, выдвигая в противовес свою резонансную теорию. «Резонансная теория пения родилась как противовес засилью связочно-гортанных концепций, поселившихся в головах многих вокалистов, как правило, неудачных», – пишет он в своей книге «Искусство резонансного пения». Профессор действительно считает, что ощущения и эмоции певца – это ключ к всестороннему балансу в голосообразовании. Организующая роль эмоций,

[1] Джо Эстилл (25.04.1921 – 09.12.2010) – выдающаяся ученый-исследователь певческого голоса, певица и вокальный педагог, создательница метода Estill Voice Training® программы развития вокальных навыков, основанной на сознательном контроле специфических структур вокального механизма.

важнейшая роль эмоциональной образной вокальной терминологии как средства оптимальной настройки певческого голоса – это один из главных разделов резонансной теории пения. В своей книге он пишет: «Эмоции – это волшебный ключ, которым легко и свободно открываются потайные клады голосовых чудес, подсознательные механизмы управления певческим процессом, достигается оптимальная и скоординированная работа дыхания, гортани, резонаторов. Причем, что самое важное, без какого-либо упоминания официальных названий этих органов и систем. Здесь, как вам хорошо известно, широко используется метод «как будто», так я его называю. «Как будто у вас внутри труба или пружина». «Вдохните так, как будто вдыхаете аромат чудной розы». И все мгновенно организуется наилучшим и естественным образом. Выражений таких тысячи. При управлении резонансом тоже используется множество «как будто…»

Возможно, именно в это время наша вокальная наука и разделилась на два оппозиционных лагеря, и в отечественной вокальной педагогике появился, так называемый, «рыбий язык», когда педагог вместо *конкретных* приемов предлагает ученику «пить звук», «нюхать цветы», «сделать в голове пустое место и послать туда голос»…

Нельзя не сказать, что позже, продолжая эксперименты на базе Ленинградской консерватории, профессор В. П. Морозов выявил и обосновал важные и уникальные факты в области физики певческого голоса, что нашло отражение в одном из его многочисленных трудов, книге «Тайны вокальной речи». На сегодняшний день он, пожалуй, один из главных экспертов в этой области в нашей стране. Мне удалось несколько лет назад увидеть по телевизору интервью с Владимиром Петровичем, в котором он, тем не менее, опять остерегал певцов обращать внимание на свои голосовые связки, называя их «депозитом». «А петь надо на дивиденды» – такое оригинальное сравнение с резонирующими структурами он тогда привел.

Но голосовые связки – единственная мышца в организме, способная издавать певческий звук!

И еще одно: никакие эмоции в одиночку не помогут проблемному ученику попадать в ноты или озвучивать проблемные участки диапазона…

Однако среднестатистическому преподавателю разные аллегории кажутся гораздо более близкими и понятными, чем непонятные по своему использованию физиологические подробности.

Очень показательно, что доктор медицинских наук, профессор Ленинградской консерватории И. И. Левидов в своей книге «Певческий голос в здоровом и больном состоянии», которая вышла еще в 1939 году, весьма неоднозначно высказался относительно многочисленных аллегорий, которые помогли бы певцу, наконец, «попасть в резонаторы»! Вот что он пишет: «В процессе приспособления органов голосового аппарата, в бесплодных поисках способов „направления“ звука и будто бы связанных с ним всякого рода ощущений, учащиеся проделывают ряд сопутствующих, излишних движений, не только не облегчающих, но и затрудняющих образование правильного звука. Так, например, „правильное направление“ звука в резонатор, „выдвигание“ звука вперед, „собирание“ и „концентрация“ звука рисовались ряду учащихся в следующем приблизительно виде: голосовые связки – это основание равнобедренного треугольника, вершиной которого является некая „точка“ у передних зубов. Для того, чтобы звук „ударил“, „попал“ в резонатор, „сконцентрировался“ в этой точке, чтобы образовался этот треугольник, голосовые связки, лежащие в горизонтальной плоскости, должны каким-то образом повернуться и стать в наклонное положение. И вот учащийся, выражаясь фигурально, пытается всеми силами „выворачивать“ свою гортань, чтобы достигнуть поставленной цели… Но даже в том случае, если допустить реальность подобного рода ощущений у некоторых субъектов, то они (ощущения) настолько субъективны, что уже во всяком случае не должны воспитываться у всех учащихся, иначе говоря, воспитание этих ощущений не должно применяться как метод».

Во второй половине XX века в образовательной музыкальной среде стали использовать методику вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры Д. Е. Огороднова. В своей работе автор серьезно рассматривал взаимосвязь развития вокальных навыков и Высшей нервной деятельности человека. Дмитрий Ерофеевич одним из первых в мире ввел в свою методику алгоритмы, позволяющие преподавателям и учащимся быстрее запоминать материал и вырабатывать необходимые нейромышечные связи в работе голосового аппарата. Он одним из первых подчеркивал важность слухо-речедвигательного контроля и его влияние на развитие голоса. Его методика получила высокую оценку прогрессивно настроенных деятелей культуры и искусства в нашей стране и зарубежных коллег. Однако на сегодняшний день мало кто ею пользуется. Представляя свою методику, Д. Е. Огороднов указывал на важность широкой научной эрудиции преподавателей, которые собираются работать с этой методикой, проводил семинары для заинтересованных коллег. Но широкой поддержки, особенно на государственном уровне, педагог так и не получил. Итог: все, что сегодня известно об уникальной методике, – это то, что «там рассказывается, как учить детей петь фальцетом». Зато мировому вокальному сообществу хорошо известен метод Estill Voice Training® (о котором я упоминала выше), где, кроме системы ручных знаков, присутствуют научно обоснованные алгоритмы работы со структурами вокального аппарата.

На сегодняшний день в России широко известен фонопедический метод развития голоса В. В. Емельянова. Автор сделал попытку соединить в своих методических разработках принципы вокальной работы с академическими голосами, данные фониатрических исследований и некоторые элементы из области нейрофизиологии. Метод широко применяется и дает хорошие результаты. Правда, по словам «пользователей», лучшая результативность наблюдается у тех, кто лично прошел обучение у В. В. Емельянова и глубоко погрузился в понимание всех рассматриваемых процессов, стал расширять свои профессиональные знания сведениями из смежных наук. Ничего не напоминает? Автор метода постоянно усовершенствует свой контент, продолжает эксперименты, его труд регулярно обновляется новыми выводами, приемами и рекомендациями. Особенно в части координационно-тренировочного этапа!

Удивительная (как кажется) эффективность метода Емельянова на самом деле абсолютно оправданна: исследователь не только сам поет и имеет соответствующее профильное образование, но и имеет дополнительно второй диплом по фониатрии. Его рекомендации, приемы и упражнения основаны на объективных научных фактах из области фониатрии, физиологии голоса и вокальной практики.

Известный в современном мировом вокальном сообществе Сет Риггс[2], создатель методики «Пение в речевой позиции», которую он с огромным успехом реализует вот уже много лет, специализируясь на звездах кино, театра, телевидения и радио, в своих методических рекомендациях к упражнениям говорит: «Вокальные образы не всегда являются полезными. Одни и те же образы могут вызвать положительную мускульную реакцию у одного певца, и отрицательную – у другого. Я предпочитаю использовать упражнения, имеющие конкретный причинно-следственный эффект и дающие желаемый результат, а не полагаться на чей-то субъективный опыт». В России методика Сета Риггса в последние годы приобретает все большую популярность, но, как и любая другая эффективная методика, которая привлекает внимание именно этим, в руках неподготовленных преподавателей становится кистенем. Чтобы понять, что имеет в виду мастер, описывая тот или иной процесс, необходимо более глубоко разбираться в тонкостях анатомии, нейрофизиологии, логопедии. Одно только неправильное толкование названия «Пение в речевой позиции» уже попортило в России немало хороших голо-

[2] Сет Риггс (Seth Riggs, 19 сентября 1930, США) – известный американский певец, актер, педагог по вокалу. Он создал вокальную технику Speech Level Singing и работал с такими исполнителями, как Принц, Майкл Джексон, Стиви Уандер, Рэй Чарльз, Мадонна, Джонни Холлидей и Барбра Стрейзанд. Он также проводит семинары и мастер-классы по всему миру вместе со своей женой Маргаретой Свенссон Риггс.

сов. А ведь автор методики постоянно повторяет «мантру»: Будьте осторожны: петь в речевой позиции – это НЕ значит «петь – как говорить!».

Некоторое время назад в рамках своего проекта «Вокальный WORKSHOP» я провела небольшое исследование среди «коллег по цеху»: всем вступающим в группу предлагалось заполнить опросник, целью которого было выяснить, в том числе, степень удовлетворенности своей профессией и деятельностью. Одним из наиболее часто выбираемых предлагаемых ответов был такой: «Отсутствие понятных методик для работы с теми, кто не имеет вокальных способностей». Здесь, как мы видим, вопрос уже не в отсутствии методик обучения пению, а о тех, которые существуют, но не вносят ясности!

Возможно, вы удивитесь, но известные методики Д. Е. Огороднова и В. В. Емельянова (если говорить об отечественных исследователях голоса), методика Сета Риггса (американского Мастера голоса), а также другие содержат в себе массу полезной информации. Но ее трудно там узнать, если не обладать дополнительными знаниями из других наук, таких как фониатрия, анатомия, нейрофизиология… Все упомянутые авторы и иже с ними имеют более широкую научную эрудицию, чем институтские программы по хороведению и методике преподавания вокала. Некоторое время назад, обладая уже более обширными знаниями из смежных наук, я перечитала их труды, и все встало на свои места!

Простой пример: у китайцев Бог знает сколько иероглифов в алфавите. И мало кто знает их все. Поэтому в Китае для каждой группы людей, знающих определенное количество этих иероглифов, выпускаются даже газеты. Люди, которые могут прочитать тексты первой группы, не смогут одолеть тексты второй или третьей, потому что в их арсенале недостаточно знаний символов. Так было и у меня: пока «запас символов» (условно) у меня не был пополнен, я просто НЕ МОГЛА увидеть в трудах известных маэстро логики и достичь понимания.

Недостаточность объективных данных по анатомии, строению голосового аппарата, о взаимодействии находящихся внутри него, структур, подчас и нежелание вокалистов вникать в научные дебри породило удивительный феномен, да простят меня коллеги, синтез вынужденного невежества и, порой, тщеславия, жертвой которого каждый год становятся сотни людей, имеющих желание научиться петь.

Надставная труба – любимое определение российских специалистов в области звука и пения. На самом деле, этот обобщенный образ мало пригоден для объяснения конкретных проблем внутри голосового аппарата конкретного ученика. Как-то раз ко мне обратилась взрослая женщина, обозначив свою проблему так: «мне сказали, что я не могу петь, потому что у меня проблемы с надставной трубой». Это же все равно, как если бы врач сказал пациенту, пришедшему с жалобами на изжогу: «знаете, вы не сможете больше есть острое, потому что у вас проблемы в туловище»…

Почти сто лет ничего не меняется в объяснениях вокальных процессов. Методика преподавания анатомии голосового аппарата студентам профильных учебных заведений только констатирует наличие тех или иных органов внутри гортани, но никак не объясняет их взаимодействие и значение при производстве звука. Одно только то, что такая важная структура, как ложные голосовые связки, вообще никак не аннотируется, говорит о том, что и те знания, которые входят в учебную программу будущих вокалистов и вокальных преподавателей, далеко не полны и не дают даже общей картины.

Можно, конечно, предположить, что певцу и не обязательно досконально разбираться в анатомии и биомеханике голосового аппарата. Но учитель-то должен знать наверняка, как взаимодействуют все его структуры! Иначе как он сможет научить, исправить, скорректировать? Одних эмоций явно недостаточно для этого. Чарльз Дарвин однажды сказал: «Невежество чаще порождает уверенность, нежели знание. Именно те, кто знает совсем немного, а не те, кто знает достаточно, так уверенно утверждают, что та или иная проблема не может быть решена с помощью науки».

Предвижу самый распространенный контраргумент: у нас в стране всегда было достаточно прекрасных исполнителей: великих певцов и их учителей. И никто из них не имел представления о биомеханике… Соглашусь, ибо – факт! Но здесь мы говорим не о уже состоявшихся, одаренных от природы певцах. Хочется поговорить о том, как научить человека петь, так сказать, «с нуля», с отсутствием выраженной одаренности и похвальной гибкости вокального аппарата!

Понимание того, *какие* структуры работают в том или ином случае, *как* осуществляется их взаимодействие, *как* ими управлять для достижения нужного вокального качества – вот ключ к эффективному обучению любого человека. Оговорюсь: любого, не имеющего проблем с речью.

Отечественные исследования дают широкое представление о свойствах голоса и вокального слуха, но, к сожалению, ни на шаг не приближают преподавателя по вокалу к решению проблем с конкретными фонационными проблемами учеников. Начавшись на заре прошлого века, исследовательская работа по биомеханике голосового аппарата в России сошла практически на нет. Во всяком случае, на сегодняшний день в нашей стране не опубликовано ни одного нового исследования, которое бы дало в руки преподавателям *инструменты* для успешной постановки голоса. Как и когда-то, теория слишком далека от практики. Например, со времен Бартоломью и Гарсиа мы знаем, что сужение входа в гортань дает звуку больше высоких частот (делает звук ярким и блестящим) – и что? Как научить певца сужать этот вход в гортань?

Техническое обеспечение исследований в наше время не может не впечатлять. И исследования проводятся, и каждый год защищаются новые диссертации в области фониатрии, отоларингологии, логопедии, физиологии, биомеханики и т. п. Но, к сожалению, эти ценнейшие научные достижения в области голоса (в том числе), никак не связаны между собой и проблемами вокала. Поэтому на сегодняшний день узким специалистам, конечно, известны все структуры голосового аппарата и даже их свойства и возможное взаимодействие. Но дальше этого дело не идет, и в целом не очень понятно, какое практическое значение все это имеет для вокалистов.

Отсутствие конкретики порождает на вокальном педагогическом пространстве огромное количество «авторских методик»: неравнодушные к профессии преподаватели ищут оригинальные и эффективные формы, содержание и методы обучения. Но все они в той или иной степени повторяют друг друга, отличаясь только точкой зрения на ту или иную вокальную проблему. До сих пор преподавателям приходится выдумывать терминологию, обозначающую те или иные свои действия. До сих пор выбор педагога по вокалу для ученика – это лотерея: повезет – не повезет.

А мы, как в старые «добрые» времена, продолжаем использовать «рыбий язык» и пытаемся на личных ощущениях объяснять ученикам, как надо петь. Возвращаясь к сказанному ранее, мы выбираем в ученики тех, кто нам близок по этим самым ощущениям, другие просто не задерживаются, получая приговор: «у тебя нет вокальных способностей».

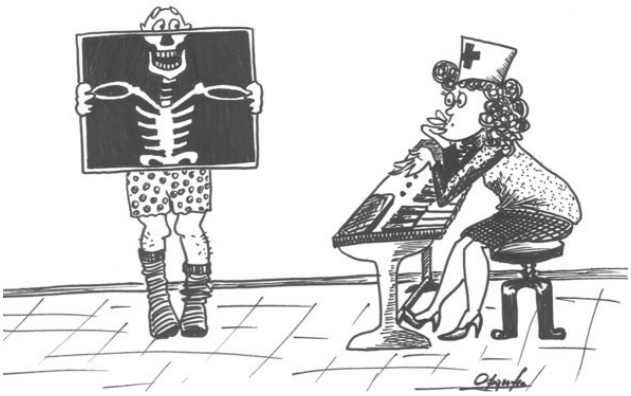
Вопросы по первой главе:

Интересно, сколько еще среди отечественных преподавателей вокала будет популярен «метод взаимного обмена профессиональными лайфхаками» в ущерб овладению научными знаниями и погружению в профессию?

Что пошло у нас не так, ведь все же хорошо было?!

Ваш вопрос мне – сюда:
https://vk.com/vocal_ordina,
https://dominoklass.ru/

Глава 2.
Singersapiens— вокалист разумный
Или некоторые вопросы нейрофизиологии по производству голоса



Каждое искусство слагается из двух частей: технико-механической и эстетической. Тот, кто недостаточно подготовлен для преодоления трудностей первого рода, никогда не будет в состоянии достигнуть совершенства во втором, будь он хоть гений.

М. Маркези

В предыдущей главе мы погрустили о незаслуженно «отодвинутых в сторону» разработках российских ученых, но, если вы продолжаете читать эту книгу, значит, вам все-таки интересно узнать, почему в обучении пению нас должны интересовать, помимо всего прочего, мышцы и рефлексы?

Убедительный ответ на этот вопрос нам дает анатом Эльце:.«Если баран может только блеять, собака – только лаять, грудной ребенок – только кричать, взрослый же человек – говорить и петь при принципиально одинаковом строении гортани, то это является только следствием высокой функциональной дифференциации нервной системы, так же, как существо пения является *не столько следствием строения гортани, сколько функцией центральной нервной системы…»*

В последние годы вокальная педагогика столкнулась с массовым интересом к пению среди взрослых. Как правило, это самодеятельные исполнители, многие из которых имеют весьма скромные вокальные данные, но высокую мотивацию. Спрос рождает предложение, и повсеместно стали открываться вокальные школы, которые обещают научить петь «с нуля» за пару месяцев.

Однако, в отечественной вокальной педагогике очень мало информации о том, как научить петь взрослого человека, не обладающего, к тому же, выраженными вокальными способностями. Поэтому результативность такого обучения низкая, а процент людей, которые остаются не удовлетворены предоставляемыми вокальными образовательными услугами, – высок.

Для взрослого человека, нашедшего время заниматься вокалом среди тотальных социальных, бытовых и финансовых проблем, главным требованием к вокальному обучению явля-

ется эффективность. Как известно, эффективность – это соотношение результата к затратам на его получение. К сожалению, на данный момент процесс обучения взрослых самодеятельных исполнителей чаще всего для них весьма затратен, и малоэффективен, а результат при этом – абсолютно непредсказуем.

Совершенно очевидно, что существует проблема качественного оказания вокальных образовательных услуг, в основе которой лежит отсутствие современных методов обучения пению «обычных» людей. Подавляющее большинство, так называемых, авторских методик основано на устаревших сведениях, а то и вообще на компиляции лайфхаков из интернета.

Словосочетание «научный подход» для многих звучит страшно, но на самом деле именно он способен внести ясность в процесс обучения пению, сделать его более результативным, а педагога – наиболее востребованным и состоявшимся, соответственно. Все, что требуется – немного любознательности и желания быть более «прокачанным» специалистом.

В этой главе мы рассмотрим некоторые вопросы, лежащие в области нейрофизиологии голоса, но с точки зрения методологии вокала.

Мало кому из музыкантов нравится погружаться в пучину анатомии и физиологии, однако без конкретных представлений о местонахождении вокальных структур, способах работы, взаимодействия и передачи звуковой информации невозможно поставить точный «диагноз» ученику и «выписать лечение».

В отечественной методике преподавания вокала, к сожалению, слишком мало анатомии и еще меньше объяснения функциональных, анатомических и биомеханических закономерностей происходящих в голосовом аппарате, процессов. Поэтому обучение пению ставится в зависимость от индивидуальных особенностей ученика, обучая которого, педагог всякий раз изобретает «новый велосипед» (что схоже с придумыванием множества вариантов учить ходить разных людей разными способами, хотя предмет внимания всегда один – ноги!).

Известный уже нам профессор И. И. Левидов дает такую оценку подобным явлениям: «Этот пример (а привести их можно было бы много) показывает, что как ни неизбежны в вокальной педагогике при постановке голоса разные образные представления и фигуральные выражения, злоупотребление ими, а особенно такими, которые не имеют под собой какого-либо научного базиса или прямо противоречат объективным фактам, таят в себе большую опасность.

Объективное изучение законов голосообразования у певцов – вернейший путь избежать этой опасности. Только критическим подходом к применяемым в вокально-педагогической практике методам, основанным на научном анализе, можно будет освободить вокальную педагогику от загромождающего ее балласта, нередко приносящего громадный вред учащимся и, уже, во всяком случае, сильно тормозящего их успехи».

Чтобы понять, каким образом научить человека петь, нужно четко представлять, что лежит в основе процессов, образующих навык, каковым и является, собственно, результат наших педагогических усилий.

Мы уже знаем, что любая осознанная деятельность человека является продуктом функционирования его Высшей нервной деятельности. Речь и способность петь также являются продуктом осознанной деятельности человека. Поскольку игнорировать этот факт мы не можем, следовательно, понимание ключевых функций центральной нервной системы даст нам инструменты для понимания способов построения эффективного процесса обучения.

Обратимся к науке. Любое ловко выполняемое приобретенное действие, которое совершает человек, лежит в сфере установления и закрепления условных рефлексов: начиная с любой физической активности, заканчивая нашей реакцией на знакомые повторяющиеся раздражители. Человек учится пис*а*ть, ходить, плавать, водить автомобиль, маршировать, пеленать ребенка и т. п. Сначала действия даются нелегко, но после многократных повторений ему

становится все легче их выполнять, и, со временем, многие действия переходят в автоматический режим. Именно его в педагогической среде принято называть *навыком*.

Чтобы закрепляемый рефлекс в итоге стал точным действием, необходимо не только многократное его повторение. Важным фактором здесь выступает повторяющийся *алгоритм*, который предполагает многократное *точное исполнение* действий.

Вопросы возникновения и закрепления условных рефлексов в полной мере изучены и представлены в трудах выдающихся российских ученых И. М. Сеченова и И. П. Павлова. Именно этим ученым довелось открыть и описать процессы Высшей нервной деятельности человека и обосновать принципы работы первой и второй сигнальных систем.

Как известно, первая сигнальная система обрабатывает информацию, которая поступает к человеку от предметов и явлений окружающего мира. Условные рефлексы, формирующиеся при участии первой сигнальной системы, возникают при контакте человека с окружающим миром: мы с некоторых пор начинаем «на своей шкуре» понимать, что горячее – жжется, острое – колется и т. д. Таким образом, маленький человек познает мир, потому что до определенного периода у него недостаточно развит центр речи. Приобретая способность говорить и понимать обращенную к нему речь, человек начинает принимать сигналы уже не только от окружающего мира, но и сигналы, поступающие в головной мозг посредством речи и других сигналов коммуникации. А за это уже отвечает вторая сигнальная система.

Вторая сигнальная система – специальный тип Высшей нервной деятельности человека. Благодаря ей у нас развивается мышление и воображение, именно она отвечает за понятийный аспект в процессе обучения человека новым видам деятельности. Этот факт необходимо учитывать, выстраивая процесс обучения и пению в том числе. Ниже мы рассмотрим это подробнее.

Итак, каким же образом мы можем использовать объективные процессы нейрофизиологии человека в обучении пению?

Начнем с общеизвестного. Органы вокального аппарата (так или иначе) имеют отношение к пищеварительной и дыхательной системам организма человека. Можно сказать, что голос является своеобразным «паразитом» на этих системах. Дыхание и переваривание пищи – врожденные заданные программы организма, и эти процессы происходят автоматически, без какого-либо сознательного вмешательства в них со стороны хозяина этого организма, чего нельзя сказать о производстве голоса. Данный процесс является осознанной активной деятельностью человека.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.