

Т. Н. Сморякова

Полный эстрадно-джазовый вокальный тренинг

Учебное пособие



12+

УДК 784.94
ББК 85.985

С 51 Сморякова Т. Н. Полный эстрадно-джазовый вокальный тренинг : учебное пособие / Т. Н. Сморякова. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2019. – 56 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-4428-1 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0188-2 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-465-9 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Представленное учебное пособие предназначено для студентов высших и средних специальных учебных заведений, проходящих подготовку в сфере эстрадно-джазового вокала. Она также представляет профессиональный интерес для широкого круга лиц, интересующихся вопросами и проблемами современного вокального искусства.

Описанные автором упражнения позволяют справиться со слуховой координацией, расширяют диапазон, укрепляют верхний и нижний регистры. Приучают студентов к эстрадно-джазовой стилистике, свингованию, к особенностям звучания джазовых нот, своеобразным интервалам и мелодике. В результате занятий по данной методике студенты овладевают исполнением джазовых стандартов и эстрадной манерой пения.

УДК 784.94
ББК 85.985

C51 Smoryakova T. N. The complete pop and jazz vocals training : textbook / T. N. Smoryakova. – Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2019. – 56 pages. – (University textbooks. Books on specialized subjects). – Text : direct.

The presented textbook is intended for students of higher and secondary specialized educational institutions specializing in pop and jazz vocals. It is also of professional interest to a wide range of readers interested in issues and problems of contemporary vocal art.

The exercises described by the author allow one to cope with auditory coordination, expand the range, strengthen the upper and lower registers. Students are taught to pop and jazz style, swinging, to the jazz notes sound, original intervals and melody. As a result of classes in this technique, students master the performing of jazz standards and pop singing.

**Обложка
А.Ю. ЛАПШИН**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019

© Т.Н.Сморякова, 2019

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наша профессия очень зависит от того, как нас воспринимают коллеги, друзья «по цеху», студенты. Успех этой программы укреплялся благодаря общественному интересу к моей деятельности, как преподавателя.

Ленинградская Государственная консерватория, которую я окончила в 1971 г. (класс Народной артистки СССР Т. Н. Лавровой), всегда считалась элитным учебным заведением и славилась своими выпускниками. Это учебное заведение со 150-летней историей могло предложить своим выпускникам работу на лучших сценических площадках Советского Союза. Но судьба распорядилась по-другому, и с 1973–75 годов я, находясь в Копенгагене, занималась у таких знаменитых дирижеров, как Ламберто Гарделли (Lamberto Gardelli, Италия) и Юваль Цалюк (Израиль). Я счастлива, что судьба свела меня с такими замечательными музыкантами.

Ламберто Гарделли к тому времени был известным европейским дирижером, руководил симфоническим оркестром Датского радио, был главным дирижером Будапештской оперы, стоял во главе Берлинской оперы. У меня сразу наладились хорошие профессиональные творческие отношения с этими замечательными музыкантами и сложился хороший личный контакт. Этот богатейший музыкально-сценический опыт использовался и используется мною до сих пор. Участвуя с большими мастерами сцены в совместной творческой работе, на конкретном творческом материале, мне пришлось петь на 14 языках. Я понимала, что необходимо упорно овладевать знаниями.

В 1978 году во время выступления с московскими музыкантами в США, я познакомилась с подготовкой певцов мюзикла в Филадельфийской Академии вокального искусства, а затем и в Балтиморской Академии искусств. Посещала мастер-классы и занятия со студентами, пела с негритянским хором. Восприятие христианской религии и отношение к Богу у афро-американцев несколько иное, чем у белых христиан. Кстати, госпел в переводе — Евангелие. Поэтому композиция песнопения — это диалог солиста (священника) и хора (прихожан), которые перепевали мелодию солиста, обогащая ее своим тембром и эмоциями.

Меня поразила в то время необыкновенная эмоциональность, потрясающая свобода, раскрепощенность певцов во время пения и очень высокий профессионализм. Слова были слышны даже несмотря на пружинистую метроритмическую пульсацию, психологически державшую исполнителей в особом, возбужденном состоянии. Вокальный диапазон хористов был широк и красочен, а ведь все произведения исполнялись а cappella. Это оправдывалось еще и тем, что люди пришли в церковь пожаловаться Богу на судьбу, попросить у него милости, и делают это вполне открыто, эмоционально, раскованно. Музыка госпел вышла за пределы церкви, со временем развивалась и пользуется широким успехом в Америке, где проводятся даже госпел-фестивали, а традиции остались. Руководитель хора там не диктатор, а преподаватель и аранжировщик, приветствующий интересные идеи и вставки. Но сам госпел никуда не делся, а так и продолжает до сих пор оставаться обособленным от светской музыки явлением.

Пение с хором госпел мне очень помогло снять психологические барьеры и начать импровизировать «сверху» хора. На это надо было решиться, но импровизационная обстановка в хоре очень помогала. Тем более что в хоре госпел часто не один солист. Когда хор не очень большой, то почти каждый участник хора может побыть солистом в разных произведениях, или же в одном и том же, или вместе солируют два-три голоса. Помимо солиста, предлагается всем желающим вставлять реплики в припеве, заполнять паузы, естественно, сговорившись предварительно друг с другом, кто и где импровизирует и у кого возникли интересные идеи. Там было много свободы, и всегда была возможность попробовать и поэкспериментировать. Дело в том, что в нотах таких обозначений нет (равно как и обозначений других специальных приемов), поскольку написать их просто невозможно, для этого потребовалось бы выписать все импровизации, а они каждый раз разные и никогда не повторяются. И я поняла, что для того, чтобы освоить эту технику, надо много учиться, в том числе перепевая пассажи мастеров.

Вернулась я домой другим человеком! И главный вопрос, который меня мучил, был «Как же можно добиться от своего голоса таких замечательных возможностей?» Знакомство с этими методами, даже не методами, а подобной техникой вокала, ее изучение и применение заставило меня задуматься и пересмотреть множество «эмпирических» подходов к работе с голосом, сделало меня сторонницей такого способа обучения пению.

Советская музыкальная культура была практически полностью оторвана от мировой на очень длительный срок. В ней появление новых музыкальных жанров не только не приветствовалось, а прямо уничтожалось. Иллюстрирует реалии тех лет известный слоган: «Сегодня ты играешь джаз, а завтра — Родину продашь!»

Приведение вокальной техники к стандарту, как это принято в академическом пении, очень вредит жанровости и индивидуальности. На оперной сцене нельзя петь по-другому, существуют каноны, традиции, но в современной-то музыке традиция одна: если твой вокал уникален, то значит, ты и есть состоявшийся певец!

С этого момента я уже была увлечена этой музыкой, прекрасно понимая ее происхождение, и понимая, что в первую очередь нужно много слушать именно черных исполнителей. Как и в случае с джазом, кстати, так как они — прямые носители данной музыки, а белые исполнители, даже самые опытные и популярные, все-таки бледнее. Вокалисту, страстно желающему освоить данный стиль, всегда нужно помнить о его черных корнях, происхождении, чтобы лучше понять особенности. Я бы сказала больше: в него надо постараться вжиться.

В практике пения мне очень помогло знакомство с американскими певицами Памелой Гор (женой дирижера Питера Горминхоу, с которым я пела в Капелле им. Глинки Кантаты И. С. Баха) и Нормой Фэйсон, исполнительницей спиричуэлс и американских классиков XIX–XX веков. Я узнала много нового о возможностях голоса, переняла некоторые приемы, пригодившиеся мне в дальнейшем. Именно после гастролей в США я стала пропагандировать американскую классическую вокальную музыку в России. Помню, один из концертов в Капелле

им. Глинки так и назывался — «Эти невероятные американцы». На этом концерте прозвучали произведения таких композиторов как Чарльз Эдвард Айвз, Харрис Рой, Самюэл Барбер, Пол Боулз, Джон Картер и других. Современную вокальную музыку я полюбила еще в консерватории и никогда не боялась ее исполнять. Тем более что современные композиторы, обладая огромной силой чувственного и рационального восприятия, великолепно владели и искусством его передачи — силой эмоционального и интеллектуального воздействия. Выступая с такими выдающимися дирижерами, как Кирилл Кондрашин, Геннадий Рождественский, Евгений Светланов, Евгений Колосов, Павел Коган, я исполнила много вокальных сочинений таких современных композиторов, как Борис Тищенко, Александр Кнайфель, Альфред Шнитке, Владислав Успенский, Валентин Сильвестров, Ральф Воан-Уильямс, Артур Онеггер, Оливье Мессиа́н. Должна заметить, что и своим студентам я иногда даю исполнять произведения американских композиторов, так как владение актерским мастерством позволяет им справиться с необычным музыкальным материалом.

Знания приемов исполнения мюзикла очень помогли в подготовке студентов СПбГАТИ к спектаклям «Иисус Христос — суперзвезда», «Чикаго», «Целуй меня, Кэт» со студентами курса артистов рок-оперы под руководством профессора В. И. Подгородинского, «Вестсайдская история» с курсом И. Б. Малочевской, «Кабаре» с курсом В. Б. Пази, «Оклахома» с курсом С. Б. Бызгу, музыкальных номеров в спектаклях Театра «Буфф».

Данное методическое пособие базируется на моем огромном опыте (как практическом, так и методическом) изучения мирового вокального материала во всех жанрах, от Ренессанса до музыки XXI века. Мне пришлось искать свой путь в подготовке исполнителей: актёров, певцов в жанре мюзикла, рок-оперы и эстрады, а также певцов классического репертуара. Нельзя представить, чтобы те преобразования, которые в XX веке охватили все стороны жизни общества, никак не коснулись вокальной музыки, и искусства в целом; её образов, стилей, средств выразительности. Одним из требований международных конкурсов является исполнение современной музыки, произведений XX–XXI веков. Эта музыка начинает всё чаще звучать в концертных залах, и интерес к ней возрастает. Современному певцу необходимо уметь значительно больше, чем его коллегам в 70-х годах.

Предлагаемое учебное пособие предназначено для всех, кто хочет овладеть навыками вокальной импровизации в форме скэт. Голос в современном вокале — равноправный инструмент, наряду с саксофоном, трубой, контрабасом, фортепиано, гитарой... Это не «основа» импровизации, а лишь один из других изобразительных вариантов. Поэтому так силен в джазе вокальный прием скэт как подражание инструментальной партии. Причем скэт основывается на тех же гармонических законах, что и джаз в целом. И при этом имеет свои вокальные правила. Хорошо известно, какое внимание уделялось изучению латыни в дореволюционной России. Знание латыни в то время считалось нормой для творческой и научной интеллигенции, и эти знания давали ключ к изучению других языков. В наше время, после продолжительной паузы, начали, не без труда, возрождаться утраченные традиции и возвращение к латинице воспринимается естественно. И отраднo, что использование других языков не является

прерогативой специалистов в этой области. Тембр также несколько зависит от вокального стиля, ведь один и тот же человек, обучаясь академическому пению и современному, поёт совершенно по-разному; также много зависит и от языка, на котором поёт исполнитель, так как разное произношение часто окрашивает голос по-разному. Так, при пении итальянского и англоязычного репертуара обязательно возникает разная окраска звука, в противном случае песня слушается довольно смешно.

Освоение вокально-интонационного строя упражнений, постижение смысла его интонационно-речевой основы, создание музыкально-художественного образа через изменение тембра и манеры исполнения студента — всё это говорит о глубинных взаимосвязях музыкального и речевого материала.

Для исполнителя вокальной современной музыки произношение является важнейшим выразительным средством, способом передачи эмоций через текст песни. Слишком многое изменила эта техника в вокале, чтобы можно было игнорировать его присутствие в современном мире искусства. Несмотря на то, что эта музыка — неотъемлемая часть именно афроамериканской чёрной культуры, не стоит расстраиваться и, тем более, отчаиваться по поводу сложности её освоения. Способность брать высокие ноты грудным голосом, особенный тембр, сила или потенция голоса действительно определяются физическими параметрами, состоянием здоровья и дыхательного аппарата, коими может обладать в разной степени как афроамериканец, так и человек другой расы и национальности. Ведь особенно певцы, получающие песни от целой команды композиторов-аранжировщиков и т.п., должны вложить что-то своё, дать ей последний штрих, сделать песню хитом, и ничто так не может повысить качество песни, как прекрасное владение певцом голосом и его оригинальная интерпретация. Это и есть творчество, и энергетика педагога должна «зажигать» студента.

Не секрет, что освоение академических базовых навыков часто ставит в тупик исполнителей современной музыки и заставляет пересмотреть сложившиеся стереотипы. Конечно, современное искусство насыщено противоречивыми тенденциями, но не учитывать или игнорировать их уже нельзя. И сохранять неизменные принципы обучения основным певческим навыкам в условиях изменившихся требований музыки и репертуара тоже нельзя. Противоречие заключается в том, что при подготовке певцов преподаватели используют устаревшие вокально-интонационные упражнения с опорой на централизованный лад и с опорой на мелодии и гармонии, после которых исполнять современную музыку трудно и неудобно. К тому же это приводит к формированию стойких стереотипов: слухового и мышечного.

Как правило, распевание направлено на то, чтобы привести голосовой аппарат в рабочее состояние и восстановить его тембральный окрас. При этом всегда берется удобный тон и удобные тональные обороты традиционных кадансов, но для современной музыки этого уже мало. Современные композиторы используют сегодня весь накопленный предыдущий опыт и весь спектр выразительных средств, в том числе и новых. Именно поэтому изменились требования к современным исполнителям, которые должны владеть особыми умениями и навыками. Для исполнения новой музыки требуется специальная подготовка и знание

специфики сегодняшнего вокального репертуара. Требуется преодоление слуховой инерции и активизация слухового восприятия вне мажорно-минорной системы, расширение возможностей освоения метра и ритма. Современный певец должен владеть всем арсеналом современной вокальной техники, то есть свободно управлять своим голосом. К сожалению, в этой области наблюдается дефицит учебно-методической и хрестоматийной литературы.

Проблемы исполнения музыки XXI века сами по себе обречены стать актуальными, ибо освещают вопросы, разработка которых не имеет утвердившихся традиций. Изменились формы взаимоотношения композитора и исполнителя. Нередко композитор оставляет право за исполнителем «домыслить» идею своих сочинений, используя собственный артистизм, музыкальность, вовлекая исполнителя, а затем и слушателей в творческий процесс. Современные композиторы ставят задачи, которые под силу только драматическим актерам – певцам, передающим нюансы вокальной мелодии вплоть до шёпота, выкриков, элементов речи (ария Ромашова из мюзикла «Норд-Ост»; ария Христа из рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда»; ария «Как Хайд рождается во мне» из мюзикла «Джекил и Хайд» и т.д.). Всё чаще можно встретить такие ремарки композиторов, как «приблизительное интонирование», «произвольные ноты», «скандирование» и т.д. Из вышесказанного следует, что певец должен обладать не только колоссальными знаниями в области современной музыки, но и что требуется принципиально новый подход к подготовке вокалистов к исполнительской деятельности. Необходима более разносторонняя слуховая подготовка, расширение музыкального кругозора, овладение целым спектром современных исполнительных приёмов, таких как:

1. игра с фонетикой языка, обращение к редким языкам и диалектам;
2. вибрато с повышением звука и возвращение к исходной высоте;
3. глиссандирование;
4. элементы речи с различными её оттенками;
5. звукоподражание с опорой на микро-интонировании;
6. звучащие жесты, театрализация;
7. варианты с акцентами и синкопами;
8. другие варианты многочисленных новых приёмов звукоизвлечения и т.д.

На основе данных упражнений формируется принципиально новая певческая координация, использование которой не подразумевала классическая музыка. Выбатываются новые приемы вокального интонирования, звукоизвлечения, которые при помощи тренировок переводятся в навыки. Происходит формирование новой вокальной культуры, которая включает в себя сформированные навыки слухового восприятия современного вокального искусства. Важнейшей задачей профессиональной подготовки вокалистов является максимальное развитие певческих навыков для реализации творческих возможностей и изобретения новых приемов вокального исполнительства. Всё это позволяет делать опo-

ру на новый вокальный репертуар и исполнять музыку современных вокальных композиторов. В моей практике мне пришлось работать с таким типом голосов, как голоса смешанного типа. Голос-гибрид, голос промежуточный, который отличается плотным и насыщенным тембром, ярким и полнзвучным грудным регистром, лёгкостью верхних нот, подвижностью, гибкостью и беглостью. Очень мало существует методических рекомендаций, учитывающих специфику этого типа голосов. Данные упражнения предполагают развитие не только перечисленных характеристик, но и ставят другие, не менее важные задачи, в том числе и такую важнейшую цель, как обострение слуховой реакции. Исполняя упражнения, драматические артисты могут привносить свой элемент изобразительности, дополнительные краски. Певцу требуется найти нужный тембр для каждого упражнения и воспроизвести его в нужный момент.

Мой огромный опыт исполнения музыки XX–XXI вв., знание джазовых стандартов, знакомство с джазовыми фортепианными упражнениями Оскара Питерсона натолкнули меня на мысль использовать удобные для исполнения голосом такты из произведений разных композиторов и расписать их по всему певческому диапазону.

Упражнения построены на принципе повторяемости: многократное повторение одинаковых интонаций, направленное на оптимизацию деятельности всех систем голосообразования, содержат множество сложных интонационных скачков. В дальнейшем эти приёмы могут быть перенесены на музыкально-художественный материал.

При пропевании вокальных упражнений необходимо задействовать крайний верхний участок голоса, поскольку без полноценной вокальной нагрузки на все регистры, включая самый верхний, ослабевает и перестаёт развиваться певческое дыхание и навык перехода в головной регистр, в результате теряется объём и звучность, голос становится матовым и глухим.

Как итог проработки приводимых упражнений нарабатывается техника беглости, лёгкость и гибкость голоса в верхнем регистре, увеличиваются вокально-технические возможности для преодоления и выдерживания высокой тесситуры.

У голосов промежуточного типа гортань физиологически очень подвижна, и её принудительная фиксация в одном статичном положении в течение длительного времени приводит к быстрому утомлению голосового аппарата.

Метод максимальной нагрузки на диапазон предполагает на каждом уроке во время пропевания вокальных упражнений задействовать все участки диапазона голоса, включая предельные нижние и верхние ноты.

Необходимо даже в начале обучения пропевать упражнения максимально вверх и вниз по диапазону, насколько позволяет конкретная ситуация, состояние голосового аппарата и сложность мелодии.

При использовании темповой вариативности возможно пропевание одного и того же упражнения в медленном темпе, а затем в быстром, что активизирует работу всего голосового аппарата, фиксирует изменения акустических и

мышечных ощущений при пропевании одних и тех же музыкальных интервалов в разных темпах. Это также способствует коррекции внутреннего музыкального и мышечного слуха и улучшение интонирования. Смена темпа вокальных упражнений приводит к смене позиционных привыканий, к стиранию наработанных вокально-акустических и мышечных стереотипов, к активизации певческого внимания и мышечной работы всего голосового аппарата.

В работе над упражнениями возможна регистровая вариативность, которая позволяет исполнять вокальные упражнения как бы «перескакивая» из регистра в регистр. На каждом уроке это могут быть новые комбинации, чтобы мышечная память не смогла зафиксировать смену регистров.

Я считаю, что ни в коем случае нельзя давать ученику психологическую установку на звучание, — например, на тип звучания меццо-сопрано, сопрано, колоратурное сопрано. Это может привести к физиологическим изменениям в работе певческого аппарата. Для выравнивания звучания резонаторов можно использовать и репертуар, моделируя образ и создавая звук. Верно схваченное содержание роли всегда даст основы для создания выразительной интонации.

Мною замечено, что у студентов и драматических, и эстрадных курсов при постоянном использовании этих упражнений исправляются присущие им конкретные недостатки. Расширяется диапазон, увеличивается объём и сила звучания, улучшается позиционная высота, полётность, яркость звучания и лёгкость пропевания во всех голосовых регистрах. И что самое главное, значительно улучшается качество интонирования. В Академии театрального искусства, где я служила много лет, мои упражнения используют в своей работе и педагоги-ансамблисты, что позволяет добиться хороших результатов и в звучании хора.

Учебное пособие состоит из 28 упражнений, расписанных по полутонам, и рекомендовано к применению всеми вокалистами (и женских, и мужских голосов), желающими усовершенствовать свой слух и интонацию. Их не надо транспонировать, и они уже готовы к тренировочной работе. Конечно, тональность можно менять по усмотрению исполнителей, но основной диапазон охватывает три октавы.

Я считаю нецелесообразным пропевать упражнение с названием нот и со знаками. Произнесение ноты со знаком (или без знака) излишне нагружает звуковедение, ослабляет в нём интонационное натяжение. Слуховое внимание вокалиста отвлекается при этом на высоту звука, что значительно влияет на темп и ритм (которые внутри мотива должны быть достаточно активными), на звуковедение и характер мелодической линии.

Исполняются упражнения на произвольные слоги, но обязательно на физической базе английского языка. Допускается использование переднеязычных и губных согласных, чередование открытых и закрытых слогов. Признаюсь, что на своих уроках я не рекомендую петь закрытые слоги и не использую букву «р», так как её нет в английском языке.

Особое внимание при исполнении упражнений необходимо уделить интонированию тритонов — уникальной интонационной модели. Этот интервал имеет в музыке беспрецедентное значение как интервал конфликта, агрессии, тревоги,

да и вообще в любой эмоции. Вокалисты должны выработать в себе «чувство тритона», петь его свободно, не задумываясь о его нотном выражении с остротой, направленной интонацией.

Тренинг необходимо рассматривать, как первое подручное средство для работы как в классе, так и дома самостоятельно. Для удобства все тексты пронумерованы и имеют пометки-рекомендации, какие слоги можно использовать в тех или иных упражнениях.

Я уже отмечала, что нотация в джазе является относительной, и таким же условным и относительным является ритмический рисунок. В темпах умеренных и медленных вместо ровных восьмых поются триоли. Счётная доля, например, в размере 4/4 подразумевает не две восьмые в четверти, а три, с динамической опорой на слабые доли. Синкопирование тоже является одним из самых главных элементов выразительности в джазовой музыке, сущность которого сводится к двум тенденциям — опережению и запаздыванию. Опережение — смещение нормативного акцента с доли такта вперёд. Запаздывание — смещение нормативного акцента с доли такта назад. Акцент вы можете сделать на любой ноте, если это требуется характером мелодии. Сильная доля — вещь нерушимая, а акцент — всего лишь манера исполнения.

Задача данного тренинга — приучение студентов к восприятию всех элементов современной музыки, включая скэт-импровизации, необычные скачки и интонационные приёмы, а также своеобразный темпоритм многих джазовых и классических произведений. В тренинге использовались фрагменты «Джазового сольфеджио» Олега Хромушина с изменением ритмической структуры, джазовых импровизаций Холла Джонсона, джазовых экзерсисов Оскара Петерсона, а также элементы джазовых стандартов, что позволяет ученикам пополнять свою эрудицию и быстрее осваивать синкопированный ритм (опережение, запаздывание).

Упражнения №№ 1–2. Фрагменты из «Джазового сольфеджио» О. Хромушина.

Упражнения №№ 3–5. Используются джазовые вокализы Холла Джонсона.

Упражнения №№ 6–9. Используются фразы из джазовых фортепианных экзерсисов О. Петерсона.

Упражнение № 10. Фрагмент из «Джазового сольфеджио» О. Хромушина.

Упражнения №№ 11–12. Записано из моих импровизаций при исполнении спиричуэлс.

Упражнения № 13. Бесси Смит, фрагмент из «Empty bad blues».

Упражнение № 14. Используется фраза из джазового фортепианного экзерсиса О. Петерсона.

Упражнения № 15. Билли Холлидей, «God blessed the child», основано на спиричуэлс, в котором ярко выражены элементы свинга, синкопы.

Упражнение № 16. «City called Heaven», основано на спиричуэлс, приучает к сложным ритмам: опережению, запозданию, выделению 2-ых и 4-ых долей.

Упражнение № 17. Херби Хэнкок, «Watermelon man», с первого такта активно акцентируются 2-ая и 4-ая доли и ненавязчиво пульсируют триоли, ярко выражена пониженная III ступень.

Упражнение № 18. Использован один из фрагментов джазовой импровизации Махалии Джексон, где также акцентируется триоль и чётко слышны хроматизмы.

Упражнение № 19. Эрл Хаген, «Harlem nocturn» — элементы свинга, синкопы; ярко выражены пониженные III и VII ступени.

Упражнение № 20. Элементы скэта, в котором тренируется исполнение триолей, тритона, что само по себе тяжело воспринимается на ранних стадиях обучения даже классическими певцами, но крайне необходимо и драматическим, и мюзикловым исполнителям.

Упражнение № 21. В этом упражнении используется фраза из джазового стандарта Бобби Тиммонса, «Moanin». Особенности упражнения: пониженная V ступень, острый ритм, характерные для джазовых композиций.

Упражнение № 22. Элементы джазовых импровизаций; при исполнении обратить внимание на острый ритм, триоли.

Упражнение № 23. Традиционно для автора использован фрагмент из джазовых экзерсисов Оскара Петерсона, где внимание акцентируется на интонационных скачках.

Упражнение № 24. Оскар Петерсон. Особенности упражнения: синкопа, тритон, интонационные скачки.

Упражнение № 25. Последние такты джазового вокализа Холла Джонсона, где варьируются VII пониженная ступень и трезвучия.

Упражнение № 26. Фрагмент из песни «It ain't necessarily so» (из оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс»): свинг, акцент на триоли. Исполнение требует особой энергетики и игрового начала. Исполнять произвольно, ориентируясь на оригинал.

Упражнение № 27. Оскар Петерсон, «Джазовые экзерсисы»: острый ритм, глissандо на октаву вниз.

Упражнение № 28. Оскар Петерсон, «Джазовые экзерсисы», глissандо вверх на октаву с переходом на фальцет.

Темпы и предполагаемые слоги прилагаются к каждому упражнению.

Стоит отметить, что в данном тренинге фрагменты известных джазовых стандартов используются с добавлением авторских интерпретаций, которые в свою очередь помогают выполнению педагогических задач. Данный цикл позволяет студентам справиться со слуховой координацией, расширяет певческий диапазон.

Для специалистов-преподавателей хочу отметить, что, разумеется, задачи и объём пособия не позволяют включить полную информацию обо всех интонационно-гармонических и вокальных закономерностях и исключениях. Так что некоторые явления описываются упрощённо. Каждый педагог интересуется развитием вокальной техники, освоением новых приёмов, школ и методик, равно как и постоянно расширяет свою музыкальную культуру, служа интересам и потребностям своих учеников, а не подстраивая их под свою устоявшуюся программу.

Данный тренинг опробован на студентах I–IV курсов Б. Е. Уварова, I–II курсов проф. И. Р. Штокбанта, II–III курсов проф. Ю. М. Красовского (Российский Государственный Институт Сценических Искусств) и студентах проф. Ю. С. Лазарева (Санкт-Петербургский Гуманитарный Университет Профсоюзов), а также прошёл успешную аккредитацию на Областной конференции по проблемам джазового и эстрадного пения (Санкт-Петербург, 2015 г.) и на Всероссийской конференции «Голос. Речь» (Санкт-Петербургская Государственная Академия Театрального Искусства, 2015 г.)

Автор благодарит за помощь в подготовке и корректировке нотного материала Екатерину Комлеву и выражает особенную благодарность за обработку литературного текста Вакориной Ирине Валентиновне.

1









2

1

System 1, measures 1-5. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The first measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note on G4. The second measure has a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The third measure has a quarter note on D5, a quarter note on E5, and a quarter note on F#5. The fourth measure has a quarter note on G5, a quarter note on A5, and a quarter note on B5. The fifth measure has a quarter note on C6, a quarter note on B5, and a quarter note on A5.

2

System 2, measures 6-10. The music is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The first measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note on G4. The second measure has a quarter note on A4, a quarter note on Bb4, and a quarter note on C5. The third measure has a quarter note on D5, a quarter note on E5, and a quarter note on F5. The fourth measure has a quarter note on G5, a quarter note on A5, and a quarter note on Bb5. The fifth measure has a quarter note on C6, a quarter note on B5, and a quarter note on A5.

The image displays a musical score for two systems, each consisting of five staves. The first system is marked with a '3' and the second with a '4'. The music is written in treble clef with various accidentals and rests.

System 1 (Marked 3):

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.

System 2 (Marked 4):

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note.

5



6





9



10



11



12



3

1 2

3 4

5 6

7 8

9 10

11 12

13 14

15 16

17 18

The musical score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score consists of 18 measures, grouped into nine pairs (1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals). The piece ends with a double bar line at measure 18.

The image displays a musical score for ten staves, numbered 1 to 10. Each staff contains a sequence of musical notes, including eighth and sixteenth notes, with some measures featuring triplets. The notation is in a single system, with each staff representing a different voice or instrument part. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Some measures contain triplets, indicated by a '3' over the notes. The staves are numbered 1 through 10 on the left side. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves numbered 11 through 20. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes eighth notes, quarter notes, and triplets, with some staves featuring a double bar line at the end. The music is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible on the staff lines.

This image displays ten staves of musical notation, numbered 1 through 10, for exercise 5. Each staff is written in treble clef with a 3/4 time signature. The notation features a series of eighth-note triplets in the first three measures of each staff, followed by a wavy line indicating a trill or rapid scale in the fourth measure, and a final half-note chord. The key signature and specific notes vary across the staves, with some staves (1, 2, 4, 6, 8, 10) using a key signature of one flat (B-flat) and others (3, 5, 7, 9) using a key signature of one sharp (F-sharp). The exercise is designed to develop technical skills such as triplet control and trill execution.



6

A musical score for guitar, consisting of 20 measures arranged in ten systems of two measures each. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Measure numbers 1 through 20 are printed above the first note of each measure. The score shows a progression of chords and melodic lines, with some measures featuring double bar lines and repeat signs.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

7

A musical score for guitar, consisting of 22 measures. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The measures are numbered 1 through 22, with the number 7 appearing above the staff at the beginning of measure 1. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The score is divided into two systems of 11 measures each, with a double bar line separating the two systems. The first system contains measures 1 through 11, and the second system contains measures 12 through 22. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic line.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

11 numbered staves of musical notation, each starting with a measure number (1 through 11) and a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The staves are arranged vertically, and the music appears to be a single melodic line.



12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

This musical score consists of 11 staves, numbered 12 through 22. Each staff is written in treble clef and contains two measures of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Some notes are beamed together, and there are occasional double-sharps (x) and double-flats (x) used as accidentals. The key signature changes from one staff to the next, with flats and sharps appearing throughout the sequence.

This musical score is a 20-measure exercise in 5/4 time, written for a single melodic line. The key signature consists of one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody is characterized by frequent chromaticism and the use of triplet eighth notes. The measures are numbered 1 through 20, with the first measure of each line also labeled with a line number (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 20.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

The musical score consists of 22 measures, numbered 1 through 22, arranged in two columns of 11 measures each. The notation is written on ten staves, with two measures per staff. The key signature is one sharp (F#) for measures 1-9 and two flats (Bb, Eb) for measures 10-22. The time signature is 4/4. The notation includes treble clefs, eighth notes, quarter notes, and rests. Trills are indicated by a '3' above the notes. The score ends with a double bar line at measure 22.

11

This image displays ten staves of musical notation, numbered 1 through 10, for exercise 11. Each staff is written in treble clef with a 4/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, and beamed sixteenth notes, often grouped into triplets. Slurs are used to indicate phrasing across measures. The key signature varies across the staves, with some featuring one or two sharps (F# and C#) and others having no sharps or flats. The exercise concludes on the tenth staff with a final double bar line.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

12

12

The image displays a musical score for 10 staves, numbered 1 to 10. Each staff contains a musical line in 4/4 time, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between staves 4 and 5.

Staff 1: Treble clef, 4/4 time. Key signature: one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 2: Treble clef, 4/4 time. Key signature: one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 3: Treble clef, 4/4 time. Key signature: one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 4: Treble clef, 4/4 time. Key signature: one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 5: Treble clef, 4/4 time. Key signature: two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 6: Treble clef, 4/4 time. Key signature: two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 7: Treble clef, 4/4 time. Key signature: two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 8: Treble clef, 4/4 time. Key signature: two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 9: Treble clef, 4/4 time. Key signature: two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.

Staff 10: Treble clef, 4/4 time. Key signature: two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the second measure.



13

The image displays ten staves of musical notation, numbered 1 through 10, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D major. The time signature is 4/4. The notation is written for a single melodic line on each staff. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets, with some measures containing rests. The overall structure suggests a 10-part setting of a text, with each staff corresponding to a different voice or part. The notation is clean and professional, with clear note heads, stems, and accidentals.



14

This musical score, labeled '14', consists of 22 numbered measures arranged across 11 staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measures are organized into pairs, with a double bar line separating the first and second measures of each pair. Each measure contains a sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and frequently concludes with a half note. The sequence of notes in each measure changes systematically from one measure to the next, creating a melodic progression. The staves are numbered 1 through 22 at the beginning of each measure.

15

Andantino

too-dle-dadlee, too-dle-da

The musical score is written for a single melodic line and a bass line. The melody is in 4/4 time, marked 'Andantino'. It consists of 12 measures, each containing a single note or a short phrase. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. The bass line is in 4/4 time, marked 'Andantino'. It consists of 12 measures, each containing a single note or a short phrase. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The melody and bass line are written on a single staff, with the melody on the upper line and the bass line on the lower line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andantino'. The lyrics 'too-dle-dadlee, too-dle-da' are written above the melody.

16

Lento

di ba bm, di ba bm

di ba bm, di ba bm

17

Allegro

du-be-la-pa, du-be-du be-la-pa

The musical score consists of 11 staves of music in 4/4 time, key of D major. The tempo is marked 'Allegro'. The melody is written in a single voice part, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with triplets and slurs. The lyrics 'du-be-la-pa, du-be-du be-la-pa' are written above the first staff. The score is a single system, with each staff ending with a double bar line.

Allegro

du-lue-be-de-la

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of 10 staves of music. Each staff contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then another triplet of eighth notes followed by a quarter note, and finally a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The key signature changes from one flat (B-flat) to one sharp (F-sharp) across the staves. The melody is a simple, rhythmic pattern that repeats throughout the piece.

19

Andante

tee-pa-du-be-da

tee-pa-du-be-da

Allegro

wa-dwa-dwa

The musical score consists of 11 staves. The first staff is in 2/4 time, marked 'Allegro', and features a vocal line with the lyrics 'wa-dwa-dwa'. The melody is composed of eighth notes, with the first two measures containing triplets. The subsequent staves are instrumental, each featuring a triplet of eighth notes in the first two measures, followed by a melodic line. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between the fifth and sixth staves. The score concludes with a double bar line on the eleventh staff.

21

Allegro

da-be-lu da-be-lu-be-la-be

da-be-lu da-be-lu-be-la-be

The musical score consists of 12 staves, each containing a single melodic line. The time signature is 4/4, and the tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in threes. The lyrics 'da-be-lu da-be-lu-be-la-be' are written above the first staff. The score ends with a double bar line on the final staff.

22

Moderato

bimb-wa, bimb-wa

The musical score consists of 11 staves, each containing a single melodic line. The tempo is marked 'Moderato' and the vocal line is 'bimb-wa, bimb-wa'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The second staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The third staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The fourth staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The fifth staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The sixth staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The seventh staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The eighth staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The ninth staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The tenth staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The eleventh staff contains a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The score includes various musical notations such as treble clefs, 3/4 time signatures, and triplets.

tup-tap-teep-tup-teep-tap-teep-ta

[illegible]

Allegro

ta-be-du-be-ta-ba, tu-du-be-ta

ta-be-du-be-ta-ba, tu-du-be-ta

Allegro

24

50

Vivace

du-lap-tap-du-li-la, lap-tap

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace'. The lyrics 'du-lap-tap-du-li-la, lap-tap' are placed above the first staff. The melody consists of 11 staves of music. The first staff contains the lyrics. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The key signature changes to one flat (Bb) in the second staff. The melody continues with various intervals and accidentals, including sharps and flats. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Allegro

nga-dn-gi nga-dn-gi nga-dn-gi nga

Moderato

tu-tee-da-tee, da-baa-tee-da-tee-da

tu-tee-da-tee, da-baa-tee-da-tee-da

Moderato

lu-be-de-la-ba

A musical score for a piece titled "lu-be-de-la-ba". The tempo is marked "Moderato". The score consists of 12 staves of music, each containing a melodic line with triplets and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in a single voice part, with the lyrics "lu-be-de-la-ba" written above the first staff. The music features a series of triplets of eighth notes, often followed by a quarter rest, creating a rhythmic pattern. The melody moves through various intervals, including thirds, fourths, and fifths, and ends with a final cadence on the twelfth staff.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Упражнение 1	13
Упражнение 2	17
Упражнение 3	23
Упражнение 4	24
Упражнение 5	26
Упражнение 6	28
Упражнение 7	29
Упражнение 8	30
Упражнение 9	32
Упражнение 10	33
Упражнение 11	34
Упражнение 12	36
Упражнение 13	38
Упражнение 14	40
Упражнение 15	41
Упражнение 16	42
Упражнение 17	43
Упражнение 18	44
Упражнение 19	45
Упражнение 20	46
Упражнение 21	47
Упражнение 22	48
Упражнение 23	49
Упражнение 24	50
Упражнение 25	51
Упражнение 26	52
Упражнение 27	53
Упражнение 28	54

Тамара Николаевна Сморякова
Полный эстрадно-джазовый вокальный тренинг
Учебное пособие

Tamara Nikolaevna Smoryakova
The complete pop and jazz vocals training
Textbook

12+

Нотный набор и верстка – И. Витте

ЛРН № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб.

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книоторговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд». 196105, Санкт-Петербург,
пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А., тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс». 109387, Москва, ул. Летняя, д. 6,
тел.: (499) 178-65-85; lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 20.06.19.
Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная новая.
Формат 60*90 1/8. Печать офсетная.
Усл. п.л. 7,0. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных материалов в типографии «Т8».