

ГЛАСОВНА И ВОКАЛНА ПРИПРЕМА глумца-певача за сценско-музичке наступе у медијима

„Као што постоји правилно постављени глас, тако постоји и правилно постављена душа”, писао је О. А. Јељчањин. И постављање те душе пожељно је вршити у односу на изабрани камертон. А шта ако је камертон нетачан, ако је оно што се по навици сматра чистим звуком у једној традицији, неиздржљива какофонија с гледишта друге?”

Ђакон Андреј Курајев¹

УВОД

Гласовно образовање студената глуме на додипломским, основним студијама, одвија се у континуитету, по плану и програму заснованим на теоријско-научном и практично-истраживачком раду и методама. Изложили смо у књигама и чланцима, сложен систем гласовне и вокалне обуке студената глуме и глумаца, одржавали смо јавне часове, приређивали концерте у позориштима, учествовали у реализацији емисија забавно-музичког карактера на радију и телевизији, водили курсеве, семинаре и креативне радионице, у земљи и у иностранству.² Након дипломирања, усавршавање младих глумаца и глумица, у погледу гласовног и вокалног образовања, могло се пратити искључиво на плану личног, индивидуалног усавршавања и на специјалистичким студијама за мјузикл, у школској 2002/3

1 Ђакон Андреј Курајев, „Православље и римокатолицизам у искуству молитве”, у: *Пут прелести и пут смирености*, прир. Св. Игњатије Брјанчанинов, Светигора, Цетиње, 2001, стр. 177.

2 Поменимо књигу-уџбеник *Глас глумца* (Слио, Београд, 2002), аутора Марине Марковић, неколико чланака истог аутора објављених у Зборницима Факултета драмских уметности и Зборницима Факултета музичке уметности, концерте са студентима глуме, приказане у позориштима Битеф театар и Атеље 212, радионице одржане у Народном позоришту у Београду, на Универзитету уметности у Београду, на Факултету музичке уметности у Београду, на Академији уметности у Бањалуци, у Барселони (Шпанија), поставке песама и сонгова у забавно музичким емисијама на РТ Србија, итд.

години.³ Налазимо да већина студената глуме има обећавајући гласовни потенцијал, репродуктиван слух и добар осећај за ритам. Поред тога, они су често и музички образовани, захваљујући основном образовању, које су стекли у музичким школама.

Жанр мјузикла или комада са певањем, био је веома популаран на нашим сценама захваљујући, пре свега, делатности Позоришта на Теразијама, у тзв. „златном добу” поменутог театра. Сматрамо да овај жанр, са својим подврстама, поново стиче популарност, па се јавља потреба за планираном и свеобухватном едукацијом новог кадра, који слободно можемо назвати: *глумца-певач*. Стога, у овом чланку излажемо део система гласовног и вокалног усавршавања који тече у три основна тока:

- научно-теоријско истраживање о феномену гласа и фонацији;
- практично усавршавање гласа глумца за говор и певање; уочавање сличности и разлика у погледу поставке гласа за говор и поставке гласа за певање;
- рад на интерпретацији – вокална и сценска поставка песме/сонга.

1. Научно-теоријско истраживање односи се на проблематику физиологије и патологије гласа; најзначајнији моменат представља упознавање са анатомском грађом гласовног органа (органи за припрему гласа, респираторни и фонаторни органи). Чувени тенор и педагог париског конзерваторијума, Мелкиседек (Melchisedec), једном приликом је рекао: „Глас – његов механизам, емисија тона, његових хиљаду модификација – представља науку. Певање је, пак, уметност. Науци без уметности недостаје есенцијално: пламен, божански израз, света ватра. Али уметност без науке је, свакако, некомплетна.”⁴

2. Практичан приступ феномену људског гласа подразумева:

- упознавање и примену правилног типа дисања;
- припрему гласа за говор и певање;
- ослобађање гласа у психолошком и техничком смислу (снага гласа);
- упознавање (и ширење) обима/опсега гласа;
- активирање резонатора – примарних и секундарних;
- рад на вокалној техници (музичка артикулација, динамика, пасаж, украси, колоратуре, темпо, ритам, итд.)

3 Специјалистичке студије за Мјузикл формиране су на Универзитету Уметности у Београду, 2003. године (координатор студија – Марина Марковић). Многе високе школе и универзитети у Европи и Америци, одавно су развиле основне и последипломске студије, те специјализације и курсеве из ове области. У Петрограду, на пример, Факултет за естраду, где смо имали прилику да гостујемо, делује више од 20 година.

4 Преузето из књиге *Уметност певања – Art of Singing*, Бисерке и Душана Цвејића, Београд, 1994, стр. 7.

Гласовно образовање и вокална техника исказују своје специфичности у приступу школовању: гласа глумца, гласа за оперско певање и гласа глумца-певача за разноврсне сценско-музичке наступе у медијима. У практичном смислу, припрема глумца за певање у мјузиклу/музичком позоришном комаду и разноврсне наступе у медијима, треба да садржи неколико елемената гласовне и вокалне обуке. Најзначајнији сегменти, односно методске јединице (курсеви, модули) у едукацији и усавршавању гласа глумца су:

1. Дисање - Респирација
2. Релаксација
3. Апођо
4. Артикулација
5. Поставка-припрема гласа; Вокална техника
7. Резонатори и Регистри
8. Интерпретација (анализа песме/сонга)
9. Сценски покрет; Кореографија
10. Певање са микрофоном (матрица, оркестар...)

3. Сценска поставка сонга/песме, представља рад на интерпретацији, покрету, положају тела у простору, односу према другим лицима на сцени и сл. Посебна пажња у едукацији глумца-певача за разноврсне наступе у медијима, поклања се: раду са различитим врстама микрофона, певању на матрицу-снимљену музику, симулацији комплетног наступа у радио и ТВ студију (камера, микрофони, компјутерска обрада, наховање и сл.)⁵

1. Дисање

Од давнина се понавља изрека: „Ко добро дише, добро пева.” „Добро дисати”, значи примењивати правилну технику дисања, познату у теорији и пракси као – „костабдоминалан тип дисања”, детаљно описан у литератури.⁶ Правилна техника дисања представља вештину и умеће економисања и управљања дахом, како за говорену, тако и за певану фразу; омогућава уметнику да распореди дах и да се, не нарушавајући процесе говор/певање, поиграва са дахом, да дише спонтано-слободно или сходно потребама говорне или певачке фразе. Савладати процес респирације значи *свесно* распоредити потребну количину даха, тј. манипулисати и економисати дахом. Циљ је да ова радња постане несвесна и спонтана. Процес дубоког дисања почиње од абдоминалног предела, а покреће га, пре свега, дијафрагма,

5 За сада, нажалост, студенти и млади глумци немају прилику да се, пре но што добију улогу у професионалном позоришту, опробају у раду са оркестром и диригентом. Но, сарадња са корепетитором, певање уз пратњу инструмената – клавир, гитара и хармоника, као и певање на матрицу – снимљену музику, представљају корисну и добру основу.

6 Наводимо неколико доступних књига у невеликој литератури о значају школовања гласа глумца: Cicely Berry, *Actor and his Voice*, Лондон, 1973; Љиљана Грујић Еренрајх, *Гласовно образовање глумца*, Београд, 1985; Марина Марковић, *Глас глумца*, Београд, 2002.

подржана трбушним мишићима; потом се укључују мишићи удисачи: леђни, трбушни (спољашњи), абдоминални, костални, интеркостални. Већина људи, навикла је да се „бори за дах” узимајући дах на уста, уместо да при удисају користи носну шупљину. Полудах се може узети на уста, али га не треба схватити као нови дисајни замах, већ као део респираторног процеса који је започет и наставља се након интермедије – аспированог даха. Ако није контролисан, аспировани дах се може чути као низ непријатних шумава, посебно приликом певања или говорења уз употребу микрофона; када је контролисан, представља користан додатак дисајном замаху.

Дах није само део техничке анализе текста/композиције. Дах је сигнал. Сталожено и дубоко дише један лик, дахом узнемираним, узбуђеним други лик; плитко, шкрипаво дисање наговештај је неке болести, итд.⁷ Вештина поигравања дахом налази се у коришћењу енергије сопствених мишића и свесном пуштању у погон оних мишића који примарно обављају одређену функцију у датом тренутку; за то време друге мишићне групе се одмарају и опуштају. Разлике између певаног даха (не дисања, већ даха) и даха за говорење, по нашем мишљењу постоје, али их не треба преувеличавати у смислу потребе за посебном техником дисања за певање и за говор. Основна разлика налази се у музичким законитостима које изискују, у погледу музичког текста-композиције, изузетну дисциплину и поштовање замисли композитора. Дах мора да „издржи” комплетну музичку фразу, без обзира на њену сложеност (неколико тактова, бројни музички украси, интервалски скокови и сл.). Техника дисања за говор тражи поштовање стилских и жанровских карактеристика. Епска народна песма, Хомеров стих, Молијеров и Расинов александринац итд, захтевају велики капацитет даха и говорење десетине стихова на једном даху, тј. на једном дисајном замаху. Но, у већини случајева, дисање глумца може да тече спонтано, у смислу анализе лика и карактера улоге у комаду – како *лик* дише.

Друга разлика може се уочити у погледу држаног, односно задржаног даха. Када је реч о терминологији, за говор можемо употребити термин – држани дах, а за певање – задржани дах. Наизглед синоними – држани и задржани дах, у пракси ипак показују извесне разлике. Држани дах значи да је подржан дијафрагмом, али тече слободно, спонтано, док задржани дах тражи велику снагу и напетост мишића, посебно приликом држања вокала, односно дужег држања тона, певања акачатуре или групета. За глумца-певача, држани дах је неопходан да би се подржао вокал, отпевао украс (који није тако сложен

7 Видети опширније у књизи: М. Марковић, *Глас глумца*, Београд, 2002, стр. 32-39 и у раду истог аутора „Дах-дисање, основ глумачке креативности”, објављеном у Зборнику радова ФДУ, Београд, 2000, стр. 147-157.

као у оперском певању и често је препуштен импровизацији) или одржала корона. Држани или подржани дах, веома је важан за глас/говор/певање глумца у античкој трагедији, на пример.⁸ У монолозима, ликови говоре о кривици, патњи, својој и породичној (наследној) трагичној судбини. Гласност и интензитет развијају се до максимума; крик, узвик, запевање, плач и вапај, јављају се и понављају уз обавезне драматуршке репетиције у тексту. Вокали у крику морају се одржати, продужити готово до певања.

КРЕОНТ

Авај, авај! Мраче црни,
ждрело гладно,
шта ме, шта ме мориш? Ти што
гласе црне,
горке јаде донесе ми,
шта ми велиш?
Леле, мртва човека си
дотукао!

...

Куку! Сина немам, а већ љуба
остави ме!
О, леле! ...
Леле, мајко јадна! Леле,
чедо моје!

Софокле, *Антигона*, Ексода, седми чин, четврта појава⁹

И коначно, трећа разлика налази се у могућности глумца да на сцени „украде” дах у одређеним моментима, док певач поред себе има партнера или хор са којима треба да дише у потпуној хармонији; диригент и оркестар не могу застати ни за делић секунде. У говору нема вибрата и наглих скокова у висини тона или мелодији реченице, осим у специфичним жанровима попут гротеске, фарсе, итд.

Заједничке карактеристике дисања за певање и говор су:

- удисај на почетку фразе узима се на нос;
- дах је укореењен на дијафрагми, примењује се костабдоминалан тип дисања;
- полудах се у току фразе може узети на уста – аспировани дах;

⁸ До данас се поуздано не може утврдити који су делови у античкој трагедији били говорени, који скандирани, а шта се певало; истраживања у овом смислу и даље су актуелна. Видети опширније у књизи Милоша Н. Ђурића, *Историја хеленске књижевности*, Београд, 1972.

⁹ Софокле, *Антигона*, превео Милош Н. Ђурић, Веселин Маслеша, Сарајево, 1979, стр. 200.

- може се дисати комбиновано – на нос и полуотворена уста;
- када је темпо извођења композиције/текста брз и динамичан, ритмизиран, може се додати кратак удисај ширењем само спољашњих абдоминалних мишића.

2. Релаксација

Повремено се у свакодневном животу, али и на сцени, јављају и понављају несвесни, али штетни покрети и положаји, као што су: подизање главе и истезање врата, грчење или истурање браде, стезање доње вилице, подизање рамена. Ови покрети и позе, посебно се могу уочити приликом гласног говора (градације у гласност) или при певању високих тонова; интерпретатор има погрешан утисак да ће покрет главе навише омогућити развој снаге гласа или висину тона. Понекад глумци при гласном говору или узвику, несвесно истурају браду, истежу врат; тензија се преноси на фонаторне органе и глас бива грлен и стегнут, неслободан. То је, разуме се, низ погрешних покрета који стварају грч, не само у спољашњем делу мускулатуре лица, већ и у гркљану, који се скупља, стеже, па се добија грлена или забачена позиција гласа и једнолична мелодија реченице.

Неопходно је успостављање равнотеже између „артикулисаног тела” и говорног апарата, који функционишу захваљујући добро одабраном и контролисаном низу покрета. Важно је да се уоче ставови, позе, положаји и покрети који помажу фонацији и активирају резонаторе. Ако ваздушна струја наилази на препреке у органима за припрему и производњу гласа, добија се шуштав, грлен, крештав или прозукао звук. Без обзира на положај у коме се глумац-певач налази или мизансцену и кореографији које постављају редитељ, односно кореограф, може се успоставити правилан рад органа за дисање и фонацију.

Приликом опуштања и дубоког дисања треба понављати у себи:

- спуштена глава;
- слободни вратни мишићи;
- задржавање средишње позиције гркљана;
- опуштена рамена, шаке и прсти.

3. Апођо

Бисерка и Душан Цвејић дали су веома пластичан и у пракси сврсисходан опис врста апођа: „Апођо на дисајне мишиће и њихов усклађени рад са мишићима гркљана је један физиолошки процес заснован на принципима аеродинамике и еластичне снаге мишића. Певач осећа ослонац у пределу дисајног апарата. Звучни апођо, апођо у маску није осећај мишићног ослонца него осећај пројекције звука у области резонатора.”¹⁰

Укореењен, континуиран и контролисан дах са ослонцем на дијафрагми, уз озвучавање горњих резонатора омогућава:

- певање без удара на први тон, тј. меку атаку;
- целовитост музичке фразе;
- чисту интонацију без шуштања и „тражења” тона;
- здрав, соноран, звучан глас.

Термин *апођирање*, у пракси се користи да означи интензивно покретање дијафрагме, у смислу потискивања задржаног, ускладиштеног даха или у смислу избачаја потребне количине ваздуха наглим покретом дијафрагме ка непосредним резонаторима. Мања количина ваздуха складишти се у абдоминалном пределу; нагли, не и грчевит покрет дијафрагме на одређен слог, реч или глас, снажно и енергично избацује комплетан ваздух. Овај моменат је посебно значајан за тренутке изразитих драмских или комичних момената у радњи, које посебно треба нагласити, али и као технички важан тренутак за певање високих тонова и држање дугих нота. Због тога је неопходно увежбавање дијафрагме као било ког спољашњег мишића који обавља одређену функцију. Од њеног правилног држања и рада зависе процеси респирације, фонације, импостације и резонанце.

4. Артикулација

Једна од учесталих примедба слушалаца забавне, али и озбиљне музике јесте та да су певачи и певачи-глумци недовољно разумљиви. Примедба се односи како на артикулационе омашке, тако и на неразумевљивост текста који се саопштава у говореном или певаном облику. Грешке настају, пре свега, због лоше артикулације и дикције, услед: стезања и грчења органа усне дупље, стискања зуба и грча вилице, кочења или истурања браде, неправилних покрета језика, лење артикулације, неактивне горње усне. Ове појаве доводе до стегнуте и неслободне емисије гласа у простору;

¹⁰ Бисерка и Душан Цвејић, *нав. дело*, стр. 96.

композиција није целовита, мелодија је искидана, скоковита, испрекидана, текст је неразумљив, резонатори загушени. Посматрано са техничке стране, проблем се решава вежбама за артикулацију и дикцију, као и вежбама за уједначавање гласа у читавом обиму. Једну од артикулационих омашки представља млитаво изговарање неких слогова или крајева речи, што је последица лоше артикулације или прерано опуштене и млитаве дијафрагме. Резерве даха и мишићна енергија, увек треба да буду сачувани до краја музичке фразе, како би се она завршила потребним интензитетом.

Међутим, дешава се да интерпретатор не анализира текст у потпуности, већ парцијално тумачи делове своје улоге, не повезујући целину радње комада. Веома је важно да се на почетку рада на улози или песми/сонгу, изврши анализа комплетног текста; погрешно је ако се мелодија и садржај вајају од фразе до фразе, од једне до друге музичке реченице, без поимања и разумевања целине композиције или улоге. Након анализе, приступа се изговарању текста у ритму који је задат, уз тактирање, тапшање или откуцавање. Важно је да се звук свесно уобличи у тон, да се тај тон са сигурношћу понови и потом повеже низ тонова и јасно изговараних слогова. То је, истовремено, одлична вежба за утврђивање будуће интонације песме, као и ритма композиције. Флексибилни органи фонације и артикулације омогућавају гласу да има ширину у мелодији и продорност у звуку. Интересантно је тумачење Мануела Гарсије Млађег о односу вокала и консонаната: „У домену музике два елемента речи повезују се са два елемента мелодије, вокали са звуком, консонанти са тактом. Консонант представља за певача исто оно што за инструменталисту удар гудала или удар језика. Консонант, заправо, има задатак да одреди удар такта, да га учини јасним, да убрза или успори темпо, да истакне ритмове.”¹¹

Паузе у тексту/композицији могу бити функционалне, дах паузе или цезуре за полудах, потом задате паузе од стране композитора, деонице само за инструментал између рефрена и строфе и сл. Постоји паузе које се користе за одмор, предах у техничком смислу. Драмску паузу интерпретатор треба да осмисли у оквиру задате композиције, како би нагласио посебно истакнуто место у радњи или, као у Брехтовом епском, приповедном позоришту, наговестио будући догађај, препричао протекла збивања и сл.

11 Мануел Гарсија Млађи, *Гарсијина школа, Комплетна расправа о певачком умећу (Traite complet de l'art du chant)*, II део, Београд, 2002-2003, стр. 12,3.

5. Поставка, припрема гласа

Појам и методу импостације гласа треба, пре свега, правилно разумети, објаснити и применити, у односу на потребе и захтеве образовања гласа глумца за говор и певање. Методе импостирања гласа за оперско певање и за говор/сценско певање глумца-певача, у многоме се разликују. Основна разлика налази се у чињеници да се гласови певача од првог тренутка школовања, строго фахирају и деле; за глас глумца то никако није одговарајуће полазиште, нити препоручљиво. Но, свакако да је поставка, односно припрема гласа глумца за певање, веома важна (*eng. voice placement*).

За говор на сцени потребна је, такође, сложена припрема и поставка гласа. За певање глумца на сцени (ванредно надарених појединаца) неопходно је додатно, специфично вокално образовање. Осмишљен, интересантан, технички сигуран и интерпретативно особен наступ глумца-певача, круна је комплетног школовања гласа глумца. Глумци понекад истичу да методу импостације гласа нерадо прихватају, јер представља насиље над гласом, схематизовано и вештачко проналажење „одговарајућег” тона, док ослобађање гласа налазе у бројним вежбама за респирацију, релаксацију и активацију резонатора, у комбинацији са покретом, понекад веома сложеним. Свакако да је за правилну импостацију потребан добар слух, односно бележење слухом позитивних квалитета гласа. По нашем мишљењу, до правога ослобађања гласа долази у моменту откривања и коришћења безбројних реалних и посредних резонатора. Њиховим активирањем глас се користи у читавом обиму и волумену; уз правилну формиране вокале, отвара се пут различитим гласовним трансформацијама.

Један од најважнијих момената у поставци гласа за говор и певање јесте продукција и фиксирање квалитетне атаке тона. *Атака* значи започињање фонације; у вокалној техници, атака представља почетак емитовања тона. Она може бити тврда, мека и млитава. Тврда атака тона узрокује низ последица: напет и стегнут глас, прејак удар ваздушне струје на почетак слога или речи, што је погубно за глас, мелодију реченице и комплетан смисао текста. Млитава атака даје неодређен и слаб звук, а мека атака омогућава чист, соноран и звучан тон. Да би се добила мека атака тона, потребно је да ларинкс буде отворен и проходан како би се успоставио ваздушни стуб кроз који ће ваздух неометано да клизи. Ваздушна струја не сме прејак да удари на гласнице, већ да их покрене да оне благо затрепере, континуирано и без напрезања. Мека атака не значи производњу само тихог, пиано тона; он

може и треба да буде снажан, гласан, али остварен без шумова и напрезања, без грлене позиције гласа.

Немачка певачка школа даје анализу атакe по фазама: припрема тона (Ansatz), почетак тона (Einsatz) и завршетак тона (Abstaz). Процес респирација – фонација, са тог аспекта, има следећи ток: удисај, задржица, свесна припрема тона (припрема вокалног апарата, отвореност, проходност гркљана, чувење тона прено што је формиран), почетак фонације, озвучавање тона, активирање резонатора, завршетак тона. Процес може да тече лежерно и сигурно, уз припремљен фонаторни апарат и артикулисано тело.

Вежбе за остваривање меке атакe су:

- вокализирање (певања вокала) у легато, стакато и мартелато артикулацији, при чему се комбинују три врсте артикулације;
- вежбање задржице – задржавање на једном тону, без новог дисајног замаха и задржавање на тону са апођирањем – наглашавањем;
- вежбање интензитета и гласности, односно динамичких прелаза (forte, piano, mezzo forte, mezzo piano, piano pianissimo, forte fortissimo...);
- вежбање градације, климакса и антиклимакса – crescendo i decrescendo;
- певање арпеђа у легато артикулацији;
- вежбање вибрата померањем гркљана у смислу ширења и скупљања, подизања и спуштања и апођирањем на одређене слоге;
- вежбање смеха – смејање апођирањем на дугом даху и са тремолом;
- говорење и певање на аспирираном удисају;
- говорење и певање на кратком даху уз снажне покрете дијафрагме који избацују комплетан ваздух енергичним апођирањем;
- певање дурских, молских и хроматских скала.

У певачкој техници, инсистира се на увећаном броју вокала, односно њиховом удвајању приликом формирања. Извесни теоретичари сматрају да може бити 7-19 различитих комбинација. Италијанска бел канто школа разликује 7 вокала: А, Е, Ђ, И, О, Ћ, У. У гласовном образовању глумца, тежи се ка формирању „чистог” вокала зарад фиксирања тачне позиције настајања вокала у усној дупљи. У српском језику, вокал је носилац акцента и дужине, што је значајна чињеница, како за говорење, тако и за певање.

Многи педагози соло певања бавили су се проблемом и значајем позиције, односно положаја гркљана при певању. Постоје различита тумачења, као на пример: да ларинкс треба да је у спуштеној позицији; да гркљан треба да заузима у главном средишњу позицију са благим померањем навише и наниже; да гркљан треба увек да заузима средишњи положај, итд. Пракса показује да минимални покрети у пределу ларинкса постоје, захваљујући мишићном кретању. Како мишићи ларинкса управљају минималним помицањима, треба да буду еластични да би гркљан остао отворен и проходан. Проходност успостављеног ваздушног стуба, омогућава ваздушној струји да се слободно „упућује” у одређене резонантне просторе.

У односу на расправе о положају гркљана, педагози и теоретичари говоре о различитим бојама гласа, о односу „светле” и „тамне” боје. У школовању гласа глумца за певање, „светла” и „тамна” боја гласа добијају се сенчењем, односно отварањем и затварањем, посветљивањем и затамњивањем вокала. Изразито отворени, скоро бели вокали дају светлу боју гласа, приликом певања, на пример, старе народне српске или руске песме. У српској традицији, честа је појава певања у двогласу (терци), са чистим и раздуженим вокалима. У руској народној песми, среће се појава тзв. распуклог и украшеног вокала, којим се музичка фраза завршава, често уз коришћење грлене резонанце и тремола. У певању блуза јавља се затамњен, покривен, баршунаст вокал, а џез и свинг, захтевају изразиту ритмизираност и одсечност (оштрину) у глумачко-певачком изразу и интерпретацији. За певање француске шансоне неопходно је активирање назалног резонатора; понекад се, као природна, јавља и забачена, гутурална позиција гласа. У сваком случају, могуће је поигравање вокалима и њиховим спојевима са консонантима, захваљујући грађи гласовног органа, примени правилне технике дисања, прецизном формирању вокала у усној дупљи. Добра вокална техника и флексибилност гласа, показују се у лаким прелазима од отворене, светле позиције гласа ка тамној, затвореној.

За правилну позицију гркљана значајни моменти су:

- осећање отворености, проходности гркљана;
- успостављање празне, слободне цеви (од дијафрагме до гркљана) кроз коју неометано струји ваздух;
- контрола покрета – гркљан не подизати нагло, не стезати га;
- спознаја да већина гласовних трансформација зависи од вештине постављања гркљана у различите положаје.

Обим гласа представља распон гласа од најдубљих до највиших тонова у говору и певању. Почетник треба што пре да упозна обим свог гласа да би постао свестан тренутних могућности. Предвиђање будућности је, разуме се, драгоцено у уметности; на гласу и његовом обиму, снази, волумену, много може да се уради стрпљивим, упорним и континуираним вежбањем. Важан тренутак представља упознавање и фиксирање централног регистра гласа, посебно код младића, због штетних последица периода мутирања, које глас понекад одводе у гутуралну или грлену позицију. Стога се инсистира на фиксирању центра и активирању резонатора који глас смештају напред у маску, озвучавањем предњих костију лобање. Код девојака, такође, фиксирање централних тонова значајно је за динамику гласа. Обрада централног регистра представља почетну фазу у раду на обиму гласа. У даљем образовању, следи активирање грудног резонатора, који тоновима дубоког регистра даје звучност, а комплетној гласовној емисији снагу и топлину. Разуме се да је за високе тонове пресудна резонанца главе. Но, у гласовном образовању глумца никада не треба тако строго делити резонаторе и њихову функцију да не би дошло до форсирања једног од резонатора.

Приликом загревања гласа глумца за певање, процес у почетку треба да буде једноставан - певање интервала у оквиру терце и квинте. Репертоар треба прилагодити у односу на централни опсег, па се предлажу обраде народних и старих српских или тзв. градских песама. Но, не треба се превише задржавати само на једном задатку. У другој фази рада пажња се посвећује освајању дубоких и високих тонова са чврстим ослонцем даха на дијафрагми и тражењем најповољнијег места за резонанцу. Високе тонове треба освајати поступно; они не би смели да „искоче” и да се издвоје из мелодије као неприродни врхови, остварени крештавим, згрченим гласом. У позицији тела ништа се не мења; треба водити рачуна о несвесним, невољним покретима до којих може да дође, као на пример: издизање на прсте, теглење тела, грчење шака. Мускулатура треба да је чврста, а тело опуштено и припремљено.

Покушајмо са следећом визуелизацијом:

- приликом певања високих тонова замислимо да силазимо низ степенице;
- приликом певања дубоких тонова замислимо да идемо уз степенице;
- певањем дубоких, централних и високих тонова без напрезања, глас се уједначава у читавом обиму.

Вежбе:

- певање интервала – у почетку се може вежбати без пратње инструмента у мањим групама по двоје, троје, четворо. Задатак је да се сложи и произведе хармонија, дурски или молски акорд, прекомерни или умањени акорди, арпеђа и сл. На тај начин се форсира групни рад, односно слушање партнера и читаве хармоније, не само сопственог гласа и репродукције тона који долази од инструмента. Вежба се терцно кретање, потом кварте, квинте, итд.;
- препознавање дурских и молских акорада;
- задавање тона (на клавиру) на који студент треба да надовеже други тон и направи терцу, потом квинту, итд.

Интонативно тачно певање зависи од сигурности у певању интервала, али није само производ добре технике, већ и увежбаног унутрашњег уха и слуха да чује тон пре но што је прешао из респираторне у фонаторну функцију. Никако не треба „вући” тон од једног ка другом интервалу; то доводи до несигурних интервалских скокова. Интервали се у почетку певају у *легато* артикулацији са чистим прелажењем са тона на тон, без наглих скокова, „вучења” и варирања интонације. Акорде или разложене акорде треба визуелизовати у смислу круга, кружнице, сливеног, а не скоковитог и изломљеног тока. Ухо слушаоца не треба да препозна скок са интервала на интервал, већ треба да чује компактно звучање, без обзира на сложеност мелодије. Ово је веома важно за певање композиција које захтевају велики распон гласа. Честа је грешка наглог и паничног скока на високи тон или „нападања” високе позиције изненада. Глас треба поступно да клизи ка висинама, освајајући тон по тон кроз дуготрајно и правилно вежбање.

За глумца је психолошки важно сазнање да се свака партитура може транспоновати у смислу најповољније интонације. Глумац не мора да форсира тон или групу тонова који тренутно нису део његове природне скале, односно опсега гласа. Но, ваља поменути да извесне нумере из мјузикала захтевају изразито велики распон гласа; многе композиције могу да изгубе на изражајности у музичком и динамичком смислу, ако се бескрајно транспонују. Поменимо нумере из чувеног мјузикла Лојд Вебера (Lloyd Webber), *Фантом у опери* ((Phantom in the opera), или *Виктор, Викторија*, које су писане за оперски сопран. Викторија (у филму – Џули Ендрјус) се пресвлади у Виктора, постаје популарна као певач (травестит) певајући изразито сопранске деонице. Веома је важно да глумица има

велики распон гласа, одличну вокалну технику и лежерно прелажење из регистра у регистар. У мјузиклу *Фантом у опери* у Лондону, главну улогу тумачи чувена певачица Сара Брајтон.

6. Резонатори и Регистри

Непосредних резонатора, по научним истраживањима, има само два. То су усна дупља и носно-ждрелна шупљина. Наравно, у практичном раду свесни смо постојања великог броја резонатора, а већина глумаца и певача има своју малу тајну, која се састоји од активирања неког од резонатора на сасвим индивидуалан начин. У психолошком смислу, ова чињеница представља велико растерећење за уметника. Научно доказана или не, у пракси је непобитна чињеница да постоји већи број посредних резонатора, који врше своју функцију. Посредни резонатори су: кости главе (маска, потиљачна, чеона, темена кост) и груди (грудна кост). Могућ резонатор је цело тело. Регистар људског гласа најједноставније се дефинише као низ или серијал тонова различитих по висини, исте боје и места озвучавања. Један регистар карактерише иста позиција гркљана при певању. На прелазним тоновима између регистра долази до благих, минималних померања у позицији гркљана и укључивања специфичних резонатора.

У ранијим истраживањима, аутор овог чланка говорила је о резонаторима, њиховим могућностима, функцији и употреби, мање о регистрима гласа. Научно је заснована теза да су регистри гласа дубоко и нераскидиво повезани са резонаторима. У пракси се уочава да активирање одређених резонатора помаже озвучавању дубоког, централног или високог регистра. Понекад се у пракси појам регистра чак изједначава са појмом резонанце, у смислу:

- горњи регистар – резонанца главе
- дубоки регистар – резонанца груди
- централни регистар – деоница пуног тона (гласа), мешани резонатор.

Н. Цвејић истиче: „Виртуозност великих певача могла је да превазиђе све тешкоће регистарских прелаза...У таквих певача регистарски прелази из једног у други регистар тако су изједначени да су у певању неприметни; у њима су сви тонови једнаки. Прелажење преко граничних тонова збива се само од себе и без певачеве свести.”¹²

12 Никола Цвејић, *Савремени белканто*, Београд, 1980, стр. 118.

Појам „покривени тонови или тонови за покривање”, вероватно је први у теорију и праксу соло певања, увео Мануел Гарсија Млађи. Интересантна је Гарсијина теза да су фалсет и глас главе део јединственог регистра (*fausset-tete; falset-глава*) Многе школе певања различито тумаче (не)постојање прелазних тонова или тонова за покривање. У нашем теоријском истраживању и практичном раду, користимо појам „тонови за покривање” као део методе визуелизације проблематике. За почетника је значајно да открије граничне тонове регистара. Прелазни тонови се вежбају без грча и напора, док се не добије потребна лакоћа и не изгуби јасна граница преласка из регистра у регистар.

Схематски, опсег гласа могао би се приказати овако:

грудни тонови _____ центар _____ тонови главе
 прелазни тонови прелазни тонови

Већ смо указали на значај уједначавања гласа у читавом обиму, што је веома важан део вокалне обуке и одвија се по фазама:

- одређивање тренутног опсега гласа;
- фиксирање централног регистра;
- утврђивање низа граничних тонова између дубоког и централног и централног и високог регистра;
- припрема прелазних тонова (у поставци гласовног апарата, у свести и визуелизацијом) пре но што дође до „критичне” границе;
- меко, лагано, благо затамњивање вокала приликом остваривања прелазних тонова (потамњење је минимално, да не би дошло до немиле појаве гутуралности);
- неосетно се клизи (не проклизава) навише или наниже у задатој мелодији, без јасно оцртаних граница регистара. Глас има снажну подршку у апођу на дијафрагми; апођирање (не нагло и грчевито, већ сигурно) високим тоновима даје чврстину, снагу, гласност.

Једна од честих грешака је нагли прелазак са певања пуним гласом на танки, неукорењени и плитки фалсетни тон, који тако остварен, бива једва чујан и дрхтав. Музичка фраза треба да буде отпевана уједначено, без проклизавања или скоковито отпеваних интервала. То значи да глас треба да буде „постављен” у високој позицији много пре но што је дошло до реализације високих тонова. Висока позиција се односи на резонанцу главе, отворен гркљан, подигнуто меко непце и фокусирање тона у маску.

Глас треба да буде уједначен у обиму, сигуран и снажан у дубини и висини, што му може омогућити правилно коришћење резонатора.

7. Интерпретација

Анализа текста: либрета за мјузикл, водвиља, комада са певањем итд, одвија се у истом смеру као приликом обраде било ког другог жанра. Одређује се *радња* комада, граде ликови и односи, уочава кулминација, односно заплет, одређују најзначајнији пунктови у радњи и расплету комада. Када се анализира и приказује само једна нумера из одређеног текста/либрета, мора се познавати прича у потпуности. Ако песма није повезана са познатом причом, односно позоришним комадом/либретом, онда је комплетан догађај препуштен машти интерпретатора.

Потребно је одговорити на питања: *ко, кад, шта, где ради*, односно *зашто и ради чега?* Одређивањем радње и скицирањем ликова, избегава се општост која води у једноличност. Публика може да закључи да уметник лепо и добро пева, али ако интерпретација није особена, узбудљива и интересантна, циљ није постигнут. Потом следи рад на интерпретацији: *како представити лик* – одабир глумачко-певачких средстава (глас, говор, покрет...).

Пример анализе текста:

У сонгу *Сурабаја Џони* из Брехтовог комада *Harpu End*, мешају се љубав и мржња, страст и патња за изгубљеном младошћу уз несталног и неухватљивог преваранта Џонија, сећање на дане љубави. Горчина и бес који се гомилају у првој строфи и рефрену, као моменат превареног очекивања, претварају се у смех, иронију, подсмевање себи и Џонију, уз речитатив: „*Вади из уста ту лулу, свињо!*”. У другој строфи и рефрену, драмска напетост кулминира; у трећој строфи и рефрену када су бес и мржња на узаврелој тачки, чује се слабашно, па све јаче, неочекивано: „*Ја те тако волим!*”.

КО је и КАКАВ лик који пева Џонију или о Џонију? Да ли је проститутка за коју је Џони само један од морнара из неке успутне луке? Можда је разочарана претходним љубавима, ипак дозволила Џонију да је заведе и превари, заваравачући се да је нашла љубав свог живота. Да ли је она скитница која тумара до места до места, од луке до луке, увек се изнова заричући да неће са морнаром? Да ли је луталица – пустолов, колико година

има? У првој строфи каже: „Бејах млада, тек седамнаест лета, ти стиже из Бурме гле...” А у другој строфи: „У огледалу лице је моје већ сасвим увело гле...” Можда је брзо остарила, или је њено тумарање за неким Џонијем трајало читав живот. Можда је Џони заједничко име многим мушкарцима који су прошли кроз њен живот. Читав живот сабран је у три у строфе и три слична рефрена.¹³

Шта је *радња*? Опрашта се, бежи, напада, раскида и сл? *Где* се радња одвија? У неком малом, приморском граду у коме се ништа не догађа, осим повремених доласка бродова са морнарима који у тренутку начине лом и пустош, а потом место поново урања у чамотињу. *Кад* се одвија поменути догађај? Вероватно, након одласка брода и Џонија, дефинитивног растанка, без наде да ће се икада поново срести. Она одлази даље да тумара, од једног до другог места, следећег брода, наредне љубави.

Веома је важно одредити репетиције у овом и сваком другом сонгу/песми. Понављање представља извесно појачање, ствара драмску напетост; мелодија у рефренима у главном је иста, иако могу да се уоче модулације у смислу промене хармоније у оквиру једне музичке целине. Текст се, такође, у рефрену понавља са малим изменама. Но, то никако не значи да интерпретатор треба увек на исти начин да отпева и одигра ова понављања. Интерпретацијом која је различита, другачија за свако понављање исте мелодије и скоро истог текста, интерпретатор даје динамику читавој песми.

Предлог анализе сонга који смо понудили, само је је једна у низу могућих варијанти. Надамо се да ће сваки интерпретатор дати своје тумачење, измислити потпуно другачију и занимљиву причу, насликати низ нових околности.

Анализа песме/сонга у техничком смислу обухвата:

Постављање интонације,
Одређивање дисајног замаха,
Усвајање музичке артикулације,
Одређивање динамичког тока композиције,
Усклађивање задатог темпа са темпом интерпретатора,
Уочавање климакса композиције,
Разграничење на нивоу: говор – речитатив – певање,

¹³ Превод и препев сонга *Суробаја Џони* – Слободан Глумац.

Одређивање репетиција,
Извођење поенте – ефектан завршетак композиције,
Проверу интонације – фиксирање интонације.

Поред анализе текста, као основног полазишта за интерпретацију, потребно је одредити дах паузе, одржати добру артикулацију и дикцију, одредити музичку артикулацију: легато, стакато, мартелато, итд, као и динамичко кретање музичке фразе, у смислу наглашено-ненаглашено, *piano-mezzo piano-forte* итд. Од дисајног замаха зависе музичка фраза и пулс композиције (душа улоге). Узимање даха на нелогичном местима прекида музичку реченицу и текст чини неразумљивим. Технички, анализа тече поступно: изговара се текст, потом се текст говори у датом ритму и савладава задата мелодија. Потом се одређују, односно фиксирају места за дисајни замах. У тексту се врши обележавање места на којима се узима дах, у главном знаком квачице у облику штриклира ($\sqrt{\quad}$). Веома је важно да глумца има солидно музичко образовање, да познаје музичку интерпункцију, која омогућава динамичке промене неопходне за интересантну интерпретацију. У данашњем модерном школовању гласа глумца, инсистира се на музичком описмењавању, при чему се полази од основних појмова као што су: нотни систем, познавање нота и пауза – обележавање, законитости такта, увежбавање различитих ритмова и сл. Основне су почетне вежбе из солфеђа: тактирање, именовање нота, откуцавање ритма, парлато певање.¹⁴

Једна од честих грешака, не само код почетника, јавља се на почетку музичке фразе, посебно приликом рада са матрицом. Називамо је у практичном раду „подинтонацијом”, што значи да је интонација за полутон-тон, нижа од задате. Практичан приступ визуелизацијом основне теме композиције и почетног акорда у композицији, уз примену високе позиције гласа у резонанци маске и чврстог дисајног апођа, омогућавају да се интонација утврди и фиксира. Извођач треба, у сваком тренутку, непогрешиво да отпева први тон којим почиње његова композиција, био музички школован или не.

У драмским сонговима Бертолта Брехта, *ритам и темпо* композиције готово увек су подређени глумцу. Брехтови композитори Курт Вајл, Ханс Ајзлер, Паул Десау, остављају тзв. „отворен” такт, напомињући да инструмент, бенд или оркестар, треба да следе, тј. прате темпо и ритам глумца, у договореној импровизацији. Брехт захтева од глумца да прекине

14 Користан допринос музичком описмењавању глумца представљају: а. чланак аутора Александра Милетића, *Препоруке за стварање сопственог метода за рад на интерпретацији у сценском певању*, објављен у Зборнику радова ФДУ, Београд, 2003, стр. 397-411; б. ридер (реадер) професора Вере Миланковић, *Увод у музички садржај кроз песму и певање*, издање аутора, Београд, 2003.

илузију како се одједном претворио у певача и да сонгом, као једним од средстава ефекта зачудности, привуче пажњу публике. „Кад глумац пјева, онда он мијења функцију. Ништа није одвратније него кад глумац жели изазвати дојам како не примјећује да је управо напустио тло тријезног говора и да већ пјева... Глумац мора да приказује пјевача, а не само да пјева... Ако глумац западне у мелодију, то мора бити посебан догађај; да га нагласи, он може јасно показати свој ужитак у тој мелодији.”¹⁵

Речитатив има одређен ритам који се понавља; може бити повишен говор на једном тону или у основној мелодији композиције. Говорни речитатив (*recitativo parlante*) изговара се у ритму певања и налазимо га у поменутом Брехтовом сонгу (*Сурабаја Џони*), али и као драматуршку конвенцију у другим Брехтовим комадима. Речитатив је праћен инструментом, оркестром или је без инструменталне пратње. Основни тон музичке фразе може да се понавља у говору, на почетку реченице (стиха) или у њеном акцентованом делу. Мелодичност или једноличност (у зависности од жељеног циља) у изразу, постижу се варирањем интензитета, гласности и делимично висине тона. Интресантно је да Брехт разликује три нивоа говорног израза: трезни говор, повишени говор и певање. У сарадњи са својим композиторима, Брехт увек инсистира на преплитању и смењивању три слоја говорног израза: први – говорни и коментаторни, други – повишени, речитатив и трећи – певање. Глумац из једног прелази у други и трећи ниво, који се разликују и те разлике су оштро оцртане и наглашене, а никако сливене. Интересантан пример говорног речитатива налази се у *Сонгу о великој капитулацији* из Брехтовог комада *Мајка храброст*. Такт је отворен, што значи да примарну улогу има глумчев осећај за ритам и паузе. (Улога је писана за Брехтову супругу, велику немачку глумицу Хелену Вајгл.) Улога инструмента је пратећа, акордска, но, свакако се мора поштовати договорени ритам; речитатив не упливава у мелодију.

Сонг о великој капитулацији

Прва строфа – Некад кад сам ја, била сасвим млада, помислих да нико није вредан као ја.

Рец. Не као каква сељанчица, с овим мојим изгледом и
Даром и мојом тежњом за нечим вишим!

Наставак строфе – Очекивах од живота свог све најбоље, нек се зна, нема са мном шале, баш никакве!

¹⁵ Бертолт Брехт, *Дијалектика у театру*, Београд, 1966, стр. 48,9

*Рец. Све или ништа, у сваком случају никако први који наиђе.
Свако је ковач своје среће. Не играм ја како други свира.
Рефрен – Чвораk с крова тек, зазвижда, чек!...*¹⁶

Певани речитатив може се учити у српским народним комадима са певањем. Он није строго одвојен од мелодије, као у епском позоришту где драматуршка конвенција захтева приповедачки приступ у поставци комада и тумачењу ликова. У старој српској комедији Јоакима Вујића – *Крешталница*, Ката пева три строфе песме *Скухала сам вечерицу*, а по дидаскалији: *Понавља прву строфу, као кокодакање*. У комедији истог аутора, *Шнајдерски калфа*, готово као у водвиљу, смењује се говорни дијалог са певањем или запевањем. На пример:

Маца и Јелка певају дует.

Јелка: Слатка господично! А зашто сте тако невесели?

Маца: Ах!

Јелка: Друго и не чујем по целиј дан од вас него све ах, ох, ух!

Смиљан, Смиљанине. Покисну ти перје.

Ха, ха, ха, нека, нека. Покисну ти перје.

Маца: Ја не знам како ти можеш свагда весела бити.

Јелка: А ја опет не знам како ви можете свагда невесели бити.

Маца: О! Али ја знам како бих могла весела бити.

Нека, нека кисне. Друго ми се вије.

Није, није мени. До мојега перја.

*Ха, ха, ха, нека, нека. До мојега перја...*¹⁷

8. Сценски покрет; Кореографија

У говору и певању, покрет се подразумева. Нема дисања без покрета одређених мишићних група; до фонације не може доћи без вибрирања гласница у гркљану. Минималистички, сведен покрет – израз лица или покрет руке, шаке, прстију, може да представља изразит и особен сценски знак, превасходно у концертантном извођењу песме. Незаборавни су концертни наступи Ив Монтана, Едит Пјаф, Марлен Дитрих и других. Покрет може бити благ и мек, одсечан и оштар, само замахивање руком или поигравање марабуом као што је чинила Марлен Дитрих. Ив Монтан је од штапа и шешира створио људе и предмете и насликао комплетну атмосферу песме на позорници. Покрет је у песми – симбол; понекад треба да замени

¹⁶ Бертолт Брехт, *Мајка храброст и њена деца*, (превели: Татјана Шенк и Јован Ђирилов), Издавачко предузеће Рад, Београд, 1977. Коришћени препеви сонга: Слободан Глумац, Светозар Рапајић, Марина Марковић.

¹⁷ *Комендијашци, медаљони из старих српских комедија*, приредио Жељко Хубач, Народно позориште, Београд, 2001.

радњу комада или улоге, да сажме причу и допринесе снажном емоционалном и драмском набоју. На сцени или у фокусу камере, све је видљиво; физичка радња делује као одређен знак. Када је интерпретатор наизглед статичан, уз микрофон на сталку, при концертантном извођењу песме – очи, прсти, шака, рука која се подиже из лакта или рамена, акцентују одређена места и представљају значајан сценски ефекат. Подизање руке ка публици, прилажење микрофону или одлажење од, поглед ка или од публике, поглед горе-доле, представљају низ покрета који означавају поступак, односно активну радњу на сцени. Низ изражајних покрета можемо условно назвати - *сценски покрет*, за разлику од кореографије, плеса. Сценски покрет се јавља као:

- део сценског наступа и израза;
- замена за реч;
- симбол;
- изразит покрет тела *ка* неком или *од* неког/нечег;
- знак наглашавања и истицања поруке, значајног момента у репетицијама које треба посебно нагласити.

Гест није украс, техничка подршка, иако мора бити увежбан до савршенства у сложеним кореографијама. Покрет, физичка радња, распоред група на сцени, део су анализе текста и композиције. Покрет је део експресије, интерпретације, а не нешто дометнуто, накнадно измишљено да украси мелодију. Покрет је неопходан део сценског наступа и у функцији је лика (улоге). Гледањем се успоставља комуникација са публиком. Интерпретатор се, понекад, директно обраћа публици, као у Брехтовом позоришту и интермедијама у мјузиклу, или са намером прекида контакт погледом. Изразит сценски знак је гледање у страну, изнад, у даљину, доле-горе и сл. Благ покрет главом ка доле или горе, одсечан покрет главе у неком правцу, представљају појачан гест којим се акцентује део текста или музичке реченице. Изразит је, на пример, покрет прстију и шака у песми *My favourite things* (*Омиљене ствари*) из мјузикла *The Sound Of Music* (*Моје песме, моји снови*). Прсти имају задатак да опишу мале, слатке, чаробне животне пријатности, посебно у објашњавању и обраћању деци. И песма *Do, Re, Mi* из истоименог мјузикла, захтева слично кретање прстију и шака; децу треба научити основним музичким појмовима, кроз забавну интерпретацију и покрет.

Шака која делимично покрива лице показује страх, стрепњу. Овим сценским знаком може да се наговести страх од свитања, од светлости, од

новог дана, метафорично – од новог, другачијег живота, у песми *Memory* (*Сећање*) из популаног мјузикла *Cats* (*Мачке*). Мачке воле ноћ, таму, тајанствену моћну прошлост; плаше се свитања – беже од светлости, новог живота и реалности. Тренутак разрешења у композицији: „*Look, a new day has begun!*” („Гледај, почиње нови дан!”), представља моменат за сасвим другачији покрет; лаганим ослобађањем од царства таме, скидају се маске и капуљаче, покретом руке ослобађа се поглед у будући живот, испрва трепераво, бојажљиво, потом сигурно и чврсто.

Испружена рука у висини рамена, може да значи позив неке или последњи поздрав, растајање од неког, одбијање или привлачење. Гест руком савијеном у лакту са дланом према неке или нечему, представља знак одбране. Рука која „тактира” са дланом нагоре, подстиче неког да нешто учини. Едит Пјаф је, у незаборавној интерпретацији песме *Милорд*, низом покрета, прво шаком, па руком која се покреће из лакта и убрзава, подстицала Милорда да се прене, покрене, предузме, промени, учини нешто. Рука подигнута изнад главе, представља снажан акценат. Покрет је максимално слободан и отворен. Такав низ покрета може се открити у мјузиклу *Коса* где је кретање широко, слободно, експресивно, смело, у смислу кореографских решења, а проистиче из анализе текста и композиције. Сличан је, али још оштрији и одсечнији покрет у мјузиклу *Les Misérables* (*Јадници*), где представља позив на заклетву, борбу, последњи окршај.

Извесне нумере захтевају статичност као одраз отпора, бола, скамењености, заробљености у времену и простору. Веома је важна мимичка експресија. Уз лагано њихање, склопљених очију, певала је Били Холидеј, омамљена од дроге и алкохола, сада већ цез стандард: *The Man I Love* (*Човек кога волим*), сањарећи о човеку који ће је отргнути од таквог живота. На филму, мимика је веома значајна и изражена. Поред сјајне, изразите и сложене кореографије у новијем америчком филмском остварењу – *Чикаго* (*Chicago*), ипак плене и пажњу привлаче: израз лица, гледање, смех, плач, гримасе-изразита фацијална експресија, Кетрин Зете Џонс и Рене Зелвегер, главних јунакиња филма. Гротескна фацијална експресија јавља се често у сонговима тандема Брехт – Вајл. Понекад је део сценског израза и сведене кореографије. Брехт је био *против* кореографисања сонгова у комадима, али је тражио од глумаца изразит сценски покрет - задржан, наглашен, поновљен, снажан у изразу. То се посебно може уочити у комаду *Мајка храброст*; наглашена је мимика мајке у сценама са глувонемом кћерком Катрин. Понекад је гест илустративан, показивачки, наглашен и тече

18 Аутор чланка је имала прилику да гледа Брехтов комад *Галилео Галилеј* у Источном Берлину, у посебно узбудљивим тренуцима рушења Берлинског зида. Паралелно је текло одбројавање последњих тренутака живота историјске личности – Галилеја, у позоришној представи и последњих дана постојања једне државе – Источне Немачке. Берлинер Ансамбл, срећом, преживео је ово раздобље.

паралелно са динамичким кретањем композиције. У Брехтовом позоришту, представља илустрацију и појачавање текста; покретом се наглашава одређена реч, реченица (ефекат зачудности) или се покрет и текст више пута понављају (репетиција у сврху зачудности). Чувени немачки глумац Ернст Буш као Галилео у Брехтовом комаду *Галилео Галилеј*, иако већ у годинама, кретао се енергично, понављао пажљиво простудиране одсечне кретње; оне су се током радње комада јављале и понављале као специфичан лајт-мотив.¹⁸ Највише могућности за кореографска решења пружа култни Брехтов комад *Опера за три гроша*. Кореографија је оправдана и чак задата познатим плесним стиловима, популарним двадесетих и тридесетих година прошлог века, које је Курт Вајл обилато користио у својим композицијама – фокстрот, чарлстон, аргентински танго, валцер, итд. Но, увек постоји и моменат зачудности у наглom прекиду плесног корака и заустављању радње. Посебно на „свадби” Макхита и Поли, јавља се стилизован покрет уз сонг – *Љубавни дует „Јер љубав траје вечно или не...”*) или пак, у борделу, који представља позориште у позоришту (*Борделска балада*).

9. Певање са микрофоном

У разноврсним сценским наступима користе се различите врсте микрофона и озвучење за инструмент/оркестар/бенд и извођаче. За почетак је значајно одредити удаљеност од микрофона на сталку, такође и како држати (на ком растојању) микрофон са жицом или бежични микрофон. Кад је реч о позицији тела уз микрофон на сталку, не препоручује се ослонац на обе ноге, фронтално према публици, са крутим коленима и напетим мишићима ногу. Ослонац треба увек да је благо пренет на једну ногу, јер тзв. „војнички” став, уколико није део садржаја песме и особина лика, може да допринесе појави грча и напетости. Поред звучног ефекта, увођење микрофона на жици захтева и одређен покрет; изразита је мануелна гестикација и кретање у простору. Микропорт је обично закачен за кошуљу, блузу и сл., са кућиштем на појасу; наусни микрофон се користи у мјузиклу због сложене кореографије.

Припрема за рад у радио студију подразумева:

- теоријску припрему;
- упознавање са уређајима у класичном радио студију;
- успостављање поверења између дизајнера звука или оператера и извођача;

- упознавање са могућностима компјутерског снимања и обраде звука;
- савршено утврђену интонацију;
- музички, ритмички и хармонски обрађену песму/сонг;
- добру упеваност;
- истренирано унутрашње ухо;
- одређивање пауза за удисај;
- усаглашену артикулацију;
- договор са оператером око динамике гласа/певања, у смислу интензитета и гласности. (динамички моменти се могу, касније, у монтажи мењати);
- осмишљену, чврсту и интензивну интерпретацију песме.

Поред наведених корака у техници снимања, веома је важна едукација у теоријском смислу, како би се искористиле предности данашње модерне технологије у приступу снимању и обради звука. Важно је знати како се: снима и монтира нумера, врше техничке корекције, наставља снимљен материјал, снима у ентеријеру и екстеријеру, итд.¹⁹ Микрофону се не треба обраћати као господину-свемогућем. Он је добра техничка подршка (сценски ефекат) у великим салама са озвучењем; треба да помогне и олакша процес комуникације уметника са гледалиштем. Важно је вежбати са различитим врстама микрофона због:

- навикавања на техничку подршку;
- слушања себе озвученог, појачаног;
- вежбања слуха да препозна појачану и потенцирану грешку;
- савладавања удаљености од микрофона;
- усклађивања покрета уз микрофон - одмицање и примицање приликом певања форте, односно пиано тона;
- шумова који настају приликом изговарања гласова: *п, б, с, з, џ, ш*, ако ваздушна струја удари директно у главну осу микрофона. Због тога се на микрофон ставља мрежица која ублажава артикулационе омашке или преизражајно изговарање одређених гласова.

Након снимања у радио студију, следи комплетна симулација наступа у ТВ или филмском студију. Покрет и кореографију донекле треба прилагодити простору, у договору са камерманима. Корисно је да се загревање гласа и распевавање врши уз помоћ инструмента. Треба користити добру тонску камеру, како би интерпретатор могао да уочи позитивне и негативне моменте у наступу.

¹⁹ Предлажемо књигу *Звук и музика у позоришту*, аутора Дине Кеј и Џејмса Лебрехта, Београд, 2004.

Глумац-певач треба да научи процес нахсинхронизације. На постојећу слику, која се састоји од певања са кореографијом или сценским покретом, треба наснимити мелодију. Интерпретација не сме да изгуби на интензитету и динамици. Композитор је задао мелодију – конкретну и јасну, а на интерпретатору је да је учини карактеристичном, индивидуалном и оригиналном, употребом различитих певачко-глумачких средстава, уз помоћ технике.

ЗАКЉУЧАК

Да би ученик/студент/глумац-певач и педагог/тренер, успешно сарађивали, потребно је да:

- стекну и развију међусобно поверење;
- користе исту, стручну и тачну терминологију;
- примењују метод визуелизације како би објаснили, недоступне људском оку, процесе који се одвијају у говорном/вокалном апарату;
- користе живописне и сликовите примере, метод компарације, метафоре и сл., у процесу објашњавања и савладавања теоријских и практичних елемената у школовању гласа;
- примењују најприроднији приступ у раду на гласу, који је индивидуалан и континуиран; не сме се вршити никакав притисак на глас у физичком и психолошком смислу;
- педагог помогне ученику да упозна свој глас, да постане свестан његових квалитета и створи сопствену методу у раду на гласу, поред установљене схеме практичног вежбања, базираног на медицинским истраживањима.

Од почетка рада на сценском певању, треба развијати:

- општу музикалност;
- музички укус;
- осећај за ритам и пулс композиције;
- усклађеност техничких елемената (дисање) са емоционалним и мисаоним процесима;
- смисао за изговорену или отпевану реч и разумевање текста у целини;
- способност испољавања емоција;

- усклађеност психолошких одлика са мисаоно-емоционалним изразом глумца-певача;
- интензиван однос са публиком.

На извођачу је одговорност да одржава свој вокални апарат приправан и здрав и да непрекидно напредује. Догађа се да самоконтрола сузбије или спута стваралачки процес. Добра техника и свесно управљање процесима респирација-фонација, ослобађају уметника претеране самоконтроле на сцени; артикулисано тело постаје база за носив, квалитетан, волуминозан, интересантан глас. За разлику од оперских арија које су често писане, па тако и извођене, као певачке бравуре, сонг у комадима са певањем или нумере из мјузикала, увек су у функцији радње комада, ретко само певачка бравура, иако се не може порећи тежња ка ефектном поентирању одређених тренутака у радњи.

Можемо закључити да је за сценско певање глумца-певача потребна посебна, специфична едукација. Неколико значајних сегмената у домену вокалне технике су:

- примена правилног типа дисања са ослоном даха на дијафрагми;
- форсирање дугог и држаног даха, тј. певање на даху;
- отворен и проходан гркљан;
- правилна атака тона;
- апођирање;
- активирање резонатора;
- уједначавање гласа у читавом обиму;
- укоренен тон главе (фистелтон) коме пуноћу и снагу пружа ослонац даха и гласа на дијафрагми.

Литература

- Berry, Cicely, *Voice and the Actor*, Harrap, London, 1973.
- Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
- Cvejić Biserka & Dušan, *Umetnost pevanja – Art of Singing*, Privatno izdanje, Beograd, 1994.
- Cvejić, Nikola, *Savremeni belkanto*, Univerzitet Umetnosti, Beograd, 1980.
- Denis, En, *Artikulisano telo – Fizička obuka glumca*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, Beograd, 1997.
- Đurić N. Miloš, *Istorija helenske književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1972.
- Erenrajh-Grujić, Ljiljana, *Glasovno obrazovanje glumca*, Univerzitet Umetnosti, Beograd, 1985.
- Garsija, Manuel Mlađi, *Garsijina škola, Kompletna rasprava o pevačkom umeću (Traite complet de l' art du chant)*, I i II deo, prevod i komentari Dragoslav Ilić, D. Ilić, Beograd, 2002, 2003.
- Kej Dina – Lebreht Džejms, *Zvuk i muzika u pozorištu*, Clio, Beograd, 2004.
- Lhotka-Kalinski, Ivo, *Umjetnost pjevanja, Školska knjiga*, Zagreb, 1975.
- Marković, Marina, *Glas glumca*, Clio, Beograd, 2003.
- Marković, Marina, članak “Actor’s Voice”, objavljen u: *European Journal of Higher Arts Education*, 2004.
- Marković, Marina, članak *Prezentacija Specijalističkih studija za Mjuzikl* (na Univerzitetu Umetnosti u Beogradu), objavljen u *Zborniku radova FMU*, Beograd, 2004.
- Marković, Marina, članak “Psiho-fizička priprema glumca za nastupanje u medijima”, objavljen u *Zborniku radova FMU*, Beograd, 2003, str. 31-36.
- Marković, Marina, članak “Glasovne transformacije glumca u zavisnosti od zahteva žanra”, objavljen u *Zborniku radova FMU*, Beograd, 2001, str. 24-29.
- Marković, Marina, članak “Govor-Pevanje”, objavljen u *Zborniku radova FDU*, Beograd, 2001, str. 381-393.
- Marković Marina, prilog “Glas glumca (Scensko pevanje)”, objavljen u knjizi *Komendijaši*, Narodno pozorište, Beograd, 2001, str. 81-83.
- Marković, Marina, članak “Dah-disanje, osnov glumačke kreativnosti”, objavljen u *Zborniku radova FDU*, Beograd, 2000, str. 147-157.
- Marković, Marina, članak “Glasovne transformacije u elektronskim medijima”, objavljen u *Zborniku radova FDU*, Beograd, 1998, str. 252-280.
- Marković, Marina, članak “Glumac i glas” (Prilozi), objavljen u *Zborniku radova FDU*, Beograd, 1997, str. 212-235.

Mihajlović, Mila, *Stile Italiano – Savremena italijanska škola pevanja*, Gnosos, Beograd, 2001.

Milanković, Vera, *Uvod u muzički sadržaj kroz pesmu i pevanje*, izdanje autora, Beograd, 2003.

Miletić, Aleksandar, članak *Preporuke za stvaranje sopstvenog metoda za rad na interpretaciji u scenskom pevanju*, objavljen u *Zborniku radova FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju*, Beograd, 2003, str. 397-411.

Srpska muzička scena, Zbornik radova, Muzikološki institut SANU, Beograd, 1995.

Špiler, Bruna, *Umjetnost solo pjevanja*, Muzička Akademija, Sarajevo, 1972.

Кључне речи:

дисање, покрет, глас, поставка гласа, резонатори, говор, вокална техника, певање, песма, интерпретација

Marina Marković

SOUND AND VOCAL TRAINING OF ACTOR-SINGER FOR STAGE-MUSICAL PERFORMANCES IN MEDIA

Summary

Theoretical and practical methods of vocal training can be categorized in the following manner:

- Scientific method – which involves examination of the functional aspects of organs for preparing, production, and shaping of a sound.
- Visual method – which involves observing of the proper phonetic phenomena.
- Auditive, hearing method – which involves the hearing of positive vibrations and sensations during the process of phonation.
- Empirical method – which involves relying on one's own experiences, accepting the movements during respiration and phonation, memorization of positive qualities of a voice placement, resonance, and sound emission through hearing.

Speech and singing depend on the respiratory mechanism, phonation, resonance, and articulation. Practical aspect of a vocal training should focus on each of these segments separately. The goal of vocal training is – learning the student to consciously and at will take the control over these complex processes. There has to be the relationship of trust between a teacher and a student, or a vocal coach and an actor. Such trust can be established on recognizing the positive qualities and insisting on freeing those qualities; the next step involves drawing students' attention to the limitations in their vocal production, followed by the specific training for overcoming those limitations. It is important that every student himself should recognize the positive and negative sounding.

During our lasting experience of working with acting students, actors, radio and TV announcers and show hosts, we have realized the importance of individual

approach in vocal training. Everybody has to go through the same workout process, but every student will adjust particular exercises based on his needs and his vocal abilities. Actors usually have very subjective perceptions of their voices. At the beginning of the training, students learn to accept certain practical and theoretical rules of voice placement. They must hear the sound from the inside, before the vibration of the vocal cords starts. The ability to hear the sound before it begins will allow the formation of a soft and correct voice. It is in the next phase that the creative aspect of the process replaces the technical workout.