

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства  
Кафедра режиссура эстрады

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ А.Д. Вавилов  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ И.М. Громович  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ПОСТАНОВКА ГОЛОСА**

для специальности *1-17 03 01-04*  
*Искусство эстрады (режиссура)*

Составитель:  
Панова Т.Н. преподаватель кафедры

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Президиума Научно-методического совета  
(протокол № \_\_\_\_\_ от «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.)

Составитель:

Панова Т.Н. преподаватель кафедры «Режиссура эстрады» Белорусский государственный университет культуры и искусств

Рецензенты:

А. Я. Каминский, заведующий кафедрой режиссуры обрядов и праздников, доцент;

кафедра теории и методик преподавания искусства Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой Режиссура эстрады

(протокол от \_\_\_\_\_ № \_\_\_\_\_);

Советом факультета \_\_\_\_\_  
полное название факультета

(протокол от \_\_\_\_\_ № \_\_\_\_\_)

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	8
2.1.	Тематический план.....	8
2.2.	Содержание учебного материала.....	10
2.3.	Конспект индивидуальных занятий .....	13
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	122
3.1.	Практикум .....	122
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	130
4.1.	Вопросы к зачету .....	130
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	131
5.1.	Использование технических средств обучения.....	131
5.2.	Основная литература.....	132
5.3.	Дополнительная литература.....	133

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс дисциплины «Постановка голоса» составлен в соответствии с Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденного Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 г. №167.

Предмет «Постановка голоса» в Белорусском государственном университете культуры и искусства по специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура) является дисциплиной, которая предусматривает профессиональное развитие у студентов вокально-технических навыков в объеме, необходимом для дальнейшей работы будущих специалистов в различных профессиональных структурах в области эстрадной режиссуры. В основу данного учебно-методического комплекса положена учебная программа «Постановка голоса». Данная программа курса рассчитана на - 42 часа. Основная форма организации учебной работы со студентами – индивидуальное обучение.

Изучение дисциплин вокального цикла должно базироваться на основе креативного развития индивидуальности студента.

Заложенные в программах личностно-ориентированный и культурологический подходы, принципы вариативности и преемственности создают основу для всестороннего развития личности, отражают потребность современного общества в обновлении образовательно-воспитательных систем. Процесс подготовки будущих специалистов на основе современных методологических подходов, вузовских форм раскрытия и повышения исполнительского и научного потенциала обеспечивает профессиональную компетентность и конкурентоспособность будущих режиссеров эстрады. В курсе «Постановка голоса» органично сочетаются как практические навыки пения, так и теоретические знания в области вокальной методики, техническая и художественно-исполнительская направленность занятий.

**Целью УМК «Постановка голоса» является:**

- формирование певческой культуры будущих режиссеров;
- способность анализировать вокально-технические особенности исполнения вокальных произведений;
- самостоятельно работать над развитием голосового аппарата и репертуаром;
- исполнять песни, романсы, арии из мюзиклов, вокальные образцы мировых эстрадных шлягеров и пр.

## Задачи УМК:

- формирование у студентов интереса к вокальному искусству;
- развитие их певческих голосов;
- развитие вокального слуха студентов;
- освоение вокально-технических навыков сольного пения:  
формирование правильной корпусной установки в процессе звукоизвлечения, свободного положения гортани, естественной артикуляции, использование резонаторной функции голосового аппарата и особенно на певческое дыхание (нижнерёберно - диафрагмальное) с глубоким, бесшумным, не перегруженным вдохом и постепенным экономным расходом воздуха при фонации и др;
- выявление певческих недостатков и устранение их с помощью различных вокально-технических приемов;
- формирование навыков самостоятельных занятий вокалом (распевание, подбор упражнений и репертуар).
- воспитание у студентов творческой воли, стремления к самосовершенствованию; формирование художественного вкуса, чувства стиля, широкого кругозора и др.

Решение поставленных задач осуществляется в процессе ознакомления студентов с лучшими образцами отечественной и зарубежной музыки разных исторических эпох. В процессе организации обучения уделяется внимание развитию техники пения, беглости, совершенствованию технических возможностей голоса студента.

Формированию певческой культуры студентов способствуют следующие *функции*:

1. Мотивационная. Продуманной системой работы со студентами можно достичь повышения мотивации учения, и одним из таких мотивов может стать ориентация студента на предстоящую творческую деятельность.

2. Аттрактивная (притягивающая). Артистизм помогает педагогу в воздействии на психологический механизм восприятия студентом основ вокального искусства.

3. Стимуляционная. Подразумевается стимуляция самочувствия преподавателя и творческой активности студентов, которые в результате постоянного пребывания и участия в процессе творчества, посредством личности педагога, механизмов сотрудничества, соучастия, сопереживания попадают в мир познания вокального искусства.

4. Интерактивная. Состоит в обмене образами, идеями, действиями, когда деятельности преподавателя свойственны богатство личностных

проявлений, неординарность, открытая позиция, что способствует достижению эмоционально-психологического единства, сотворчества, и ставит студентов в позицию соавторов урока; происходит синтез устремлений обучающего и обучаемого.

5. Аффективная. Заключается в эмоциональной стимуляции, разрядке, облегчении, психологическом комфорте и контроле аффекта, его нейтрализации, коррекции или создании социально значимого аффективного отношения на уроке.

**В результате изучения дисциплины студент должен:**

знать:

- работу голосового аппарата в пении;
- принцип звукообразования эстрадной манеры вокализации;
- артикуляционные и дикционные техники;
- основы эстрадной певческой позиции звука;

уметь:

- настраивать голосовой аппарат для работы в певческом режиме;
- проводить исполнительский анализ вокального произведения;
- пользоваться вокально-техническими приёмами эстрадной манеры вокализации;
- сглаживать регистры путём их естественного смещения на каждом звуке;
- исполнять произведения с различным музыкальным сопровождением;
- выразительно исполнять вокальные произведения.

Содержание обучения в вокальном классе осуществляется по трем направлениям:

1. основные теоретические положения вокального класса;
2. вокально-технические навыки и умения;
3. освоение вокального репертуара и развитие навыков художественного исполнения.

**Структура урока в классе вокала предусматривает:**

1. теоретическая часть;
2. распевание;
3. работу над вокальными произведениями с сопровождением фонограммы и без сопровождения.

В зависимости от целей и задач урока, степени подготовленности студентом вокального произведения, особенностей изучаемого материала структура урока может варьироваться.

Контроль знаний и умений, как правило, осуществляется в форме зачетов и концертных показов кафедры.

Дисциплина ««Постановка голоса»» базируется на общедидактических и специальных музыкально-педагогических принципах с учетом особенностей вокального обучения.

В учебном процессе используются лично-ориентированные технологии:

- индивидуализации обучения;
- уровневой дифференциации;
- стилевого подхода в преподавании вокала;
- использования творческих заданий;
- индивидуального певческого развития.

Обучение вокалу осуществляется на основе применения методов: объяснительно-иллюстративного, эмпирического, «наведения», упражнения, фонетического, концентрического, эскизного изучения вокальных произведений.

Творческий подход к решению вокально-педагогических и вокально-исполнительских задач формируется в процессе обучения в высшей школе путем увеличения доли самостоятельной работы студентов в теоретическом и практическом освоении учебного вокального материала, в систематической тренировке и подготовке своего голосового аппарата к пению.

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

(Дневная форма обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий						
	Всего	Лекции	Практические	Семинары	Лабораторные занятия	Инд. занятия	Форма КРС
Тема 1. Техника вокального исполнительства	6					6	Контрольный урок
Тема 2. Освоение песенного жанра	2					2	Контрольный урок
Тема 3. Создание «зримой» песни	4					4	Контрольный урок
Тема 4. Музыкальные пародии	2					2	Контрольный урок
Тема 5. Речевые жанры в музыкальном сопровождении	4					4	Контрольный урок
Тема 6. Отрывки из мюзиклов	4					4	Контрольный урок
Тема 7. Работа над концертным номером	4					4	Контрольный урок

Тема 8. Особенности вокально- сценического образа	2					2	Контроль- ный урок
Тема 9. Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения.	4					4	Контроль- ный урок
Тема 10. Художественная структура эстрадного вокального номера.	4					4	Контроль- ный урок
Тема 11. Постановка вокального номера на эстраде	4					4	Контроль- ный урок
Тема 12. Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни	4					4	Контроль- ный урок
ВСЕГО:						42	

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА.

### Тема 1. Техника вокального исполнительства.

1. Охрана и гигиена голосовых связок.
2. Ознакомление с вокально-голосовым аппаратом.
3. Ознакомление с типами певческого дыхания.
4. Ознакомление с вокальными упражнениями с целью формирования вокального звука.
5. Ознакомление с классификацией и типами голосов. Понятие «диапазона голоса».
6. Ознакомление с понятиями «атака звука», «опора звука», «артикуляционный аппарат», «артикуляция», «дикция».

### Тема 2. Освоение песенного жанра.

1. Индивидуальный выбор песенного репертуара с целью практического освоения и закрепления основных вокальных навыков;
2. Ознакомление с певческими ощущениями, способными следить за голосообразованием;
3. Песня как форма вокальной музыки (Ознакомление с видами сольного, ансамблевого, хорового пения и пр.);
4. Ознакомление с историей зарождения романса;
5. Эстрадная песня конца XIX – начала XX века;
6. Ознакомление с различными видами сценического амплуа.

### Тема 3. Создание «зримой» песни

1. Ознакомление с понятием «зримой» песни и её видами:
  - ✓ Инсценированная (театрализованная),
  - ✓ Песня-клип,
  - ✓ Песня-пародия.
2. Составляющие театрализации песни.
3. Практическое ознакомление с театральными приёмами перевоплощения, общения, взаимодействия.

### Тема 4. Музыкальные пародии

1. Ознакомление с видами эстрадных песенных пародий.

2. Пародийные методы.
3. Ознакомление с приёмами буквального инсценирования текста. Сочинение пародийных текстов песен.
4. Обобщённое ознакомление с творчеством мастеров песенной пародии (Владимир Винокур, Максим Галкин, Владимир Радивилов).

### **Тема 5. Речевые жанры в музыкальном сопровождении**

1. Понятие о музыкальном фельетоне.
2. Куплеты.
3. Музыкально - литературная композиция.

### **Тема 6. Отрывки из мюзиклов**

1. История мюзикла.
2. Ознакомление с российскими и отечественными мюзиклами («Белая акация», «Казанова», «Норд-Ост» и др.)
3. Ознакомление с зарубежными мюзиклами («Кошки», «Чикаго», «42-я улица» и др.).
4. Ознакомление с особенностями мюзик-вокала (чувство стиля, внимание к смыслу текста. Фразировка и др.).

### **Тема 7. Работа над концертным номером**

1. Особенности вокально-сценического образа.
2. Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения.
3. Постановка вокального номера на эстраде.
4. Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни.

### **Тема 8. Особенности вокально-сценического образа**

1. Составляющие вокально-сценического образа.
2. Этапы работы над пластической выразительностью исполнителя:
  - Подготовительный (определение двигательных способностей вокалиста),
  - Основной (работа над постановкой номера и развитие пластичной выразительности в пределах конкретной песни),

- Формирование музыкальности, ритмичности, мышечной памяти, способности к импровизации как основополагающий этап работы над вокально-сценического образа).

### **Тема 9. Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения**

1. Длина и ширина как единицы измерения двухмерного пространства.
2. Картина, передающая иллюзию пространства (иллюзорное пространство).
3. Плоскостная композиция.
4. Средства передачи иллюзорного пространства. Линейная перспектива.
5. Воздушная перспектива.

### **Тема 10. Художественная структура эстрадного вокального номера**

1. Особенность эстрадного вокального номера с точки зрения его синтетичности (драматургия, актёрское мастерство, техническое вокальное исполнение).
2. Особенность драматургии эстрадного вокального номера («театр песни» и пр.).

### **Тема 11. Постановка вокального номера на эстраде**

1. Направления работы режиссёра с вокалистом при создании музыкального номера.
2. Художественная структура эстрадного вокального номера как основной комплекс особенностей постановки эстрадного вокального номера.

### **Тема 12. Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни**

1. Творчество отечественных исполнителей (И. Афанасьева, И. Дорофеева, А. Ланская и др.).
2. Творчество зарубежных исполнителей (А. Пугачёва, В. Леонтьев, Madonna и др.)

## **Тема 1. Техника вокального исполнительства.**

### **Занятие 1.**

- ✓ *Охрана и гигиена голосовых связок.*
- ✓ *Ознакомление с вокально-голосовым аппаратом.*

#### **Охрана и гигиена голосовых связок.**

Гигиена голоса – это область науки, которая помимо чисто медицинских лечебных функций голосового аппарата занимается:

1. изучением причин, вызывающих неполадки в голосовом аппарате, особенно при его профессиональном использовании;
2. выявлением возможностей избежать голосовые расстройства и заболевания. Это делается с помощью детального анализа жизненных ситуаций, после которых или при которых возникают расстройства голосового аппарата;
3. изучением физических возможностей человеческого организма;
4. составлением и формулированием законов, правил, норм профессионального голосового поведения и режима, соблюдение которых обеспечивает человеку здоровый аппарат.

Люди, страдающие хроническими заболеваниями голосового аппарата, не должны стремиться стать певцами, педагогами, юристами и другими специалистами "голосовых" профессий, так как именно это может не позволить им впоследствии быть полноценными профессионалами, ведь частые заболевания голоса ограничат их творческие возможности, особенно это касается молодых педагогов и певцов. Однако профессиональное благополучие голоса зависит не только от хорошего состояния органов голосового аппарата, но также и от состояния сердечно-сосудистой, нервной, мышечной, дыхательной (трахеи, бронхов, плевры, легких) систем, органов брюшной полости, хорошего слуха и зрения, хорошо развитой памяти.

Бывают часто случаи, когда голосовой аппарат в норме, а с "голосом" большие затруднения. Тогда надо искать те глубокие причины, которые вызывают эти расстройства голосовой функции, а причин может быть множество, так как все вышеперечисленные системы принимают участие в работе организма человека, выступающего перед аудиторией (педагога, лектора, артиста, юриста и так далее).

Очень часто бывает, что человек "голосовой" профессии обладает хорошим здоровьем, прекрасными голосовыми данными, но, нарушая правила гигиены голоса при отсутствии дисциплины или низком уровне культуры, он утрачивает лучшие качества голоса и не может достичь истинного мастерства и высокого профессионализма.

Каждому, кто профессионально работает со своим

голосовым аппаратом, необходимо иметь элементарные знания по гигиене голоса и режиму профессиональной работы. Это есть составная часть профессиональной культуры, куда включаются и элементарные медицинские знания (меры предосторожности и первой доврачебной помощи).

Какие условия необходимы для профессионального становления голоса?

### 1. Психологический климат, моральная обстановка.

Для здоровой, нормальной творческой работы необходима, прежде всего, спокойная атмосфера нормального психологического климата, доброжелательности, что исключает нервно-психические травмы и срывы. Не случайно при нервных расстройствах первой страдает голосовая функция. Такт и культура в общении - это главное условие сохранения здоровья.

Не должно быть никаких насильственных искусственных приемов в учебе и работе, совершенно исключается агрессия и враждебность.

### 2. Грамотность наставников в области физиологии и гигиены.

Следует обратить серьезное внимание на то, чтобы лица, работающие в области вокально-музыкального искусства, хорошо знали природу и свойства любого голоса и его физиологические возможности. Это касается педагогов, дирижеров, концертмейстеров, хормейстеров и, особенно, композиторов, так как часто произведения создаются без учета природных возможностей голоса.

### 3. Система в занятиях и репетициях.

Это чрезвычайно важный момент, от которого зависит результат выработки рефлексов - основных механизмов деятельности нервной системы. Система и тренинг вырабатывают выносливость физическую и дают технический эффект в навыках. Совершенство системы занятий дает результаты и творческие, и физические, заметно уменьшает количество профессиональных заболеваний, растет профессиональное совершенство. Малая, недостаточная, неравномерная тренировка ведет к быстрой утомляемости аппарата, его недостаточной выносливости.

Нерациональное пользование голосом (чужая tessitura, длительное пение) приводит к заболеваниям органов, участвующих в голосообразовании, а именно:

- ✓ острые и хронические профессиональные ларингиты,
- ✓ узелки на связках,
- ✓ кровоизлияния в голосовые связки и пр.

Конечно, каждый организм индивидуален в своих реакциях.

4. Очень вредно не только петь в больном состоянии, но также и присутствовать на репетициях.

Данные исследований хронаксии, проведенных при активном и мысленном пении, были идентичны, что подтверждает наличие рабочего состояния голосового аппарата при мысленном пропевании музыкального материала.

Очень важно научиться отличать неполадки в голосовом аппарате вследствие простуды или от неправильного голосообразования.

5. Надо избегать переутомления голоса.

Если была неожиданная большая нагрузка, то дайте аппарату отдохнуть, помолчите - это лучшее лекарство. Следует избегать длительного пения без перерыва (не более 45-60 мин. для профессионалов). Надо помнить, что сегодняшний день - это звено в цепи последующих дней вашей творческой жизни.

Утомление может накапливаться и наслаиваться до срыва. При чрезмерной нагрузке ослабевают гортанные мышцы, голос теряет свежесть, звучность, становится тяжелым, не поддается контролю, выделяется много слизи, случаются кровоизлияния. Лекарство одно - молчание, отдых. Требуется бережное, внимательное и серьезное отношение при воспитании и использовании молодых голосов. В профессиональной деятельности с целью сохранения здоровья устанавливаются охранные нормы.

Для педагогов, лекторов, экскурсоводов и других физиологические нормы позволяют использовать голос без ущерба для его качества не больше четырех академических часов в день с перерывом между ними в 15 минут.

Оперные певцы могут быть заняты в день не больше 5 часов (для солистов).

Правильное использование физиологических функций организма предупреждает заболевания.

## 6. Вред перенапряжений моральных и физических.

Часто возникают профессиональные заболевания при напряженной и спешной подготовке к конкурсам, спешных вводах в оперные партии, при неожиданных заменах товарищей в давно неисполняемых музыкальных произведениях. Это происходит и от неравномерно возникающей физической нагрузки, и от усиленного прессинга на нервную систему.

Профессиональная гигиена указывает на то, что некоторые профессии умственного труда можно отнести к категории физического по затрате физической энергии. Например, оказалось, что игра в течение часа трудной пьесы на фортепиано сопровождается большей затратой физической энергии, чем восхождение в течение часа на высокую гору.

## 7. Никогда не форсируйте звук.

"Не стремитесь удивлять слушателей его мощью. Стремитесь достигать эффектов при помощи воздушного *pianissimo* и *mezza voce*", - советует профессор Прянишников. Великий французский педагог Дельсарт говорит об этом так: "Всегда довольно голоса у того, кого слушают".

8. Недопустимо бесконтрольное, многократное пение трудных произведений и высоких нот.

Это не приносит пользы, а только утомляет и обедняет голос. Известный педагог и врач-гигиенист А.М.Егоров считает, что пение в несвойственной голосу tessiture отрицательно отражается на правильной работе голосообразовательных систем организма, прививает вредные, ненужные условные рефлексы и тормозит те, которые воспитывает педагог.

9. При любой вокальной работе обязательно распеваться.

Это своеобразный "туалет" или спортивная "разминка" голоса. Однако распевание не только разогревает мышцы голосового аппарата, но и создает своеобразную психологическую настройку всего организма:

- ✓ будит эмоциональную сферу;
- ✓ разогревает творческую фантазию;
- ✓ налаживает сложный процесс звукообразования (координацию усилий многочисленных мышц аппарата);

- ✓ закрепляет условные рефлексы, вырабатываемые постоянными занятиями;
- ✓ собирает творческое внимание.

Овладение этими сложными процессами поможет справиться со многими психологическими трудностями в профессиональной деятельности, например, с волнением перед и во время выступления, то есть процессами торможения и возбуждения головного мозга.

#### 10. Поддерживать постоянно голосовую форму.

Это еще одно очень важное требование. Не надо забывать, что самые опытные и талантливые певцы должны периодически проверять правильность звучания своего голоса. Даже лучшие мастера оперной сцены заглядывают для этого к своим "маэстро". Необходимо восстанавливать, контролировать свои условные рефлексы, певческие навыки, на которых зиждется голосообразование.

Сам исполнитель привыкает к звучанию своего голоса и не замечает потерь. Нужно "постороннее ухо" для контроля.

#### 11. Надо уметь организовывать свои силы и время в день выступления.

Известно, что на публичные выступления (концерты, экзамены, конкурсы) требуется большая затрата физических и моральных сил. Каждый должен изучить себя, знать потребности своего организма, должен уметь организовать в день выступления такой режим жизни, чтобы сберечь силы и бодрость для творчества.

Надо уметь откладывать лишние дела на другой день.

Надо знать, можно ли вам спать пред выступлением, так как для одних сон дает хороший физический и творческий тонус для голоса, а для других – расслабление, вялость, сипоту.

Ясно одно: надо продумать свой режим в день выступления. Необходимо избегать в этот день утомительной физической работы.

Категорически запрещается употребление всяких тонизирующих и успокаивающих средств, особенно незнакомых.

#### 12. Конечно, важна и проблема питания.

В этой проблеме есть моменты, объективно вредные для всех: очень горячая, очень холодная, очень острая пища, которая травмирует

слизистую оболочку. Ко всем видам пищи необходим индивидуальный подход, так как каждый организм по-своему все воспринимает. Главное, помнить, что пища - это строительный материал, сила для организма и сила "для голоса", так как пение – это физический процесс, который требует больших сил, хорошего питания.

Игнорирование проблемы питания любым человеком приводит к многочисленным болезням.

Надо знать, что перед пением не стоит употреблять в пищу орехи, семечки, печенье, растительное масло, шоколад, виноград, так как мелкие частицы этих продуктов, осаждаясь в складках слизистой, могут помешать четкой работе голосового аппарата. Частицы пищи вызывают чувство щекотания, першения и желание откашляться, а это мешает процессу работы голоса.

Этот долгий перечень необходимых условий и требований к жизни и профессиональному поведению человека, занимающегося голосовой практикой, необходимо усвоить, если серьезно относиться к своей деятельности.

### **Ознакомление с вокально-голосовым аппаратом.**

Вокальный аппарат снизу-вверх может быть представлен так: диафрагма – лёгкие – трахея (bronхи) – гортань – голосовые связки – мягкое нёбо (глотка) – ротовая полость.

Вокал формируется органами голосового аппарата, а от их правильного положения и состояния зависит качество пения. Голос создается сложным взаимодействием лёгких, гортани, глотки, рта и носа. Тонкая настройка этого естественного акустического инструмента позволяет превратить его «игру» в настоящее художественное произведение.

#### **Грудной отдел и диафрагма**

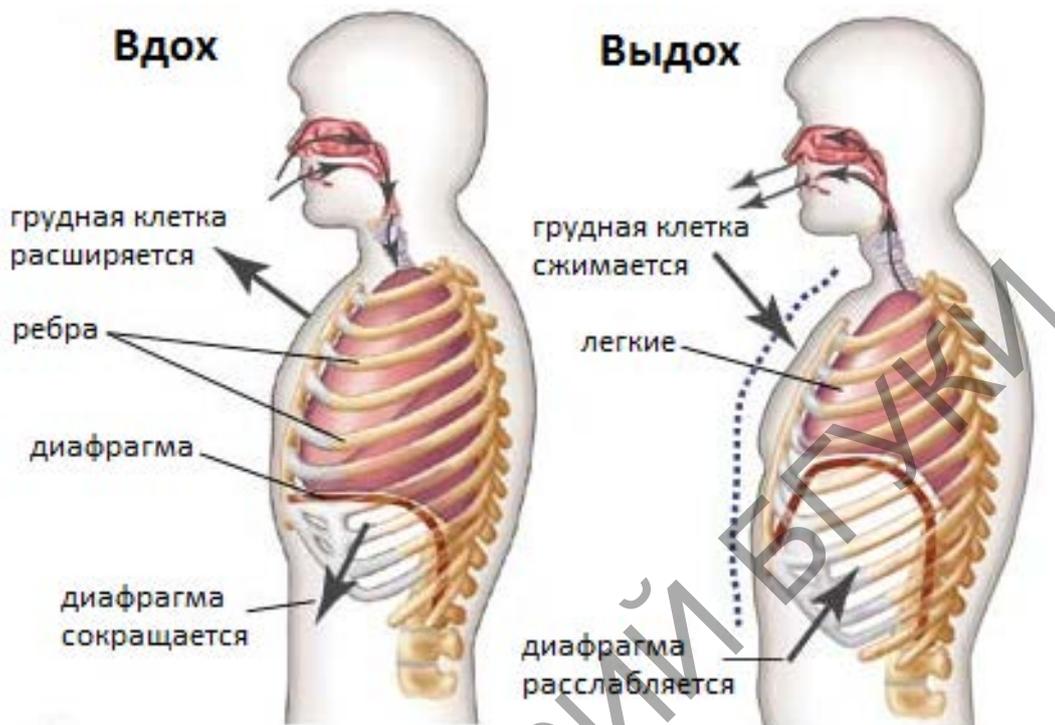
Грудной костный остов окутан дыхательной мускулатурой:

- ✓ вдохатели, ответственные за вдох (поднимают и раздвигают ребра);
- ✓ выдыхатели, ответственные за выдох (при этом ребра опускаются).

Внутреннее основание грудного каркаса — грудобрюшная перегородка или, иначе говоря, мембрана. Состоящая из мощных мышц, она отделяет грудную часть туловища от брюшной. Диафрагма крепится к последнему ряду ребер и позвоночнику, образуя левый и правый купола.

При вдохе поперечно-полосатая мускулатура куполов сокращается и диафрагма опускается, грудная клетка при этом расширяется. Работа этого мышечного органа осуществляется непроизвольно, однако сознательно

можно сократить или продлить дыхательный акт. С помощью диафрагмы регулируется скорость воздушного потока из легких и уровень его давления в подскладочной полости во время произнесения звуков и их динамики.



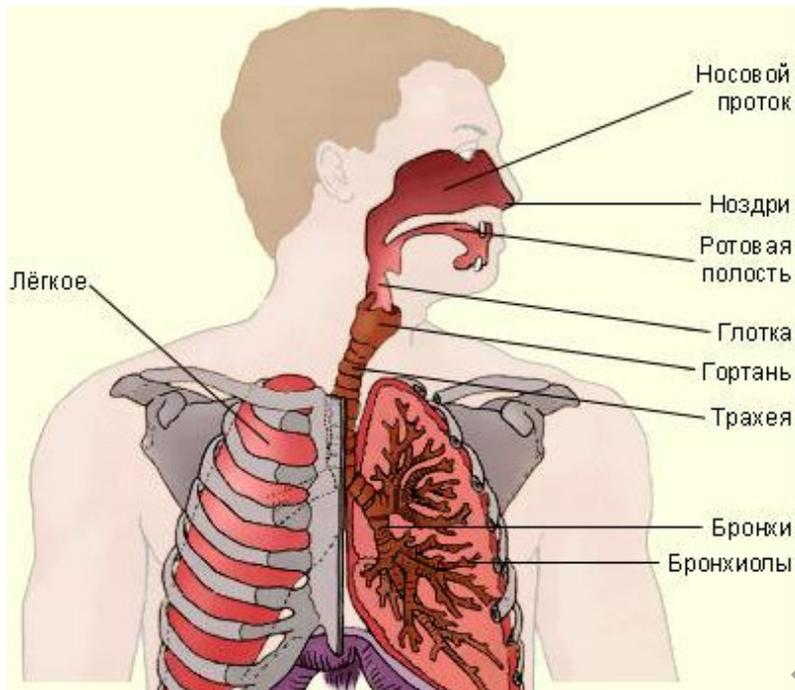
Полостные органы, расположенные выше голосовых складок, называются надставной трубой и состоят из следующих частей:

- ✓ надскладочная полость гортани;
- ✓ глотка;
- ✓ рот;
- ✓ нос.

### **Трахея и бронхи**

Если спуститься ниже подскладочного отдела, то можно увидеть переход гортани в трахею. Последняя — это трубка, состоящая из незамкнутых колец их хряща, скрепленных друг с другом с помощью связок и мышечных волокон, продольных и кольцевых. Кольцевая мускулатура уменьшает диаметр дыхательной трубки, а продольная укорачивает трахею по длине.

Далее трубка трахеи разделяется на две ветви (левый и правый бронхи). Бронхи в свою очередь дробятся на еще более мелкие ответвления и завершаются бронхиолами с альвеолярными пузырьками на конце. В последних осуществляется газообмен между окружающим воздухом и кровеносной системой. Бронхиальная ветвь построена аналогична трахее, однако ее хрящевая структура замкнутая.



Мускулатура трахеи и бронхов является гладкой, а ее работа регулируется вегетативной нервной системой.

По мере дробления бронха хрящевая ткань постепенно истончается и заменяется мышечной. Последние участки легочного дерева уже целиком состоят из мышечных волокон. Благодаря такой структуре мелкие бронхи выполняют функцию клапанов, регулирующих воздушный поток через легкие при формировании голоса.

Бронхи и альвеолярная ткань образуют легкие. Этот орган заключен в полость, находящуюся в грудной клетке, по своей форме подобной усеченному конусу. Передняя ее часть представлена грудиной, а задняя — позвоночным столбом. Между этими опорными элементами горизонтально располагается реберный каркас из костей дугообразной формы.

### **Гортань**

В гортани, которая находится в передней части шеи на ее срединной линии, зарождаются первые звуковые колебания. Анатомически гортань представляет собой трубчатую полость, переходящую своим нижним концом в трахею, а верхним — в глотку.

Гортань довольно сложно устроена и несет несколько важных функций:

- дыхательная;
- защитная;
- голосовая.

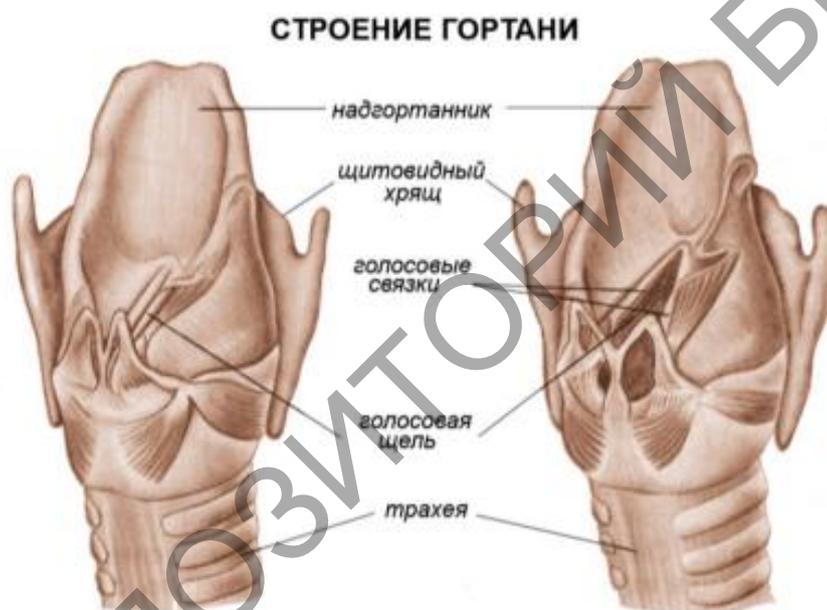
Скелет гортани представлен подвижными хрящами, объединенными в динамическое целое с помощью суставов и связок. Изнутри и снаружи этот

орган переплетен мышечными волокнами. Внутренняя поверхность гортани выстлана слизистой оболочкой.

Величина щитовидного хряща гортани, являющегося самым большим в ее структуре, сказывается на конечных ее размерах.

Анатомически величина гортани у мужчин больше, чем у женщин. Так, минимальный размер этого органа у мужчин соответствует максимальной величине такового у женщин. Обладатели низких голосов имеют крупную остроугольную и выпуклую гортань, визуально проявляющуюся на шее в виде кадыка. У теноров гортань не так заметна.

Вход в гортань овальной формы и формируется в передней части надгортанником, являющимся подвижным хрящом. При вдохе гортанный проход открывается полностью, а при глотании динамичный край надгортанника блокирует дыхательное отверстие.



При вокальном исполнении гортанный вход сужен и полузакрит надгортанником. Правильная установка этого важного органа очень важна для получения певческого звучания высокого художественного уровня и для образования вокального фундамента.

Рассматривая внутреннюю часть гортани сверху, можно увидеть два симметричных слизистых выступа, расположенных с двух сторон. Эти бугорки находятся друг над другом, а в промежутке между ними имеются маленькие ямки, так называемые морганиевы желудочки. Выступы слизистой в ее верхней части именуется ложными (желудочковыми) складками, в нижней — голосовыми.

Цвет ложных складок идентичен остальной слизистой гортани.

Структурно эти образования представлены рыхлой соединительной тканью, железами и довольно вялыми мышечными волокнами, роль которых заключается в сближении складок. Секрет, вырабатываемый железами ложных углублений и стенками желудочков, «смазывает» голосовые складки, лишённые подобной функции. Нормальное выделение секретов и развитость железистой ткани непосредственно влияют на вокальные характеристики.

Во время дыхания голосовые складки формируют отверстие треугольной формы, иначе именуемое голосовой щелью. При образовании акустических вибраций складки сходятся полностью или частично, а голосовая щель перекрывается. Эти складки выстланы плотной, но в то же время эластичной тканью перламутрового цвета. Их мускулатура состоит из внешних и внутренних щито-черпаловых мышц. Последние мышцы называются также вокальными, а волокна в них тянутся как вдоль внутреннего края складки, так и диагонально.

Такая сложная мускулатура позволяет голосовой складке различным образом видоизменять свою форму (по длине и толщине), в том числе вибрировать своими частями. Все это создает предпосылки для генерации звуковых колебаний очень сложных комбинаций частоты и амплитуды без чего подлинное певческое искусство невозможно.



Внутригортанное пространство по своей архитектуре отдаленно напоминает песочные часы и делится голосовыми складками на два отдела:

- надскладочный;
- подскладочный.

Гортань и ее элементы изменяются по форме с помощью наружного и

внутреннего «мышечного привода». Внутренняя (фонаторная) мускулатура участвует в смыкании голосовой щели и формировании звука, а наружные мышцы этого органа соединяют последний вверху с подъязычной костью, находящейся в нижнечелюстной области, а в нижней части — с грудиной. Наружная мускулатура меняет положение гортани по вертикали (опускает и поднимает) и фиксирует в той или иной позиции.

### **Зев**

Ротовая полость переходит через расширяющуюся часть (зев) в средний отдел глотки. Полость зева динамически ограничена естественными преградами: по его бокам расположены нёбные дужки, сверху — мягкое нёбо, а снизу — спинка языка. Мышцы дужек сужают и расширяют зев, при этом мягкое нёбо немного поднимается, а язык уплощается, что очень характерно для вокального зевка.

### **Носовая полость**

Носовая полость образована лицевыми костями и мягкими тканями. В средней части лица она делится вертикальной перегородкой на две симметричные половины, сообщающиеся через ноздри с окружающим воздухом и через хоаны с носоглоткой.

Из поверхности назальной полости открываются ходы в воздушные карманы лицевых костей черепа. В этих носовых пазухах (придаточных областях), выстланных слизистой, может скапливаться гной или разрастаться доброкачественные образования (полипы). Все это негативно сказывается на воспроизводимом вокале.

Слизистая носа насыщена кровеносными капиллярами и железами. Забираемый легкими воздух в носовой полости согревается и увлажняется, а благодаря ворсинчатой поверхности он очищается.

### **Ротовая полость**

За назальной областью надставной трубки следует ротовая. В качестве боковых частей последней выступают щеки, а дном — плоскость языка, при этом плотно сомкнутые губы формируют переднюю стенку рта. Губная мускулатура сложная и призвана смыкать, либо размыкать рот, либо различным образом изменять конфигурацию его отверстия.

Верхний свод рта представляет собой пластинку из кости или, так называемое, твердое нёбо, которое постепенно превращается в мягкое или нёбную занавеску. Верхний край мягкого неба свисает в глотку, образуя

небольшой язычок. Далее, нёбо разветвляется вниз на две парные симметричные складки. Последние именуются передними и задними дужками.

Внутри дужек находятся мышечные волокна, связывающие мягкое нёбо с гортанью и языком. Слизистая мягкого нёба и в особенности его язычок обильно иннервированы. Нёбная мускулатура при подведении нервного импульса сокращается и поднимает уменьшившийся язычок кверху.

Нёбный свод состоит из твердого и мягкого нёба, а также из передних рядов зубов. Его архитектура бывает как симметричной, так и асимметричной. Последняя форма негативно отражается на вокальных данных. У обладателя качественного вокала мягкое нёбо короткое, так как при такой конфигурации голос более выносливый, а высокие тона звучат легче.

Нёбный свод в виде купола свойственен басу, а узкий и короткий с крутизной — высоким и детским голосам.

## **Тема 1. Техника вокального исполнительства.**

### **Занятие 2.**

- ✓ *Ознакомление с типами певческого дыхания.*
- ✓ *Ознакомление с вокальными упражнениями с целью формирования вокального звука.*

#### **Ознакомление с типами певческого дыхания.**

**Дыхание** – это жизнь. Рождаясь в этом мире, человек делает первый вдох, и вслед за первым вздохом издает первый звук – крик новорождённого. Пение – это не только вдох, пение – это мастерство выдоха, поэтому большое значение для певца имеет овладение техникой замедленного выдоха. При пении на выдохе не должен резко опадать объем грудной клетки (*грудные резонаторы*), именно в этом заключается парадоксальность певческого выдоха: дыхание расходуется, воздух выходит, а объем грудной клетки не падает. Мышцы живота и диафрагма помогают регулировать певческий выдох, а грудной резонатор (*грудная клетка*), не меняя своей формы при звучании голоса, делает его объемным. Именно это и называется в вокале опорой на диафрагму и использованием грудного резонатора, груди.

В пении мы сталкиваемся с той же системой органов, работающих по тем же законам, что и в речи. Однако пение, по сравнению с речью, имеет ряд принципиальных отличий, поэтому и координация здесь будет совершенно иная. Пение никогда нельзя рассматривать как растянутую речь. Пение связано с образованием специфического певческого звука. Вспомним лишь те принципиальные различия, которые отличают пение от речи.

Речь построена на скользящих вверх и вниз движениях голоса. На гласных звуках голос скользит вверх или вниз в зависимости от интонации, с которой мы произносим слово. Тем самым создается определенная мелодика речи. В пении высота остается строго постоянной для каждого звука в соответствии с музыкальной мелодией. В речи, звуки, скользя по звуковой шкале, быстро сменяют друг друга, подчиняясь законам речевого произнесения слов. В пении эта скорость задается музыкальным темпом и ритмом, произнесение слов бывает сильно растянуто и не подчиняется речевым нормам. Особо существенным отличительным признаком певческого голоса является его тембр. В пении он приобретает льющийся характер благодаря наличию вибрато, чего в речи нет.

Кроме того, он приобретает специфическую округлость и одновременно металличность, что, как мы знаем, связано с образованием особых певческих формант.

Часто речевой и певческий тембры у одного и того же человека не совпадают и по речевому голосу нельзя определить, есть ли у него певческий голос или нет и какого тембра. Каждый имеющий отношение к вокальному искусству замечал, что есть, например, меццо-сопрано, которые в речи производят впечатление сопрано, и наоборот.

Все это показывает, что для формирования певческого голоса всегда имеется своя особая певческая координация в работе голосового аппарата. Специфические певческие качества голоса требуют для своего образования столь же специфической координации в работе голосового аппарата. Сколько бы мы ни растягивали речь, она никогда не прозвучит певчески. И наоборот, даже убыстренное пение, скороговорка, должна звучать певчески, не переходя в речь. Эти особые певческие координации в работе голосового аппарата, как и речевые, зафиксированы современными методами исследования и подвергнуты научному анализу. Естественно, что наряду с иными органами, участвующими в голосообразовании, и дыхание работает различно при речевой и певческой фонации.

Все те особенности работы дыхания, которые мы отмечали при произнесении гласных и согласных, а именно координированный особый для каждого звука посыл дыхания к голосовому или артикуляторному затворам, — остаются в силе и при пении, хотя несколько видоизменяются в связи с образованием певческого звука. При формировании глухих согласных звуков эта разница будет несущественна, так как голосовая щель остается невключенной в работу. Лишь необходимость значительно повысить громкость согласных звуков в пении требует большего усилия как от дыхания, так и от мышц, формирующих артикуляционное препятствие. Что

касается формирования звонких согласных, а тем более гласных, где включается в работу голосовой затвор — голосовые связки, — координация дыхания и связок резко изменяется.

Как показывают рентгенологические наблюдения в пении, гортань занимает особое «певческое» положение и система полостей надставной трубки организуется иначе. У певцов, пользующихся поднятием гортани, в пении надставная трубка укорачивается, у певцов, опускающих гортань, она удлиняется. У всех певцов в пении полость глотки, рта и само ротовое отверстие относительно шире, чем в речи. Таким образом, условия для выведения звуковой энергии, и аэродинамические условия, и сопротивление, создающееся в надставной трубке, при пении будут иными. Однако наиболее существенные изменения в работе голосовой щели происходят вследствие ставящихся условий образования звука певческого голоса. Как вибрато, так и высокая певческая форманта, являющаяся наиболее существенной характеристикой звука певческого голоса, формируются в самой гортани в результате специально найденной координации в ее работе.

В результате поисков наилучшего звучания голоса в процессе обучения осуществляется выработка нужного типа смыканий голосовых связок, характера их колебаний. Под влиянием различных педагогических приемов находится та координация в работе гортанного сфинктера и дыхания, которая рождает у данного певца наилучшие певческие качества его голоса. Гортанный сфинктер по-разному включается в работу в зависимости от посыла дыхания. Величина его напора при образовании звука меняет плотность соприкосновения голосовых связок и влияет на длительность фразы смыкания и размыкания, а вместе с этим и на тембр певческого голоса, на его вокальные качества.

Естественно, в процессе постановки голоса и произвольные, и непроизвольные мышцы, участвующие в акте дыхания, найдут нужные взаимоотношения между собой в обеспечении тех новых требований, которые предъявляет к ним певческая работа гортани и артикуляторных органов. Дыхание гибко приспособливается к этим требованиям. Вырабатываются необходимые рефлексy, и певческая фонация начинает осуществляться так же ловко, просто и легко, как и речь.

Подводя итоги, следует отметить, что различие, которое отмечается при переходе от речи к пению, определяется прежде всего необходимостью образования певческого звука. При этом меняется работа всех остальных отделов голосового аппарата и находится та новая координация всех его отделов, которая обеспечивает образование красивого певческого звука. В

нахождении этой певческой координации различные педагоги используют разные методы, в том числе идут и от посылы дыхания, вернее — от его подготовки к звукообразованию и от атаки звука, в которой посыл дыхания и включение голосовой щели в работу легко ощутимы и хорошо контролируются.

Поскольку в пении мы всегда будем сталкиваться с новой, особой координацией в работе дыхания с остальными частями голосового аппарата, необходимой для образования тембра певческого голоса, и поскольку перед исполнителем встают задачи длительной фонации на одном дыхании, обычно фонации значительно более громкой, чем в речи, жизненное и речевое дыхание не могут его удовлетворить. Исполнитель ищет и находит тот характер вдоха и выдоха, который обеспечивает ему длительную, громкую и высококачественную певческую фонацию. Требования, которые ставятся в профессиональном пении перед голосовым аппаратом, чрезвычайно велики. Силовая нагрузка, которая падает на мышцы гортани и дыхания, несравнима с тем, что мы имеем в речи. Так, например, подсвязочное давление, которым мы обычно пользуемся в спокойной речи, составляет 10—15 см водяного столба, а профессиональный певец на сцене развивает подсвязочное давление до 300 см водяного столба и более. Какой же силой должен обладать гортанный сфинктер профессионального певца, чтобы удержать давление, превышающее в 30 раз речевое! Как должна быть развита и отлажена работа всего дыхательного аппарата и гортани, чтобы это давление не нарушило образование наилучших певческих качеств голоса, не дезорганизовало работу голосовой щели (что наблюдается при форсировании голоса)! Естественно, что для того чтобы, например, без ущерба работать голосовым аппаратом в оперном пении, при таком большом подсвязочном давлении, о котором мы говорили выше, нужна строгая постепенность в повышении нагрузки на голосовой аппарат. Только нахождение верной координации в работе голосового аппарата и постепенное укрепление всей мышечной его системы позволит выработать те профессиональные качества громкости, легкой управляемости, полного овладения диапазоном, неутомляемости при длительном пении, которые обычно характеризуют хороших профессиональных вокалистов.

Такая постепенность особенно необходима вследствие того, что в работу дыхания включены произвольные мышцы, саморегулирующиеся системы. Попытка не считаться с этим обстоятельством, различные нерациональные действия с голосовым аппаратом, форсирование процесса развития голоса, его силы, диапазона могут помешать проявлению их естественного действия, нарушить верную работу голосового механизма.

Такие нарушения не могут быть легко возмещены и обычно ведут к деградации голоса.

Дыхание и работа остальных частей голосового аппарата связаны не только посредством тех механизмов, о которых мы говорили выше. В последнее время обнаружены еще многочисленные влияния, связывающие их функцию по нервным путям. Воздух, протекающий через голосовую щель, является сильнейшим активизатором работы голосовых мышц. Тонус голосовых связок повышается, улучшается их возбудимость, их работоспособность, выносливость. Возбудителями работы гортани, поднимающими ее работоспособность, являются и нервные влияния, получаемые ею от активно включенных в работу дыхательных мышц. Большая площадь этих мышц оказывает сильное влияние на тонус гортанного сфинктера. Поэтому активное включение этой мускулатуры в работу может облегчить работу гортани. Через это влияние, например, легко объясняется часто наблюдаемое относительно более легкое образование певческого звука при громком пении на хорошей дыхательной опоре и трудность его образования на *mezzo forte* и *piano*. Мы рассмотрели некоторые позиции работы дыхательного аппарата в речи и пении.

В пении различают несколько типов дыхания. Дыхание ключичное (клавикулярное, верхнегрудное), при котором дыхательные экскурсии совершаются за счет расширения и поднятия главным образом верхней части грудной клетки, а диафрагма пассивно следует за движениями грудной клетки, т. е. выключена из своей активной вдыхательной функции.

Живот при этом типе вдоха втягивается, а верхняя часть грудной клетки, ключицы и иногда плечи заметно поднимаются. Нижнее грудное, когда вдох производится в основном за счет расширения и поднятия нижней части грудной клетки, не является самостоятельным типом, так как при этом обязательно включается в работу и диафрагма. Как мы помним, ее прикрепление находится как раз в области нижней реберной дуги, и, следовательно, при расширении нижнего отдела грудной клетки расширяется и площадь ее прикрепления. Значит диафрагма обязательно оказывается активно включенной в дыхательные экскурсии. Нижнегрудное дыхание следует считать вариантом нижнереберно-диафрагматического дыхания.

Нижнереберно-диафрагматическое дыхание (костоабдоминальное, грудодиафрагматическое) — наиболее распространенный тип дыхания, которым дышат большинство певцов. При этом типе грудная клетка и

диафрагма активно включены в работу, и потому при вдохе вместе с расширением грудной клетки живот также несколько подается вперед. Это дыхание может осуществляться с преимущественным включением груди (нижнегрудное дыхание) или с большим участием живота. Брюшное дыхание (абдоминальное), названное так потому, что при вдохе грудная клетка остается почти неподвижной, а живот несколько выпячивается вперед, осуществляется действием двух антагонистических групп мышц: мышц брюшного пресса (выдох) и диафрагмы (вдох). Грудная клетка участия в дыхательных экскурсиях не принимает. Нижнебрюшное, как и верхнебрюшное, является вариантами брюшного дыхания, причем вдох в любом типе брюшного дыхания совершается сокращением все той же диафрагмы, а варьирует лишь тот отдел брюшного пресса, который более активно работает при выдохе. При верхнебрюшном дыхании движения живота заметны более в подложечной области, а при нижнебрюшном — в нижнем сегменте живота.

Нельзя не отметить выгоду нижнереберно-диафрагматического дыхания, которым, кстати, пользуется подавляющее большинство певцов, и с точки зрения его влияния на диафрагму. При этом типе дыхания площадь прикрепления диафрагмы увеличивается, вследствие чего тонус ее повышается. В таком положении ее регулировочная функция, столь важная для фонации, должна проявляться с наибольшей легкостью. Нижнереберно-диафрагматическое дыхание создает оптимальные условия для деятельности диафрагмы. Поэтому в вокально-педагогической практике удобным считается нижнереберно-диафрагмальное, т.е. смешанное – при вдохе поднимаются расширяются нижние ребра, активная диафрагма и мышцы брюшной полости, хорошо ощущается движение передней стенки живота.

Как история вокального искусства, так и практика певцов и педагогов ясно показывают, что если в отношениях типов дыхания имеется весьма большой разницей, то в отношении организации певческого выхода такого разнообразия мнений не отмечается. Дыхание надо подавать плавно, не ослаблять его и не напирать, не толкать, чтобы не разрушить найденной координации. Дыхание во фразе надо распределять так, чтобы звук все время был хорошо поддержан дыханием и в конце фразы его было бы достаточно. Общее правило, чтобы дыхания хватало до конца фразы. По окончании ее излишек дыхания полезно выдохнуть прежде, чем начать новый вдох. Эти общеизвестные правила пользования дыханием. Они-то и должны занимать основное внимание педагога при работе с учеником над постановкой голоса.

Фиксация студентом особенностей работы дыхательного аппарата в

пении, умение анализировать свои дыхательные ощущения и по ним контролировать звукообразование— один из способов овладения певческим звуком.

В свете того, что было сказано о дыхании, можно оценить целесообразность упражнений в развитии дыхания без звука. Дыхательные упражнения без звука ведут к развитию мышц и лучшей управляемости их работой, к большему подчинению мышц нашей воле. Таким образом, упражнения в дыхании могут иметь положительное воздействие на работу голосового аппарата в целом, так же как и тренировка любых мышц, участвующих в голосообразовании.

Изолированные от звука упражнения в дыхании следует рассматривать как гимнастику дыхательных мышц. Беззвучные дыхательные упражнения — хорошее вспомогательное средство для укрепления дыхательных мышц.

## **Тема 1. Техника вокального исполнительства.**

### **Занятие 3.**

- ✓ *Ознакомление с классификацией и типами голосов. Понятие «диапазона голоса».*
- ✓ *Ознакомление с понятиями «атака звука», «опора звука», «артикуляционный аппарат», «артикуляция», «дикция».*

### **Ознакомление с классификацией и типами голосов. Понятие «диапазона голоса».**

**Диапазон** –(греч. *dia pason (chordon)* — *через все (струны)*) – это звуковой объем голоса или инструмента от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон голоса профессионального певца – солиста или хориста – должен быть не менее двух октав.

Диапазон в значительной мере природное качество, однако при правильной методике развития голоса естественный диапазон может быть увеличен как вверх, так и вниз.

**Типы голосов** – голоса различаются по тембру и высоте.

<b>Женские</b>	<b>Сопрано – высокий.</b>
----------------	---------------------------

<b>Колоратурное</b>
---------------------

<b>голоса</b>	- это высокие женские голоса преобладание головного регистра почти во всем диапазоне.	Лирико-колоратурное Лирическое Лирико-драматическое Драматическое
	<b>Меццо-сопрано – средний.</b> - это средний женский голос.	Высокое ( <i>лирическое</i> ) Низкое
	<b>Контральто – низкий.</b> - это самый низкий женский голос.	
<b>Детские голоса</b>	<b>Альт – детский низкий голос.</b>	
<b>Мужские голоса</b>	<b>Тенор – высокий.</b> - это высокие мужские голоса.	Лирический ( <i>di grazia</i> ) Меццо-характерный ( <i>spinto</i> ) Драматический ( <i>di forza</i> )
	<b>Баритон – средний.</b> - это средние мужские голоса.	Лирический Драматический
	<b>Бас – низкий.</b> - это низкие мужские голоса.	Высокий ( <i>contanto</i> ) Центральный Низкий ( <i>profundo</i> )–самый низкий мужской голос.

**Классификация голосов** – разделение голосов на определенные типы. В настоящее время принято различать:

**1. Сопрано**

- колоратурное
- лирико-колоратурное
- лирическое
- лирико-драматическое
- драматическое
- 

**2. Меццо-сопрано**

- лирическое
- низкое

**3. Контральто**

**4. Тенор**

- альтино

- *лирический*
- *лирико-драматический*
- *драматический*
- *характерный*

### 5. **Баритон**

- *лирический*
- *лирико-драматический*

### 6. **Бас**

- *высокий*
- *низкий*

**Ознакомление с понятиями «атака звука», «опора звука», «артикуляционный аппарат», «артикуляция», «дикция».**

**Атака звука** — первоначальный импульс звукоизвлечения, необходимый для образования звуков при игре на каком-либо музыкальном инструменте или при пении вокальных партий; некоторые нюансировочные характеристики различных способов звукоизвлечения, исполнительских штрихов, артикуляции и фразировки.

В вокальной практике различают три основных вида атаки звука:

- ✓ твёрдая атака, обеспечивающая звучанию голоса громкость, яркость, энергичность, резкость;
- ✓ мягкая атака, придающая звучанию голоса мягкость, бархатистость, богатство обертонов.
- ✓ придыхательная атака; в разговорной речи этому виду атаки звука соответствует голосовое звукоизвлечение при «секретной беседе», которая ведётся на приглушённых тонах и доверительных интонациях.

**Опора** — термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого звука (*«опертое звучание»*) и манеры голосообразования (*«пение на опоре»*). При открытом звучании голос обладает всеми необходимыми качествами: звонкостью, округлостью, устойчивым вибрато и свободой выполнения различных видов вокальной техники.

Субъективное ощущение опоры у всех разное:

- ✓ Определенная степень напряжения дыхательных мышц.
- ✓ Столб воздуха, упирающийся в нёбо или зубы.
- ✓ Ощущение торможения воздуха на уровне гортани.

Отсюда и выражения: *«опора дыхания», «опора звука», «упор звука» и т.д.*

Чувство опоры не является прирождённым, оно развивается в процессе освоения вокальной техники. Опору нельзя назвать «ощущением» при пении, скорее соответствующие ощущения возникают вследствие достижения певцом опоры.

Техника вокального выдоха, опора – это то одинаковое, что важно и в разных стилях пения, техниках, манерах как для рокера, джаз-певца, классика, так и для поп-пения. Опорой дыхания называется положение активной работы мышц брюшного пресса и сознательного сохранения вдыхательной установки во время пения – ощущения того, что вдох еще продолжается. Это состояние раскрепощённости всего тела кроме брюшного пресса, который не просто сжимается, чтобы выпускать воздух, а обеспечивает этот воздух максимально равномерным.

Опора в звуке – это целый ряд упражнений, которые на этапе знакомства с этим понятием помогают понять, что в процессе выдувания воздуха он не «сдувается» как хочется, а внутри диафрагмы при «не сдутом» дыхании есть как бы свой стержень, о котором если помнить, то наша диафрагма будет подтянутой как солдат. На ассоциациях опора может быть полкой, стержнем, стулом, стесненный воздух, который помогает звуку «не съезжать», не падать. Ещё важно помнить, что при пении на опоре не должен опадать объем грудной клетки (грудного резонатора).

В этом заключается необычность певческого выдоха: дыхание расходуется, воздух выходит, а объем грудной клетки не опадает. Что это за объем? Развернутость грудной клетки как кленового листа, а не засохшего листика. Получается в достижении пения на опоре такая схема – мышцы живота и диафрагма помогают регулировать певческий выдох, а грудная клетка (грудной резонатор) не меняя своей формы при звучании голоса, делает его объемным. Именно это в вокале и называется опорой на диафрагму и использование груди. Таким образом, опорой дыхания называется положение активизированной работы мышц брюшного пресса и сознательного сохранения вдыхательной установки – ощущения того, что вдох еще продолжается или что он сейчас наступит во время пения.

### **Артикуляционный аппарат.**

При певческом голосообразовании работа артикуляционного аппарата активизируется во много раз. Согласные в пении и в речи формируются почти одинаково, но в пении произносятся четче и легче. Произнесение певческих гласных отличается от речевых. В пении при максимально спокойной свободной глотке, ротовая полость формирует гласные, что увеличивает значение четкой работы ротовой полости и её роль в вокальной

дикции. В речи глотка резко меняет объем и форму при смене гласных.



**Артикуляция** – (от лат *articulo* – расчленяю) – это работа органов речи, необходимая для образования, создания звуков речи (*гласных и согласных*). А органы речи – это зубы, язык, нёбо, челюсти, глотка, гортань.

**Дикция** – это качество произношения звуков речи, разборчивость слов, ясность текста. От лат. *dictio* – «произнесение», это следствие артикуляции, т.к. от громкости артикуляции зависит дикция.

В понятие дикции входят: культура речи, в которой есть *орфоэпия* (единообразное, присущее русскому литературному языку произношения, правильная речь) и логика речи (правильное ударение в словах).

## Тема 2. Освоение песенного жанра.

### Занятие 1.

- ✓ Индивидуальный выбор песенного репертуара с целью практического освоения и закрепления основных вокальных навыков;
- ✓ Ознакомление с певческими ощущениями, способными следить за голосообразованием;
- ✓ Песня как форма вокальной музыки (Ознакомление с видами сольного, ансамблевого, хорового пения и пр.);
- ✓ Ознакомление с историей зарождения романса;
- ✓ Эстрадная песня конца XIX – начала XX века;
- ✓ Ознакомление с различными видами сценического амплуа.

**Индивидуальный выбор песенного репертуара с целью практического освоения и закрепления основных вокальных навыков;**

Важнейшим фактором в выборе репертуара, а также в выборе оптимальных путей творческого развития является индивидуальность обучающегося (возраст, способности, знания, техническая подготовка и т.п.). Подбирая музыкально-поэтический материал, необходимо учитывать его доступность и посильность. Известно, что эффективность занятий повышается, если разучиваемые произведения эмоционально и тематически близки исполнителю. Поэтому нельзя выбирать и работать над произведением, которое не нравится обучающимся.

Рассмотрим основные принципы подбора учебно-педагогического и концертного репертуара.

✓ *Принцип художественной ценности музыкального материала.*

Как известно, культурную и образованную личность возможно воспитать на высокохудожественных образцах мирового искусства, поскольку современная музыкальная педагогика на первое место ставит, прежде всего, воспитание личности.

✓ *Принцип педагогической целесообразности* заключается в том, что на основе изучения музыкальных произведений студент должен:

1. освоить современные виды исполнительской техники;
2. овладеть спецификой исполнения музыкальных произведений различных стилей, жанров и форм;
3. познать особенности интерпретации стиля того или иного композитора;
4. овладеть как можно большим и разнообразным (по стилю, жанрам и форме) музыкальным материалом;
5. расширить багаж музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений, овладеть навыками вербальной интерпретации музыки.

✓ *Принцип разнообразия стилей, жанров и форм* изучаемой музыки является традиционным и педагогически оправданным в том смысле, что его соблюдение позволит будущему специалисту:

1. выработать собственный индивидуальный исполнительский стиль;
2. расширить музыкальный интеллект и реализовать индивидуальные исполнительские возможности;
3. овладеть навыками исполнения самой разнообразной музыки, определиться в собственном стиле и манере исполнения.

✓ *Принцип новизны* предполагает введение в репертуар музыкальных

произведений современных авторов, что позволит овладеть стилем исполнения современной музыки.

### **Ознакомление с певческими ощущениями, способными следить за голосообразованием.**

Во время пения исполнитель контролирует себя через слух. Он себя не слышит, даже если он поет один перед публикой – мешает акустика.

Певец поет внутренними ощущениями своего голоса. Н. А. Обухова всегда спрашивала после концерта: "Как я сегодня звучала?"

Особое значение имеет контроль за переходными звуками. Это звуки, лежащие на границе натуральных регистров голоса.

Натуральные два регистра разговорной манеры пения: грудной и головной, – регистры непоставленных голосов; они очень индивидуальны, как и переходные ноты. При укреплении центра голоса (по общей методике построения классических голосов), голос делится на три регистра и два перехода. Переходными называют звуки, лежащие между тремя регистрами построенных голосов. У хорошо настроенного голоса переходные ноты как бы исчезают.

Переходные ноты бывают очень выразительными, и их звучание входит в понятие "языка эмоций". Их нужно знать и уметь обходить.

Переходные участки или ноты беспокоят только певцов с недостаточно обработанными голосами.

Так же к «певческим ощущениям» имеет отношение и свойство «полетности», т.е. правильно поставленного певческого голоса быть хорошо слышимым.

Ученые поменяли термин "полетность" на "звонкость", т. к. прежнее название было менее точно.

Поскольку звонкость голоса учеными принято определять по наличию "серебра" в голосе, то в большей степени это зависит от природного дарования (строения резонирующих полостей). При постановке голоса показатели "звонкости", конечно, улучшаются (за счет высокой позиции и импеданса).

Существует ряд упражнений, подбираемых индивидуально, для укрепления данных понятий.

## **Песня как форма вокальной музыки**

Песня — основной вокальный жанр народного музыкального творчества и родственный ему по характеру жанр вокальной музыки вообще. Для песни характерно наличие ясной, выпуклой, выразительной и стройной мелодии, обладающей обобщенным образно-эмоциональным содержанием.

Совокупность этих черт входит в понятие песенности как особого средства музыкальной выразительности, особого склада музыкального мышления. Народная песня, отражающая в неисчислимом многообразии разновидностей и жанров самые различные стороны жизни народа, — основной источник музыкального искусства. В развитии народной песни и высокохудожественном преломлении ее национальных особенностей наибольшая заслуга принадлежит русским композиторам-классикам. В их произведениях песня широко представлена как бытовой жанр, одновременно песенность, песенное начало явилось для них ведущим художественным приемом.

В узком смысле песня — небольшая вокальная пьеса с сопровождением или без него, отличающаяся простотой и мелодически выразительной напевностью, обычно в куплетной форме, а также инструментальная пьеса аналогичного размера и характера.

Песня — небольшое стихотворное произведение, предназначенное для пения. Песни делятся на эпические и лирические. Лирические песни являются своеобразной формой выражения народа, передают его эмоции, чувства, переживания. Эпические песни относятся к эпическим жанрам литературы: в них присутствует сюжет и, как правило, описываются значимые для народа события.

Песня — наиболее распространённый род вокальной музыки. Песни подразделяются на народные, профессиональные; они различаются также по жанрам, складу, формам исполнения и др. признакам (песня революционная и бытовая, лирическая и гимническая, одnogолосная и многоголосная, сольная и хоровая, с сопровождением и без него, песни для профессиональных певцов и для массового исполнения).

Существует несколько направлений в вокале:

- ✓ *Академический вокал* — это классическое направление в вокале. Академисты соблюдают строгую вокальную позицию. Эта позиция позволяет им петь так мощно и громко, чтобы петь без микрофона. Обычно, такие вокалисты выступают в операх или с оркестрами.
- ✓ *Эстрадный вокал* — позволяет вокалисту проявить индивидуальность и звучать по-разному. Некоторые считают, что эстрадное пение — это легко исполнимые и простые песни. На самом деле, это не так. Эстрадный вокал — это сочетание отчасти народного вокала и классического с применением

специальных вокальных приемов.

✓ *Народный вокал* - основан на вокальных традициях конкретного народа. Обычно это мощное эмоциональное исполнение разговорным голосом. Чаще всего, народники поют открытым голосом и используют грудной регистр.

✓ *Джазовый вокал* - произошел от народных вокальных традиций афроамериканцев и блюза. Вокал в джазе определяется индивидуальными особенностями голоса джаз-вокалиста. К таким особенностям можно отнести следующее: манера джазового исполнения, определенные вокальные тембры, уникальные тональные качества голоса. Неотъемлемая часть джаза - это импровизация. Также используются вокальные приемы, такие как: шаутинг, дёрти-тоны, бендинг, глиссандо, вибрации, фальцет, резкое форсирование нот и др.

✓ *Рок вокал* - важна эмоциональная подача и смысловая нагрузка. Рок вокалисты уделяют особое внимание техникам расщепления в голосе, таким как: драйв, скрим, хрипотца, хрип, рык, гроул.

Кроме этого, виды пения можно разделить по характеру исполнения.

- **Сольное** (одиначное, одноголосное) - когда один вокалист исполняет вокальную партию.
- **Ансамблевое** (групповое) - совместное пение небольшого вокального коллектива от 2х до 10 человек. Участников разделяют на голоса (бас, баритон, тенор, меццо-сопрано, сопрано). У каждого участника ансамбля есть своя партия, а также партии которые сопровождают пение солиста.
- **Хоровое** (массовое) - пение вокального коллектива. Различают малый хор - от 16-24 исполнителей, камерный хор - от 24-36 исполнителей, средний хор - от 40-60 исполнителей. Большой хор - от 80-100 и более исполнителей. Вид хора может быть одноголосным, двухголосным, трехголосным, четырехголосным и многоголосным.

### **Ознакомление с историей зарождения романса.**

Романсы относятся к камерно-вокальному творчеству композиторов и представляют собой вокальную пьесу с инструментальным сопровождением.

Своим появлением на свет романс обязан Испании. Благодаря творчеству странствующих поэтов-певцов в XIII—XIV веках возник, а затем утвердился новый песенный жанр. Песни исполнялись на родном (романском) языке, откуда и появился термин “романс”. Примерно к концу XIX века романс приобрел такую отличительную черту, как пение его одним

солистом (реже двумя). Вокалу обязательно сопутствовал аккомпанемент музыкального инструмента — виуэлы или гитары. Народные же песни, в отличие от романсов, исполнялись как солистом с музыкальным сопровождением или без него, так и хором.

В Россию романс проник через Францию во второй половине XVIII века, сразу же попав на благоприятную почву расцвета русской поэзии, новый вокальный жанр стал быстро распространяться, впитывая характерные черты богатой русской культуры. Первоначально поэтический текст, написанный в куплетной форме лирического содержания на французском языке, определял и название музыкального произведения. На русском языке такое же по характеру произведение называлось российской песней.

Возникновение и становление такого понятия, как “русский романс”, произошло гораздо позже, когда подлинно народные мелодии начали проникать в сознание образованных художников-демократов. Вообще песенное наследие, оставленное XVIII веком, сыграло в истории русского романса особую роль. Именно в народных русских песнях скрыты истоки нового вокального жанра в России. Песенное творчество середины XVIII—XIX века в России, дошедшее до наших дней, представлено главным образом анонимными авторами. Народ в подавляющем большинстве был неграмотным, поэтому придуманная кем-то мелодия, несущая его дух, отражающая его чаяния и настроения, подхватывалась другими и становилась таким образом достоянием всех, то есть становилась народной. Передаваясь изустно, песенно-романсовое наследие не было застывшим: менялись слова, варьировалась мелодия. Шли годы, появлялись люди, которые по зову сердца пытались собрать и записать то, что скрупулезно отбиралось.

К жанру романса обращались и обращаются многие композиторы. Для некоторых эта форма вокальной музыки являлась и является своеобразным дневником ярких впечатлений, душевной исповедью. Для других романсы служат эскизами к более крупным произведениям. Третьи видят в романсе трибуну для провозглашения философских идей. Гибкая форма романса вбирает в себя и лирическое озарение, и публицистический монолог, и сатирическую зарисовку, и элегическую исповедь. Достаточно вспомнить такие романсы, как “Я помню чудное мгновенье” (М. Глинка — А. Пушкин), “Голос из хора” (Г. Свиридов—А. Блок), “Титулярный советник” (А. Даргомыжский—В. Курочкин), “Для берегов отчизны дальней” (А. Бородин—А. Пушкин).

Современные композиторы — как старшего поколения, так и творческая молодежь — постоянно обращаются к этому жанру вокальной

музыки. Мы сегодня слышим их романсы не только в концертном исполнении, но и в кино, радио и телевизионных передачах, звучат они и в эстрадных программах.

Огромное влияние имел жанр романса на творчество цыган. Этнографы и фольклористы неоднократно отмечали тесную и органическую зависимость культуры цыган от традиций того народа, среди которого они живут.

Родоначальником профессионального исполнительства цыган в России был знаменитый хор, собранный из состава крепостных цыган в 1774 г. графом А. Г. Орловым-Чесменским и руководимый на протяжении многих лет представителями артистической династии Соколовых. Репертуар цыганских хоров первоначально состоял главным образом из русских народных песен и романсов, к лучшим образцам которых можно причислить произведения Глинки и Даргомыжского, Булахова, Варламова, Гурилева, Дюбюка.

Цыгане избегали исполнять с эстрады свои национальные народные песни, а если и позволяли себе это, то воспроизводили фольклорный первоисточник в значительной концертной переработке. И это профессиональное хоровое пение, в свою очередь, оказывало определенное влияние на формирование и развитие бытового пения и музицирования в самых широких демократических слоях русских цыган. Особенно ощутимо воздействие русского романса на цыганскую песенность.

В настоящее время существует, как и раньше, множество концертирующих коллективов, исполняющих цыганские песни и танцы. Их популярность в нашей стране достаточно велика. Однако было бы неверно не замечать таких явлений в выступлениях цыганских ансамблей и солистов, как стремление к развлекательности и нарочитому “осовремениванию” стиля исполнения под воздействием шаблонов лёгкой музыки.

### *Эстрадная песня конца XIX – начала XX века*

Русская профессиональная эстрада, возникшая во второй половине XIX века, большей частью была связана с кабаре, кафешантанами, варьете и ресторанами, в меньшей степени - с великосветскими салонами и ярмарочными балаганами. В начале XX века появились театры миниатюр и «синематограф», на основе которого возникли эстрадные дивертисменты. В расчете на эти условия и формировался круг тем и жанров, образный строй и музыкальная лексика русской профессиональной эстрады.

Наиболее популярным ее жанром к началу XX века стал цыганский романс. Превратившийся в разновидность городской, преимущественно

любовной песни, этот жанр был тесно связан с интонационным строем русской романской классики первой половины XIX века. В него, однако, были привнесены чувствительные опевания и вздохи, страстные мелодические взлеты и падения, здесь сформировалась характерная манера исполнения. Среди исполнителей цыганского романса в предреволюционный период выделились В. Панина, А. Вяльцева, Н. Тамара, Р. Раисова, А. Давыдов, М. Вавич, Ю. Морфесси.

Основными авторами произведений жанра были таперы кафешантанов, превращавшие куплетные по своему строению песни в сложные поэмы-импровизации, насыщенные изобразительными элементами.

Революционный 1917 год поставил перед эстрадным искусством новые задачи и существенно изменил условия его бытования. Многие артисты не без подъема встретили революционные изменения, происходившие в стране. Уже в начале года правление Российского общества артистов варьете и цирка (РОАВЦ) постановило «примкнуть к представителям нового строя».

Массовые митинги, шествия, театрализованные празднества, переживаемый эмоциональный подъем с первых послереволюционных месяцев потребовали резкой перемены во всем строе эстрадного искусства. Начался поиск форм и средств выражения. На первый план вышло импровизационное обыгрывание старого материала: сохраняя интонационный строй песен, артисты, изменяя по необходимости жанровые признаки, создавали в связи с тем или иным конкретным поводом исполнения новый текст. В то же время немало было и тех, кто продолжал выступать со старым репертуаром, хотя он и не отвечал революционному духу времени. Однако потребность в музыкальном оформлении массовых праздничных мероприятий была столь велика, а опыта отбора репертуара столь мало, что на концертные площадки попадало все — и удачное, и неудачное.

Значительной популярностью пользовались песни в духе И. Кремер и А. Вертинского, наиболее заметным продолжателем традиций которого был И. Ильсаров. «Песни-настроения», как их тогда называли, И. Кремер, А. Вертинского, П.Лещенко неоднократно печатались музыкальными издательствами вплоть до середины 30-х годов, выпускались их пластинки, хотя авторы уже находились за пределами страны. В соответствии с традициями салона выстраивались своеобразные диалоги произведений — на популярные романсы писались «ответы».

Так, Л. Дризо в ответ на романс «Не надо встреч!» писал романс «Вновь жажду встреч». И примеры такого рода не единичны. Популярной в широких кругах слушателей оставалась и цыганская песня. Она постоянно

входила в эстрадные программы ресторанов и пивных, цыганский репертуар использовался в маленьких эстрадных театрах. Выступали хоры «под цыганский табор»; песни звезд дореволюционной цыганской эстрады В. Паниной и А. Вяльцевой были, по замечанию критика Г. Скороходова, «живым бытом того времени», заводы грамзаписи постоянно перепечатывали их со старых оригиналов. Наряду с цыганами исполнением цыганской песни занимались артисты оперетты, исполнители жестоких романсов. Стиль цыганского пения оказывал влияние не только на артистов, выступавших с жестокими романсами, но и на артистов оперетты, исполнителей «шансонеток» и даже русской народной песни.

Важную профессиональную роль выполняли открытые в Москве и Ленинграде во второй половине 20-х годов мюзик-холлы. Первым музыкальным руководителем Московского мюзик-холла был И. Дунаевский. Ленинградского — Дм. Покрасс. Мюзик-холлы собирали лучшие творческие силы советской эстрады. Здесь выступали И. Яунзем, Т. Церетели, известная исполнительница цыганских песен Варя Панина, Л. Утесов.

Общение с прекрасными музыкантами, работа с замечательными режиссерами и балетмейстерами, среди которых были Д. Гутман и К. Голейзовский, способствовали общему подъему качественного уровня советской музыкальной эстрады создавая определенные исполнительские эталоны.

Важным импульсом в процессах становления советской легкой музыки стал джаз.

### **Ознакомление с различными видами сценического амплуа.**

Амплуа (фр. - применение) – характер ролей исполняемых актером. Тип театральных ролей соответствующие возрасту, внешности и стилю игры актера. Виды сценического амплуа: комик, трагик, герой-любовник, дуэнья, субретка, инженю, травести, простаки и резонер.

- ✓ *Комик* - актер, исполняющий комедийные (комические) роли.
- ✓ *Трагик* - актер, исполняющий трагедийные роли в классическом репертуаре.
- ✓ *Герой-любовник*. В зависимости от жанра произведения и характера ролей различают героев-любовников и салонных любовников. В зависимости от значительности роли различают первых и вторых любовников.
- ✓ *Дуэнья* - характерная старуха в пьесах классического испанского театра XVI - XVII веков. Обычно дуэнья служит посредницей между влюбленными или, напротив, препятствует их сближению.

- ✓ *Субретка* - во французской комедии - бойкая, остроумная, находчивая и лукавая служанка, помогающая своим господам в их любовных интригах. Амплуа субретки произошло от маски Серветты в итальянской комедии дель арте.
- ✓ *Инженю* - в русском дореволюционном театре роли простодушных, наивных, обаятельных молодых девушек, глубоко чувствующих, лукаво озорных, шаловливо-кокетливых, обладающих своеобразным юмором.
- ✓ *Травести* - амплуа в драматическом театре; актриса, исполняющая роли мальчиков, подростков, девочек; а также роли, требующие в определенные моменты действия переодевания в мужской костюм.
- ✓ *Простак* - актерское амплуа; роли простодушно-наивных или недалеких людей.
- ✓ *Резонер* - роль рассказчика, не принимающего активного участия в развитии действия; и призванного увещевать или обличать других героев, высказывая нравоучительные суждения с авторских позиций.

### **Тема 3. Создание «зримой» песни.**

#### **Занятие 1.**

- ✓ *Ознакомление с понятием «зримой» песни и её видами:*
  - ✓ *Инсценированная (театрализованная),*
  - ✓ *Песня-клип,*
  - ✓ *Песня-пародия.*

#### **Ознакомление с понятием «зримой» песни и её видами**

Сделать песню зримой - значит создать на материале песни маленький спектакль. Здесь мы песню и слышим, и видим. Это значительно усиливает эмоциональное впечатление, с помощью взгляда актера, мимики, жеста, мизансцен. Возникает синтез музыки, вокала и актерского мастерства. Если музыкальное произведение воплотить в ярком, интересном рисунке, найти интересное режиссерское решение, применив разнообразные средства сценической выразительности (сценография, свет, слайды, хореографию), то сила впечатлений повысится.

Жанр «зримая песня» имеет давнюю историю. В XIV в. театральный режиссер Юсаки Сэами создал образцовый тип «НО» лирических пьес («НО» в пер. с японского – искусство). Он использовал в постановке синтез поэтического слова, пластических движений, музыки, звука и масок. Юсаки утверждал, что действие должно быть кратким и эмоциональным в

употреблении средств выражения. Один из основных принципов театра «НО» - нельзя ничего разжевывать, иначе у зрителя не будет возможности дополнить представление от себя.

У нас в стране зримая песня наиболее активно стала использоваться в первых послереволюционных праздниках XX в., особенно в агитационных представлениях 1920-х годов. В свое время на эстраде жанр зримой песни разрабатывали Леонид Утесов, Клавдия Шульженко, Александр Вертинский, Лидия Русланова.

При помощи пластики они сочиняли маленькие сценические шедевры. Но с 30-х годов популярность зримой песни снизилась, и лишь в 1960-е жанр получил новое развитие. Георгий Товстоногов создал студенческий спектакль «Зримая песня», который имел успех и за рубежом.

Сегодня жанр зримой песни пользуется невероятной популярностью и используется в разнообразных концертах, телевизионных шоу. Чисто вокальное музыкальное исполнение песни встречается только в академических классических жанрах.

На эстраде же наблюдается стремление к зрелищности и усилению эмоционального воздействия за счет использования разнообразных средств выразительности.

Виды «зримой песни»:

✓ *Инсценированная (театрализованная)* – это понимание текста и музыки, последовательное раскрытие смысла первоисточника. Существует три вида:

1. Монолог (от лица героя)
2. Диалог (диалог действующих лиц)
3. Рассказ (есть сюжет, повествование)

Встречается смешанная структура.

✓ *Песня-клип.* Ломает последовательность смысла. Здесь основой являются внешние выразительные средства, эмоциональное их воздействие. В данном случае зрелищность важнее событийности. Песня-клип рассчитана на чувственный резонанс и представляет собой клип-коктейль меняющихся картинок, декоративную, орнаментально-монтажную раскадровку пространства.

✓ *Песня-пародия.* Искажает содержание первоисточника. Создает комический эффект передразнивания. Пародия имеет успех тогда, когда хорошо известны пародируемые явления, предмет.

Пародийные методы в основе пародии:

- *гиперболизация* (преувеличение);
- *выворачивание* (характерные черты заменяются на противоположные);
- *смещение контекста* (точно воспроизведённые особенности

пародируемого объекта становятся нелепыми и комическими).

Виды эстрадных песенных пародий:

- на конкретного исполнителя;
- на музыкальное произведение;
- на музыкально-песенное направление, стиль;
- на художественные штампы.

### ***Составляющие театрализации песни.***

Инсценированная (театрализованная) песня включает в себя:

1. Отбор песни, которая может служить для построения действия (сюжет, образы);
2. Идеино-тематический анализ (идея автора, определение темы);
3. Определение действенного содержания будущей постановки (конкретная цель, сквозное действие, сценарно-режиссерский ход);
4. Выстраивание событийного ряда:
  - ✓ исходное событие
  - ✓ основное событие (борьба по сквозному действию)
  - ✓ кульминационное событие
  - ✓ финальное событие
  - ✓ главное событие (отражает то ради чего ставилось произведение);

Если сюжет в песне отсутствует, то определяются эпизодное построение сценария и функциональная нагрузка эпизодов;

5. Поиск зримого ряда. Фонограмма или театрализация в живом исполнении;
6. Выбор исполнителей;
7. Работа с актёрами.

## **Тема 3. Создание «зримой» песни**

### **Занятие 2**

- ✓ *Практическое ознакомление с театральными приёмами перевоплощения, общения, взаимодействия.*

### **Практическое ознакомление с театральными приёмами перевоплощения, общения, взаимодействия**

Общение и взаимодействие с партнером – основной вид сценического действия, который вытекает из самой природы драматического искусства. В процессе реализации, которого раскрывается идея произведения и характеры действующих лиц, то есть достигается главная цель творчества.

Современное понимание процесса сценического общения сложилось не сразу. Оно явилось результатом длительного исторического развития. Было время, когда слова роли адресовались актером не партнеру, а непосредственно в зрительный зал. Стоять спиной к публике считалось верхом неприличия. Позднее актер стал делить свое внимание между зрительным залом и партнером.

Дальнейшее развитие театральной реалистической эстетики все больше приводило к убеждению, что наилучший способ воздействия на зрителя идет через общение с партнером. Правда, долгое время общение понималось упрощенно, как поддержание общего тона спектакля, как условная связь с партнером, и лишь в творчестве больших актеров стихийно создавалось на сцене подлинное, живое общение.

Прямое общение актера со зрителем получило в наши дни широкое распространение. Но это частный прием, не опровергающий общего правила: основой сценического действия как в прошлом, так и в настоящем является общение партнеров между собой.

Взаимодействие с живым объектом существенно отличается от взаимодействия с объектами воображаемыми и объектами реальными, неодушевленными, с которыми мы уже встречались в предыдущих разделах программы. Тут мы сталкиваемся с активной волей партнера, с его противодействием, с различными, подчас неожиданными изменениями в его поведении, что в свою очередь заставляет и нас действовать по-другому.

Происходит тончайший процесс взаимодействия, сценической борьбы, посредством которой разрешается тот или иной драматургический конфликт.

Борьба может вызываться различными поводами, принимать самые различные формы, однако во всех случаях она предполагает органическое взаимодействие, а взаимодействие — борьбу.

Но поскольку в спектакле исход борьбы заранее предрешен, процесс ее точно зафиксирован и уже не таит в себе неожиданностей, то реальная потребность в ней исчезает. Здесь законы сцены вступают в противоречие с законами жизни, и нужна высокая артистическая техника, чтобы не утратить на сцене жизнь, восстановить ее нарушенные законы.

Чтобы овладеть процессом живого взаимодействия, надо тщательно изучить его, проследить, как он зарождается и протекает в жизни, через какие обязательные стадии проходит.

Исходный момент всякого органического действия — процесс ориентировки. Не сориентировавшись в обстановке, не обнаружив партнера, не поняв, чем он занят, в каком состоянии находится, не оценив, как это может отразиться на осуществлении моего замысла, — нельзя начать

правильно действовать. Нарушение ориентировки неизбежно повлечет за собой и дальнейшую ложь в поведении актера, и, наоборот, верная ориентировка может сразу поставить взаимодействие на правильные рельсы. Чтобы завязать общение с партнером, после предварительной ориентировки необходимо привлечь к себе его внимание. Привлечение внимания может превратиться в активное действие, если партнер избегает общения либо отвлечен чем-то другим.

В общении людей преобладает словесное воздействие. Но в особых случаях, когда того требует обстановка или слова делаются ненужными, возможно взаимодействие с помощью одних лишь физических действий. Они проявляются через жесты, мимику, прикосновения, взгляды, интонации.

Именно с этих исключений и следует начинать изучение органического процесса взаимодействия, который легко нарушается при взаимодействии словесном. Поэтому с самого начала важно прочно закрепить самый процесс органического взаимодействия, который всегда проявляется во взаимодействии физическом. Физическое действие лежит в основе словесного.

Словесное взаимодействие вне физического невозможно, тогда как физическое при известных обстоятельствах может осуществляться и без слов.

Упражнения и этюды на бессловесное взаимодействие обычно называют этюдами на органическое молчание. Если молчание не будет абсолютным — это не играет существенной роли, важно лишь, чтобы физические действия на первых порах преобладали над словесными.

Чтобы в совершенстве овладеть этими выразительными средствами, целесообразно обратиться к тренировке каждого из них в отдельности. Упражнения могут быть построены на том, чтобы процесс взаимодействия между партнерами осуществлялся с помощью одних только глаз или интонаций, пальцев, кистей рук или в различной комбинации этих средств общения. Так, например, нужно объясниться при помощи глаз и пальцев.

Существует педагогический прием, который помогает наладить органическое взаимодействие и проконтролировать его. После исполнения упражнения или этюда актеру предлагается во всех подробностях рассказать о поведении партнера. Если он был действительно внимателен к партнеру, то сделать это не так трудно. Если же он был внимателен только к самому себе, то есть шел по линии представления роли, то он не сможет рассказать о том, как действовал партнер. У Станиславского существовала даже такая формула. Если актер ответит: «Не помню, как играл (что делал) партнер, но я играл хорошо», значит, я играл плохо. А если: «Не помню, как я играл, но

помню, как играл партнер»,— значит, я играл хорошо.

Наилучшими упражнениями на взаимодействие являются те, в которых возникают активные задачи, приводящие партнеров к столкновению и борьбе. Если активность действия не создается сама собой, ее можно вызвать путем обострения предлагаемых обстоятельств. Допустим, дается задание воспроизвести момент прихода зрителей в театр. Поначалу такое задание может показаться малоинтересным. В самом деле, не составляет особого труда подойти к дверям театра, протянуть контролеру билеты, дать оторвать корешок и войти в помещение. Но это было бы лишь формальным решением задачи.

Жизнь куда интереснее и богаче такой бездейственной схемы. В жизни нельзя «вообще» идти в театр, не зная, в какой именно, на что и при каких обстоятельствах.

## **Тема 4. Музыкальные пародии**

### **Занятие 1**

- ✓ *Ознакомление с видами эстрадных песенных пародий.*
- ✓ *Пародийные методы.*
- ✓ *Ознакомление с приёмами буквального инсценирования текста.*
- ✓ *Сочинение пародийных текстов песен.*
- ✓ *Обобщённое ознакомление с творчеством мастеров песенной пародии (Владимир Винокур, Максим Галкин, Владимир Радивилов).*

Пародия— распространенный музыкально-разговорный жанр, юмористическая или сатирическая имитация определенного произведения искусства с соблюдением лишь внешних признаков оригинала.

По своему характеру пародии делятся на дружеский шарж и на сатирическую пародию, отражающий отношение пародиста к оригиналу. Характерная особенность пародии — амплитуда комического, что отражает яркий переход от остросатирических к юмористическим аспектам.

Так, например, искусство пародии на современном этапе представлено творческой мастерской «Гуляй душа». Артисты данной студии выполняют пародии на известных артистов и политиков путем искусства перевоплощения, в частности, представителей украинской эстрады — Павла Зиброва, Михаила Поплавского, Петра Черного, Таисию Повалий и представителей российской, западной эстрады — Филиппа Киркорова, Николая Баскова, Аллу Пугачеву, Валерия Леонтьева, Валерия Меладзе, Мерлин Монро, Майкла Джексона, Элвиса Пресли, Элтона Джона и многих других.

Талантливой пародисткой является артистка эстрады Елена Воробей, в арсенале которой пародии на Жанну Агузарову, Алсу, Ирину Аллегрову, Надежду Бабкину и др. Она неоднократно была лауреатом многочисленных конкурсов артистов эстрады, получила звание заслуженной артистки России за блестящее выполнение пародийных номеров, тонко перенимая манеры, мимику и голос выдающихся артистов. Так же интересны работы Геннадия Ветрова, Юрия Гальцева, Сергея Дроботенко.

Вид пародии, в которой переделке подвергается песня, как правило популярна. При этом обычно сохраняется мелодия песни, но изменяются слова. Иногда пародия становится не менее популярной или даже более популярной, чем первоначальная песня. Некоторые пародии на песни считаются народными и существуют во многих вариантах, другие созданы авторами, специализирующимися на музыкальной пародии, такими как, например, коллектив «Красная Плесень» и Пятая Бригада «Мурзилки International» и Gr.Ebanko. Песенные пародии популярны во многих странах мира.

*Песня пародия* основываясь на первоисточнике, намеренно искажает его содержание и форму, создавая комический эффект передразнивания. Самая важная особенность, которую нужно учитывать в работе над пародией любого вида, а также при выборе её темы, состоит в том, что пародия в обязательном порядке должна быть актуальна, современна, узнаваема. Она имеет успех у зрителей только тогда, когда им хорошо известны, включая частности, пародируемые явления или предмет.

### **Пародийные методы**

В основе пародии лежат различные комбинации пародийных методов:

- ✓ Гиперболизация (преувеличение)
- ✓ Выворачивание (характерные черты произведения заменяются на противоположные)
- ✓ Смещение контекста (точно воспроизведенные особенности пародируемого объекта становятся нелепыми и комичными).

### **Виды эстрадных песенных пародий:**

- ✓ на конкретного исполнителя;
- ✓ на музыкальное произведение;
- ✓ на музыкально-песенное направление или стиль;
- ✓ на художественные штампы.

**Обобщённое ознакомление с творчеством мастеров песенной пародии (Владимир Винокур, Максим Галкин,**

## Владимир Радивилов).

**Владимир Винокур** – один из признанных мэтров российской эстрады. Его юмора хватает на всех, а его имя вызывает радостную улыбку, как будто речь идет о давно знакомом и близком человеке. Он действительно стал близким миллионам людей благодаря неисчерпаемому обаянию и искрометному таланту. Артист от Бога, он каждый раз делится с публикой своей энергией и заразительно хорошим настроением, оптимизмом и верой в свои силы.

Природа щедро наделила артиста разными талантами. Более 35 лет назад студент пятого курса ГИТИСа Владимир ВИНОКУР поступил на работу в Московский театр оперетты, где и определилось его амплуа – «каскадный» артист (это артист, который умеет и петь, и танцевать, и смешить, и играть на музыкальных инструментах – образно говоря, обладает каскадом талантов). Неудивительно, что Владимир Винокур выбрал такой жанр, в каком смог в полной мере проявить все свои таланты. Он стал юмористом и пародистом и в своих программах делает абсолютно все — поет, говорит, танцует...

На протяжении всей своей артистической карьеры Владимир Винокур с легкостью собирает залы и пользуется популярностью: он умеет быть по-настоящему смешным и любит свое дело.

Много лет назад Юрий Никулин "присвоил" Винокуру звание клоуна, которым он гордится и сегодня. "Клоун – это определенная категория людей, которым нравится, когда вокруг все весело смеются. Когда человек не боится делать что-нибудь смешное, значит, это очень добрый человек. Клоун не может быть злым или подлым. С ним весело, с ним не страшно", - говорит Винокур.

У Винокура есть особенность постоянно в себе что-нибудь менять, удивляя окружающих. Эти перевоплощения - суть его клоунской натуры, певца, пародиста и драматического актера. Благодаря этому он точно имитирует манеру, тембр, сценическое поведение популярных певцов, чуть-чуть утрируя какую-либо наиболее характерную их черту. Он сам себя называет "поющим комиком", и в этом одна из главных составляющих его индивидуальности.

Владимир Винокур, с 1989 года руководящий своим театром пародий «ВиноШоуКур», утверждает, что главный девиз его жизни и творчества звучит так: "Что бы с вами ни случилось, всегда старайтесь сохранять улыбку!". Востребованный зрителями артист нисколько не лукавит и с годами не утрачивает популярности.

**Максим Галкин** – родился 18 июня 1976 года в Наро-Фоминском районе

Подмосковья в семье генерал-полковника, бывшего начальника Главного автобронетанкового управления Минобороны Александра Галкина и кандидата физико-математических наук, старшего научного сотрудника Института теории прогноза землетрясений РАН Натальи Галкиной.

В 2001 году Геннадий Хазанов пригласил Максима Галкина с сольной программой в Театр эстрады. В июле того же года на фестивале «Славянский базар в Витебске» состоялся его первый сольный концерт. Галкин все чаще стал появляться на телеэкранах страны – и как пародист (участвовал в программах «Аншлаг», «Смехопанорама»), и как ведущий («Ночное рандеву»). С 2001 по 2008 годы вел программу Первого канала «Кто хочет стать миллионером».

Вместе с Аллой Пугачевой вел второй сезон проекта Первого канала «Две звезды» и программу «Утренняя почта» на украинском телеканале «Интер». Также вел передачи «Новые песни о главном» (октябрь 2004 — декабрь 2006 года) на Первом канале. А осенью 2008-го Максим переходит с Первого канала работать на «Россию-1», где ведет шоу «Звездный лед», затем «Танцы со звездами» (2009 — 2015 годы), проекты «Десять миллионов» (2010 — 2014), «Стиляги-шоу», «Добрый вечер с Максимом», «Кто хочет стать Максимом Галкиным?»...

Также Галкин выступает автором и ведущим цикла передач «Новогодний парад звезд» на канале «Россия». В рамках этого проекта его соведущими выступали в разное время Николай Басков, Алла Пугачёва, Владимир Зеленский, Филипп Киркоров, др. В 2012 году Максим Галкин вместе с Владимиром Зеленским был членом жюри программы «Рассмеши комика» (российская версия). В 2014 году в качестве члена жюри принял участие во втором сезоне шоу «Один в один!», который выходил на канале «Россия».

Осенью 2015-го артист вернулся на Первый канал, где до января 2016-го участвовал в третьем сезоне шоу перевоплощений «Точь-в-точь», примеряя на себя образы Шарля Азнавура, Стаса Михайлова, Анны Герман, Тилля Линдемманна, Бориса Гребенщикова, Александра Вертинского, Даниэля Лавуа, Аллы Пугачёвой, Фёдора Шаляпина и др.

По итогам голосования победителями шоу перевоплощений «Точь-в-точь 3 сезон» стали Евгений Дятлов и Максим Галкин, получил еще и приз зрительских симпатий. Весной 2016-го Галкин начал вести авторскую юмористическую программу на Первом канале «МаксимМаксим», а с осени того же года — детское шоу талантов «Лучше всех».

Объектами пародий Максима Галкина становились различные известные и артисты: Лия Ахеджакова, Людмила Гурченко, Рената Литвинова, Владимир Винокур, Юрий Куклачев, Жанна Агузарова, Николай

Басков, Дима Билан, Лайма Вайкуле, Витас, Иосиф Кобзон, Борис Моисеев, Сосо Павлиашвили; иностранные артисты — Луи Армстронг, Монсеррат Кабалье, Эдит Пиаф, Анастасия Приходько, Верка Сердючка, Тина Тернер, др.

**Владимир Радивилов** – мастер пародий и юмора, лауреат многих фестивалей и конкурсов, заслуженный артист Республики Беларусь. Окончил Белорусский государственный университет культуры и искусств по специальности «разговорный жанр». Автор, режиссёр и исполнитель популярных концертных программ «Смехоассорти – 1,2,3», «Кто любит смех, мы рады вам», «Полюбите пародиста», «Сон пародиста». Программы артиста неизменно вызывают горячий прием и благодарность зрителей. Они были показаны на многих площадках Минска, а также во многих областных городах, поселках и агрогородках республики. На высоком профессиональном уровне прошли благотворительные концерты артиста по Чернобыльской зоне, а также на международном фестивале искусств «Славянский базар в Витебске».

Владимир Радивилов выступает с сольными концертами, участвует в больших концертных программах с ведущими коллективами Республики Беларусь. Гастроли артиста проходили на Дальнем Востоке, в Сибири, на Черноморском побережье, в Калининградской области, в Санкт-Петербурге и Москве, в Польше, Чехии, Эстонии, Латвии, Молдавии, Украине, Азербайджане, Казахстане.

В.Радивилов является создателем эстрадного театра пародий, юмора и песни «Радивилов-театр» (основан в 1998 году).

В.Радивилов принимает активное участие в культурной жизни Беларуси. Он - член жюри Всебелорусского фестиваля народного юмора «Аўцюкі», детского телевизионного фестиваля «Сузор'е надзей», Республиканского смотра-конкурса художественной самодеятельности работников МЧС, член Республиканской комиссии работников культуры и искусства по шефству над личным составом Вооруженных сил Республики Беларусь. Неоднократно награждался Министерством обороны Республики Беларусь почетными грамотами и ценными подарками.

За высокое исполнительское мастерство, большой вклад в духовно-нравственное воспитание курсантов и студентов Академии МВД Республики Беларусь и помощь в шефстве над Воложинской школой–интернатом награждался почетными грамотами МВД Республики Беларусь; почетный гость и постоянный участник благотворительных концертов в Национальном детском оздоровительном лагере "Зубренок", где награжден почетным знаком "за добросовестный труд"; постоянный участник благотворительных

концертов, посвященных Международному Дню инвалида, за что отмечался благодарственными письмами белорусского Общества инвалидов; постоянный участник и ведущий Республиканского фестиваля «Мастера искусств – труженикам села», организованными Министерством культуры Республики Беларусь в целях улучшения культурного обслуживания жителей сельских районов Республики.

В рамках акции «За сильную и процветающую Беларусь!» В.Радивиллов принял участие в двадцати концертах по Брестской и Минской областям. В течение 12 лет выступает в роли главного Деда Мороза страны на детских новогодних представлениях во Дворце республики.

После данного занятия для более глубокого ознакомления с творчеством артистов пародийного жанра студентам рекомендуется просмотр видеоматериалов в интернете.

## **Тема 5. Речевые жанры в музыкальном сопровождении**

### **Занятие 1**

- ✓ *Понятие о музыкальном фельетоне.*
- ✓ *Куплеты.*

#### **Понятие о музыкальном фельетоне.**

Слово «фельетон» ассоциируется в первую очередь с газетной или журнальной публикацией. Действительно, первоначально фельетоном назывался листок-вкладыш в газету, в котором печатались наиболее злободневные, сатирические, публицистические материалы (в таком виде фельетон впервые появился во Франции, и в дословном переводе это слово означает «листок»). Исторически эстрадный фельетон сохранил многие характерные черты и приемы своего газетного прародителя.

Эстрадный фельетон — это всегда выступление на какую-то актуальную тему (или несколько тем, связанных между собой), в нем, как правило, предстает сатирическое отношение автора и рассказчика к тем или иным событиям общественно-политической жизни. Таким образом, эстрадный фельетон, как и газетный, несет в себе публицистическое начало, но создается он автором специально для произнесения с эстрады.

#### **Музыкальный фельетон**

В музыкальном фельетоне текст и музыка соединяются в единой художественной форме.

Однако нельзя забывать, что даже при использовании рал личных музыкальных форм в эстрадном фельетоне (инструментальной музыки, песни, частушки, куплета) — все они являются вспомогательными, и их

главная задача — помочь ярче и образнее выразить мысль, заложенную в тексте эстрадного фельетона. Именно поэтому традиционно музыкальный фельетон относят к одной из разновидностей речевых жанров.

Такой фельетон содержит в себе и иллюстративную музыку, и музыку, несущую смысловое начало. Часто музыка используется для исполнения пародийных фрагментов в публицистическом фельетоне (пародия в форме песни, романса). Без музыки невозможно исполнение куплетов, которые зачастую фрагментарно тоже входят в публицистический фельетон.

Использование музыки усиливает гротеск, иронию, сатиру, заложенные в текст фельетона. Особенно ярко это выражается в использовании рефрена, который является одним из самых эффективных и эффективных приемов усиления в принципе. С этой же целью используется и прием контраста музыки и текста фельетона.

Музыка используется и для обострения конфликта. Столкновение контрастных музыкальных фраз, музыкальных тем и стилей делает конфликт более выпуклым и сценичным, более доходчивым для публики.

Музыка несет в музыкальном фельетоне важную ассоциативно-эмоциональную функцию.

Фельетонист, желая быстро (для эстрады — качество чрезвычайно важное) создать у зрителей нужную эмоционально-смысловую ассоциацию, — прибегает к музыкальному фрагменту вместо использования текста.

Музыка в музыкальном фельетоне должна быть узнаваемой: только тогда она будет вызывать у публики нужные ассоциации. Это должна быть популярная, известная всем музыка.

### **Музыкальный фельетон-мозаика**

Одной из форм музыкального фельетона является фельетон мозаика. Здесь значение музыки гораздо большее, чем в «классическом» музыкальном фельетоне, где музыка по большей части используется фрагментарно.

По существу, такой тип эстрадного фельетона — музыкальная мозаика, попури из известных мелодий.

Иногда они поются на оригинальный текст. В этом случае автор должен проявить большую изобретательность и так подогнать друг к другу музыкально-текстовые цитаты, чтобы они были связаны логически и «работали» на раскрытие темы фельетона-мозаики.

В других случаях на темы известных мелодий пишется новый текст, но он должен быть похожим на оригинал, чтобы зритель мог сравнивать подлинник и исполняемый текст. От этого сравнения часто возникает сильный сатирический эффект. Чаще всего в музыкальном фельетоне-мозаике музыка звучит постоянно, от начала и до конца номера.

Иногда в построении музыкального фельетона применяется такой драматургический прием, как использование музыкального инструмента, с помощью которого такой фельетон исполняется. Чаще всего это происходит, когда артист не пользуется услугами концертмейстера или фонограммы, а сам играет музыкальные фрагменты фельетона.

В таких фельетонах музыкальный инструмент становится как бы героем произведения, с помощью которого фельетонист ведет рассказ о том или ином событии, эпохе и т. д. Такой прием органично оправдывает использование музыки в фельетоне, он всегда тепло встречается публикой.

Кроме того, публика всегда оценит умение исполнителя не только профессионально разговаривать с эстрады, но и профессиональное владение музыкальным инструментом.

Тематическое задание музыкального фельетона остается тем же, каким оно было и без музыки. Поэтому с полным основанием можно сказать, что музыкальный фельетон - также явление публицистики на эстраде. Но к средствам выражения, свойственным просто фельетону, добавляются те, которые дает музыка. Ведь подобного рода фельетон не всегда идет целиком на музыку. Она может появляться и исчезать, сопровождая текст только там, где в этом есть нужда.

Известные исполнители фельетонов разных лет:

П. Я. Курзнер, Г.Б. Немчинский, П. Л. Муравский, А.С. Менакер, Г.И. Афонин, Н.П. Смернов-Сокольский, В. Хенкин и др.

### **Куплеты.**

Сатирические куплеты характеризуются как литературный жанр, близкий к эстраднему комическому представлению и сохраняющий в большей или меньшей мере функциональную связь с ним.

**Куплеты** – комический жанр, с характерным для сатиры способом художественного «завершения целого». Стиховая форма куплетов жестко регламентирована только в одном аспекте – они имеют строфическую композицию. Остальные моменты факультативны. Однако существует жанровая традиция, определяющая систему исторически устойчивых предпочтений, которые могут несколько изменяться в историческом развитии жанра, но по крайней мере в рамках литературной эпохи выглядят стабильными и образуют нечто вроде образцовой модели – не обязательной, как канон, но функционирующей и как готовая форма жанрового мышления, и как система сигналов, служащая «опознаванию» жанра читателем и активизации соответствующей стратегии восприятия.

Еще в «водевильный» период истории куплетов сформировался тот основной тип стиховой структуры, с которым жанр прочно ассоциируется до

сих пор. Это восьмистишные строфы четырехстопного хоря или четырехстопного ямба, завершающиеся рефреном. Особенно последовательно этой формы придерживаются собственно «водевили» (завершающие номера, в которых, как правило, каждое действующее лицо поет по одной строфе, а последняя строфа обращена от лица труппы к зрителям).

Куплеты относятся к дивертисментной эстраде, которую отличает жанровое многообразие исполнения: от куплетов и сатирических песен до акробатических номеров и театральных зарисовок. Следует выделить плеяду куплетистов, выступавших в амплуа «эстрадных босяков»:

**Станислав Сарматов (Оппенховский)** (1874–1938) был отличным актером, с большим чувством юмора, но все его куплеты были скабрёзными. В них не было ничего от образа горьковского босяка, и рваный костюм артиста был только данью моде. Пресса тех лет много писала о нем, называя его лучшим из куплетистов России. В газете за 1912 год читаем: «Почти все куплетисты в России, за исключением разве гг. Убейко и Сокольского, — это рабская копия Сарматова: его костюм, его грим, его манера пения, а главное — его куплеты экспроприированные, перевернутые и, конечно, выданные за свои».

«**Юлий Убейко** (1874–1920) обладал незаурядным талантом и пытался исполнять обличительные, сатирические куплеты, но быстро опустил, угождая обывательским вкусам и „идейным установкам“ граммофонных фирм. Киевский журнал «Подмости» высоко оценивал успехи Убейко, отдавая дань его природной одаренности: «Не все, что он пишет, хорошо, но везде есть мысль, легкая рифма и нотка остроумия. Публика любит Убейко и всегда тепло его принимает».

Однако московское издание «Друг артистов» за 1909 год «подружески» оценивает талант Юлия Убейко иначе: «Обладая зычным голосом, он заставляет слушать себя криком и приковывает к себе внимание унижающей публику порнографией. Дикции никакой. Грубы и плоски манеры его, как и остроты...»

Если его фигура вызывала столь противоречивые мнения, наверняка это был незаурядный артист.

«Успех куплетиста **Сергея Сокольского (Ершова)** (1881–1918) у публики дореволюционной России был просто невероятный. Зрительский интерес к артисту был столь велик, что критики того времени сравнивали его по популярности и неизменным аншлагам на концертах с самим Ф.Шляпиным.

Его выдуманную фамилию избрали в качестве псевдонима такие известные в дальнейшем мастера сцены, как конферансье Смирнов-

Сокольский, писавший на афишах мелким шрифтом первую часть фамилии и аршинными буквами вторую; в Латвии начал свою карьеру Константин Сокольский (Кудрявцев), чье имя хорошо известно любителям жанровой музыки.

«Благородный босяк» Сергей Сокольский не возражал против того, чтобы на окраинах Петрограда и в других городах России выступали его «двойники», которые вольно или невольно рекламировали его.

Это были Андрей Спари, Василий Гущинский и Николай Смирнов-Сокольский.

**Павел Троицкий** выступал в образе молодого циничного повесы. Исполняя куплеты, он аккомпанировал себе на гитаре.

## **Тема 5. Речевые жанры в музыкальном сопровождении**

### **Занятие 2.**

#### *✓ Музыкально - литературная композиция*

Литературно-музыкальная композиция (ЛМК) – драматургическое произведение эстрадного искусства, созданное на основе сочетания и синтеза поэтического слова, музыки, танца, пластики.

**Литературная** – это значит, в основе сценария лежит художественная, а также публицистическая литература. Может быть использован документальный местный материал, но при этом доминирует художественная литературная основа.

**Музыкальная** – так называют композицию, потому что музыка наравне с литературным материалом иногда в большей иногда в меньшей степени оказывается частью действенной структуры каждого звена, а следовательно и драматическим элементом последнего. В ЛМК композиционное построение смыкается с творческим монтажом.

#### **ТИПЫ ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ:**

✓ Монокомпозиция – создается по произведениям одного автора.

✓ Тематическая композиция – единая тема раскрывается, путем использования музыки и литературных произведений нескольких авторов.

#### **ВИДЫ ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ:**

- ✓ Поэтическая;  
Литературно-документальная;  
Монтаж драматических сцен;
- ✓ Смешанная литературно-музыкальная композиция.

### **МАТЕРИАЛ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ЛМК:**

Местный документальный материал.

Художественный и документальный, но не местный материал.

Художественный и документальный материал, связанный со сценарным ходом.

### **ТЕМАТИКА ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ:**

Жизнь и творчество поэта,  
художники и великие люди,  
юбилеи местных произведений и фильмов,  
политические и другие события,  
календарные праздники.

Часто режиссеры выбирают ЛМК в связи с тем, что:

1. Поэзия откликается на события более мобильно, поэтому за отсутствием крупного, цельного произведения режиссер обращается к литературному монтажу.
2. Литературный монтаж в отличие от пьесы не требует обязательного игрового элемента и обязательного минимума действующих лиц.
3. ЛМК дает возможность введения в сценарий местного документального материала.

Литературно-музыкальная композиция рассчитана не на одного, а на многих и разного плана актеров и исполнителей, а часто в ней принимает участие и несколько художественных коллективов. В современной литературно-музыкальной композиции широко используются все средства выразительности современных искусств, и это не может не определять ее видовую специфику.

В театрализованных представлениях вообще и в литературно-музыкальной композиции в частности композиционное построение смыкается с творческим монтажом. Монтаж связан здесь с содержательной сущностью произведения, со спецификой творческого процесса.

Литературно-музыкальная композиция, как и любой другой вид театрализованного представления, определяется по главным своим составным элементам.

Литературно-музыкальная композиция – это один из видов

театрализованного представления, где органически сочетаются главным образом литературно-художественные и музыкальные элементы, с тем, чтобы целенаправленно и наиболее продуктивно воздействовать на ум и чувства зрителя.

Драматический конфликт в литературно-музыкальной композиции отражает, как правило, основные идейно-философские связи между явлениями действительной жизни, формы этих связей и направления развивающихся процессов.

Процессы действительности моделируются в драматическом конфликте, конфликте, конкретно выражаемом в композиционной структуре, благодаря особому сочетанию разнородных элементов, завершаемых внутри себя и в то же время взаимосвязанных и имеющих своеобразный единый ритм. Все представление благодаря этому делается как бы единым живым организмом.

## **Тема 6. Отрывки из мюзиклов**

### **Занятие 1**

- ✓ *История мюзикла*
- ✓ *Ознакомление с российскими и отечественными мюзиклами («Белая акация», «Норд-Ост» и др.)*

### **История мюзикла**

Мюзикл, или музыкальная комедия - это сценическое произведение, в котором перемешаны песни и диалоги, музыка и танцы. Прародителями этого жанра считаются оперетта, водевиль и бурлеск. Мюзиклы являются одним из наиболее коммерческих театральных искусств. Это обусловлено их зрелищностью и дорогими спецэффектами. Считается, что первый мюзикл был поставлен в 1866 году в Нью-Йорке и назывался он «Black crook».

Мюзикл, или музыкальная комедия, появился в начале 20-х годов в США, но как жанр был признан лишь в начале 40-х. Первым спектаклем, который мог претендовать на статус музыкальной комедии стал спектакль «Оклахома», созданный известным американским композитором Ричардом Роджерсом в 1943 году. Во многом на становление и развитие нового жанра оказало влияние таких направлений театрального искусства, как опера, бурлеск, комедийная пьеса (водевиль).

«Оклахома» сочетал в себе множество вокальных исполнений и танцевальных номеров, которые лаконично и последовательно рассказывали историю появления штата и жизни ее обитателей. Несмотря на простоту сюжета, в основе мюзикла лежала запутанная трагическая история. После

почти 2 000 постановок на сценах театров США, мюзикл приобрел популярность в международных театрах. Билеты на мюзикл расходились тысячными тиражами, что было связано со зрелищностью и богатством средств выражения переживаний героев.

Второе рождение мюзикла как жанра произошло в 1971 году, когда на Бродвее в Нью-Йорке была поставлена известная рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда». Постановка принадлежит известному английскому композитору Ллоиду Уэбберу, который уже в 9-летнем возрасте написал свое первое произведение.

В 1985 году в Париже состоялась премьера мюзикла «Отверженные» по мотивам романа Виктора Гюго. Постановка задала новое направление развития музыкального жанра. После премьеры жанровый диапазон мюзикла существенно расширился; в нем гармонично сочетались танцы, диалоги и музыка. Как правило, мюзиклы начали создаваться по мотивам известных литературных произведений, в которых поднимались актуальные проблемы конкретного периода времени.

Первые российские мюзиклы появились только в 1991 году, представляя публике как уникальные постановки, так и международные спектакли по мотивам зарубежных представлений, которые пользовались успехом во Франции, Англии и Америке.

В России взаимоотношения с мюзиклом начали формироваться как и в Америке, – через джаз. Это случилось в фильмах Г.Александрова, и особенно – в «Веселых ребятах» с участием джаз-банды Л.Утесова. Несмотря на то, что в партитуре присутствует не так уж много музыкальных номеров, на самом деле они являются полноценными участниками фильма, существующими на равных правах с актерами. Эта линия была продолжена режиссером в «Цирке», и – несколько менее органично – в «Волге-Волге», где музыкальные номера зачастую были вставными. Этот опыт Александрова практически не имеет аналогов в советском кинематографе, где развитие жанра музыкальной комедии шла преимущественно по линии оперетты (от ранних фильмов И.Пырьева до творчества классика жанра Я.Фрида).

Начиная с середины 1960-х годов появлялись и многочисленные попытки постановок мюзиклов на советской сцене. В Ленинградском театре им.Ленинского комсомола была даже поставлена «*Вестсайдская история*». Однако преимущественно диапазон постановок музыкальных спектаклей колебался между социальной публицистикой типа брехтовской зонг-оперы («*Добрый человек из Сезуана*» на Таганке, «*Трехгрошовая опера*» и «*Люди и страсти*» в театре Ленсовета) и лирической музыкальной комедией-опереттой, сыгранной с большей или меньшей психологической

убедительностью («Дульсинья Тобосская 2в театрах им.Маяковского и Ленсовета, «Левша» в театре Ленсовета и даже «Ханума» в БДТ). Однако был и ряд настоящих прорывов в сторону мюзикла. Они были, как правило, связаны с рок-творчеством российских композиторов. Так, совершенно неожиданным выглядел спектакль «Свадьба Кречинского» в Ленинградском театре оперетты (композитор А.Колкер, режиссер В.Воробьев). И, конечно, Ленкомовские спектакли М.Захарова – «Тиль» (композитор Г.Гладков), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона и Авось» (композитор А.Рыбников). Последний из них каким-то необъяснимым образом зажил по законам американского мюзикла, на протяжении десятков лет сохраняя стабильную зрительскую реакцию (несмотря на то, что исполнители ролей широко заняты и в остальном репертуаре театра).

### **Современный мюзикл в России.**

С 1999 Россия начала выпускать мюзиклы по западным принципам. Первым был лицензионный проект польского мюзикла «Метро». Результаты обнадежили, и лицензионные мюзиклы начали множиться: «Нотр-Дам», «Чикаго», «42 улица», «Иствикские ведьмы»

Первым мюзиклом, который был поставлен в России по американским принципам, был «Метро», бродвейская постановка, которая по праву произвела фурор в театральном искусстве России. Постановка первого мюзикла на русском языке («Норд-Ост») состоялась в 2001 году по сюжету романа «Два капитана» Вениамина Каверина.

Однако трагедия с заложниками на Дубровке, кроме остальных ужасных последствий, разом обрубив успешный проект, похоже, отбросила российский мюзикл далеко назад. Возрождения «Норд-Оста» не получилось, психологический груз происшедшего оказался непосильным.

В СССР первой ласточкой считают рок-оперу Александра Журбина "Орфей и Эвридика" 1974 года (забывая почему-то "Свадьбу Кречинского" Александра Колкера и Кима Рыжова, 1972 год). Потом были "Фламандская легенда", "Алые паруса", "Юнона и Авось", "Звезда и смерть Хоакина Мурьетты", "12 стульев", прекрасный и несчастный "Норд-Ост"...

### **САМЫЕ ИЗВЕСТНЫЕ МЮЗИКЛЫ:**

- ✓ "Моя прекрасная леди"
- ✓ "Звуки музыки"
- ✓ "Кабаре"
- ✓ "Иисус Христос - суперзвезда"
- ✓ "Чикаго"
- ✓ "Эвита"
- ✓ "Отверженные"
- ✓ "Кошки"
- ✓ "Призрак оперы"
- ✓ "Вестсайдская история"
- ✓ "Мама Миа"
- ✓ "Юнона и Авось"
- ✓ "Звезда и смерть Хоакина Мурьетты"
- ✓ "Орфей и Эвридика" и др.



**Ознакомление с российскими и отечественными мюзиклами («Белая акация», «Казанова», «Норд-Ост», «Кошки» «CATS» и др.)**

### **«Белая акация»**

И.О.Дунаевский приступил к оперетте "Белая акация" ранней весной 1955года. В пьесе В.Масса и М.Червинского композитор почувствовал волнующее романтическое начало - дыхание моря, любовь к родному городу Одессе, поэтический образ женской верности.

Оперетта рассказывает об одесских китобоях, их дружбе, опасностях, подстерегающих в море, и конечно, о молодой, ошибающейся и находящей себя любви.

Любовный конфликт "Белой акации" – это поединок двух женских характеров: легкомысленной, ветреной красавицы и скромной, чистой, умеющей ждать и беречь любовь. В пьесе много весёлых, лирических и благодарных для музыкального выражения характеров и ситуаций.

Дунаевскому это произведение было особенно дорого, он называл его про себя своим "весенним интермеццо". Ласковое дыхание южного моря, радость весны и расцветающей любви пронизывает музыку с первой до последней ноты.

Трудно поверить, что это буйство музыкальных красок, шквал радостных мелодий созданы тяжело больным человеком. Чувствуя развивающуюся болезнь сердца, Дунаевский торопился с окончанием

клавира, мечтал о премьере оперетты. Но так и не успел. Он умер во время работы, в жаркий день 25 июля 1955 года. На пюпитре рояля остался неоконченный номер.

"Белая акация" оказалась незавершенной. Но премьера всё же состоялась. Композитор Кирилл Молчанов по эскизам Дунаевского закончил клавишную часть, дирижер Григорий Столяров принял участие в оркестровке. И 24 ноября 1955 года в Московском театре оперетты поднялся занавес последней - посмертной - премьеры Дунаевского.

### «Норд-Ост»

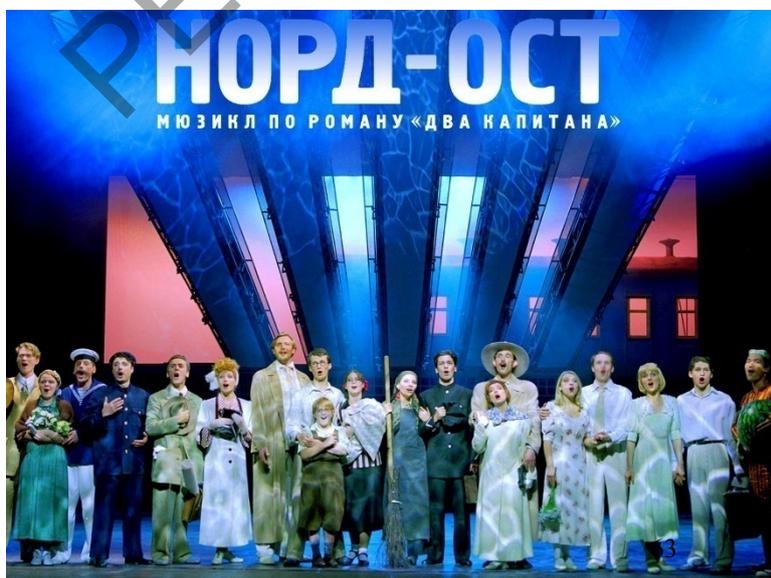
Первый в истории России классический мюзикл "НОРД-ОСТ" - совершенно новое явление в истории российского музыкального театра.

Индустрия мюзиклов в сознании большинства людей ассоциируется с нью-йоркским Бродвеем и лондонским Вестэндом. Не случайно возникли термины "бродвейские" мюзиклы и "бродвейские" технологии. Каждая постановка - это захватывающие сюжет и музыка, грандиозные спецэффекты, жесточайший отбор актеров и музыкантов, высокотехнологичные декорации, самое современное звуковое и световое оборудование и, как результат, потрясающее шоу, привлекающее миллионы зрителей.

Такие спектакли идут в одном и том же зале каждый день. Только мюзикл «The Phantom of the Opera» посмотрели 58 миллионов зрителей в 17 странах мира!

В России, несмотря на богатые театральные традиции, ни один музыкальный спектакль не создавался на стационарной основе и не показывался в ежедневном режиме, то есть мюзикла в классическом понимании жанра до сих пор не существовало.

Идея создать в России свой классический мюзикл возникла в 1996 году. С 1998 года продюсерская компания "Линк" приступила к созданию мюзикла "НОРД-ОСТ".



Главное отличие мюзикла "НОРД-ОСТ" от других музыкально-театральных постановок - принцип "стационарности". До сих пор в России театральные зрелища существовали в двух формах: репертуарный театр (несколько спектаклей в

одном помещении) и театральная антреприза (один спектакль в разных помещениях). Самые популярные и кассовые классические мюзиклы основаны на другом принципе - спектакль идет изо дня в день на одной сцене в течение многих месяцев и лет, что позволяет сконцентрировать творческие и денежные ресурсы для достижения мирового уровня качества.

Бюджет мюзикла "НОРД-ОСТ" существенно превышает затраты на самые масштабные постановки в истории российского театра.

По музыке, драматургии, общему художественному решению мюзикл "НОРД-ОСТ" является аналогом наиболее известных мировых постановок - "The Phantom of the Opera", "Cats", "Oliver!", "Les Miserables", "Miss Saigon". Продюсерская фирма "Линк" работает в тесном контакте с известной британской фирмой "Cameron Mackintosh Ltd", владеющей правами на эти мюзиклы, что создает уверенность в успехе нашего проекта.

Еще одна отличительная черта мюзикла "НОРД-ОСТ" - "русские корни". В основу либретто положен сюжет известного романа Вениамина Каверина "Два капитана", который идеально отвечает требованиям жанра.

Мюзикл построен на бережном отношении к нашей истории. "Русский дух" спектакля поддерживается тонко стилизованной музыкой, в которой слышатся отзвуки произведений великих русских композиторов.

Грандиозные спецэффекты, динамические декорации, "живой" симфонический оркестр придают спектаклю необычайную зрелищность.

Спектакль рассчитан на все возрастные группы, его девиз - "семейное зрелище".

### «Кошки» «CATS»

Мюзикл Эндрю Ллойд-Уэббера «CATS» — еще одно доказательство того, что музыкальное шоу можно сделать из чего угодно. Основой для CATS послужил цикл детских стихов Т.С. Элиота «Книга Старого Опоссума о практичных кошках» (Old Possum's Book of Practical Cats), опубликованный в 1939 году в Англии.

На первый взгляд, сборник ироничных зарисовок кошачьих характеров и привычек, за которыми легко угадываются различные человеческие типажи, может показаться второстепенным произведением

на фоне остального творчества писателя, награжденного в 1948 году Нобелевской премией за новаторство в литературе. Однако сам Элиот относился к «Опоссуму» со всей серьезностью, и тот факт,



что мюзикл был написан с благословения вдовы писателя, Валери, свидетельствует о многом. Более того, Т. С. Элиот был посмертно удостоен Тони за лучшее либретто мюзикла. Таким образом, благодаря CATS, «Старый Опоссум» получил свое второе рождение.

Эндрю Ллойд-Уэббер начал сочинять песни на стихи Элиота, чья книжка еще с детства числилась у него среди любимых, в начале 70-х. К 1980 году у композитора накопилось достаточно музыкального материала, который и было решено переработать в мюзикл.

Шоу о кошках, казалось, было обречено на успех: англичане, которым предстояло стать его первыми зрителями, известны своей любовью к этим животным. Кроме того, Ллойд-Уэббер еще в своих предыдущих работах («Иосиф и его цветные одежды», «Иисус Христос — Суперзвезда», «Эвита») зарекомендовал себя как хит-мейкер. Команда мюзикла состояла из людей не менее талантливых и амбициозных — продюсера Камерона Макинтоша, режиссера Тревора Нанна, театрального художника Джона Напьера и хореографа Джиллиан Линн.

Когда дело дошло до сценического воплощения уэбберовских песен, основной (но далеко не последней) проблемой, с которой столкнулись создатели мюзикла, стало отсутствие сюжета, который объединил бы разрозненные стихотворения в единое целое. К счастью, благодаря вдове Т. С. Элиота, Валери, в распоряжении авторов были письма и черновики поэта, откуда они по крупицам выуживали идеи для сюжетной канвы спектакля.

Красочность и фееричность — основные признаки поп-мюзиклов, и здесь «Cats» превзошли все ожидания. В театре «CATS», созданном дизайнером Джоном Нэйпьером, нет занавеса, зал и сцена представляют собой единое пространство, причем действие разворачивается не фронтально, а по всей глубине. Сцена оформлена как свалка и представляет собой горы живописного хлама, выполненного в масштабе кошки и потому имеющего несуразные размеры: здесь и жестяные банки в половину человеческого роста, и обрывки газет с аршинными буквами, и огромная кухонная плита... Однако это не просто нагромождение артефактов — декорация оснащена сложнейшей электроникой.

Многослойный грим и трико, расписанные вручную во все возможные цвета, дополненные париками из шести яка, меховыми воротниками, хвостами, блестящими ошейниками и прочими кошачьими аксессуарами — все это помогает актерам перевоплотиться в грациозных и эксцентричных Jellicle. Премьера мюзикла состоялась 11 мая 1981 года в Лондоне, а через год спектакль открылся на Бродвее.

Мюзикл «CATS» стал одной из самых успешных театральных постановок в истории шоу-бизнеса. Более того, по мнению газеты «The New York Post», «Кошки» спасли музыкальные театры Бродвея, находившиеся в начале 80-х годов в состоянии кризиса. Этому спектаклю суждено было побить все рекорды долголетия — он шел на Бродвее в течение 18 лет, и по лицензии ставился в более чем в 30 странах мира независимыми продюсерскими фирмами. По официальным данным, к настоящему времени сборы «Cats» составили 2 миллиарда долларов, а посетило их 50 миллионов человек. Либретто мюзикла было переведено на 14 языков.

Казалось, что «CATS» прописались на Бродвее и на Вест-Энде навсегда, однако даже волшебство когда-нибудь заканчивается. На Бродвее «Кошки» закрылись в 2000 году. 11 мая 2002 года состоялось последнее представление мюзикла в Лондоне.

За 21 год лондонскую постановку посмотрело более 8 миллионов человек, а ее создатели заработали 136 миллионов фунтов-стерлингов.

В 1998 году вышел видеофильм с участием актеров из Лондона, Нью-Йорка и Амстердама. Съемки проходили в Лондоне. Роль Гризабеллы блистательно исполнила Элейн Пейдж, Второзакония — Кен Пейдж, оба — ветераны мюзикла, на роль Гуса был приглашен патриарх британского театра 90-летний Джон Миллз. Несмотря на то, что по разным причинам создатели видеоверсии пожертвовали некоторыми фрагментами мюзикла, этот фильм дает прекрасное представление о том, насколько фантастично и уникально это шоу.

2004 год стали для мюзикла временем прорыва в Восточную Европу. «Кошки» были поставлены в Польше и Чехии. Обе постановки использовали только партитуру мюзикла; режиссура, хореография, костюмы и декорации были созданы заново.

## **Тема 7. Работа над концертным номером**

### **Занятие 1**

- ✓ *Особенности вокально-сценического образа.*
- ✓ *Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения.*

### **Особенности вокально-сценического образа.**

Специфика эстрадной песни, в которой за небольшой период времени надо раскрыть характер, показать образ, накладывает свои обязательства на исполнителя. Эстрадная песня, опирающаяся на драматургию, сегодня очень

хорошо принимается публикой.

Особенность эстрадного вокала заключается в поиске и формировании уникального, узнаваемого образа исполнителя, аналогично тому, как эстрадные музыканты ищут «свой» индивидуальный звук.

Задача исполнителя - уметь вызвать любое настроение произвольно. Эта способность легко вообразить себе любую ситуацию может быть развита путем соответствующей тренировки воображения. Нужно учиться запоминать различные эмоциональные состояния, чтобы затем с помощью фантазии, воображения оживлять их и включать в творческий процесс.

Необходимо прививать будущим исполнителям эстрадного пения понимание того, что сценические выразительные средства в эстраде не могут быть самоцелью, а должны быть тесно связаны с мыслью и эмоциональной наполненностью роли в песне, во вступлении, в проигрыше, этюде, эпизоде, каждого отдельного момента сценического существования.

### **Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения**

Для практического понимания актёрского и вокального перевоплощения необходимо непосредственно на практике (занятии), опираясь на вокально-актёрский тренаж в виде упражнений, попытаться достичь понимания этих перевоплощений.

Существует «метод эмоционального тренинга», на котором хочется остановиться подробнее. Суть данного метода в том, чтобы ученик тренировался произносить текст и петь музыкальные фразы с различным эмоциональным подтекстом (радости, горя, раздражительности и т.п.).

Очень хорошо развивается эмоциональная выразительность голоса, при этом произвольно совершенствуется и механизм голосообразования. Для этой цели используем следующие упражнения:

- ✓ пение распевов на гласные, слоги, пение отдельных мелодических фраз из знакомых произведений с различным эмоциональным подтекстом;

- ✓ пение музыкальной фразы на конкретные предлагаемые обстоятельства: воображаемому залу или рядом стоящему студенту, группе студентов (если зал воображаемый, то учащийся должен ясно представить цвет одежды отдельных зрителей, черты лица, глаза и т.д.), выработывая т.н. «рефлекс цели»;

- ✓ тренировать певческий и речевой голос на многозначность вокально-исполнительской интонации, т.е. умение передать «второй

план» (подтекст). Например, петь фразу «Как я тебя люблю», а в это время думать «Как я тебя ненавижу». В данном случае слова и мелодия являются лишь внешней оболочкой более сильного чувства, которое лежит в контексте произведения;

✓ произносить в речи или в пении отдельную фразу с удлинением отдельных гласных для активизации положительных эмоций. Например: «Он такой до-обрый человек». Для развития произношения отрицательных эмоций произносить фразу с удлинением согласных звуков. Например: «Ух, какой мерзавец», будет произноситься с утроенным «р» и «з» - «меррррззавец». Произносить отдельные слова, фразы по слогам. Например: «Я ка-те-го-рически протестую».

Большую пользу оказывает выполнение данных упражнений мысленно. Особенно хорошо мысленное исполнение упражнений, вокальных произведений на природе, затем на фоне воображаемого природного пейзажа. Мысленно, внутренним слухом мы совершенствуем интерпретацию разучиваемого произведения.

## **Тема 7. Работа над концертным номером**

### **Занятие 2**

- ✓ *Постановка вокального номера на эстраде.*
- ✓ *Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни*

#### **Постановка вокального номера на эстраде.**

**Эстрада** - искусство синтетическое, и режиссер, работающий и творящий на эстраде, должен быть знаком с «языком» тех видов искусств, которые были вплетены временем в искусство эстрады.

**Номер** - основная «форма бытия» эстрадного искусства.

**Песня на эстраде** – самый распространенный жанр, она превращается в мощное средство общения и становится широко доступна, так как имеет возможность передавать внутренние чувства, возбужденные явлениями обыкновенной жизни.

**Выразительные средства в песне:** слово, актёрское мастерство, пластика.

**Песни различают:**

- народные
- авторские (профессиональные);

**А так же:**

- по жанрам

-по формам исполнения

-по сферам бытования: революционная и бытовая, лирическая и гимническая, одноголосная и многоголосная, сольная и хоровая, с сопровождением и без сопровождения, для профессиональных певцов и любителей и т.д.

Отличительной особенностью «сценического» поведения вокалиста является то, что оно включает в себя не только вокал, но и целый комплекс иных выразительных средств. И, прежде всего, - это актерское мастерство исполнителя.

Любые выдающиеся профессиональные навыки эстрадного вокалиста становятся просто набором выразительных средств, если они не объединены целостностью создания единого художественного образа, что и является одной из составляющих профессии режиссера.

В режиссуре эстрадного вокального номера четко прослеживается определенная специфика, которая в первую очередь определяется его жанровой типологией.

**Постановка вокального эстрадного номера включает себя следующее:**

- Художественная структура эстрадного вокального номера и закономерность его построения - это основной комплекс особенностей постановки эстрадного вокального номера

- Направления работы режиссера с актером (вокалистом) при создании номера.

- Поэтапный план работы режиссера с вокалистом (четкой границы между этапами работы над номером провести невозможно, так как все этапы этого процесса взаимно переплетаются и часто последовательная система конструирования номера вдруг нарушается и неожиданно приобретает иной характер творчества).

#### **Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни**

Во второй части занятия проводится беседа со студентом, основанная на сравнительном анализе исполнительской деятельности различных артистов российской, белорусской и зарубежной эстрады.

Целью данной беседы является осознание соответствия вышеперечисленным канонам и закономерностям творчества конкретно анализируемого исполнителя.

## **Тема 8. Особенности вокально-сценического образа**

### **Занятие 1**

- ✓ *Составляющие вокально-сценического образа.*
- ✓ *Этапы работы над пластической выразительностью исполнителя:*
  - *Подготовительный (определение двигательных способностей вокалиста),*
  - *Основной (работа над постановкой номера и развитие пластичной выразительности в пределах конкретной песни),*
  - *Формирование музыкальности, ритмичности, мышечной памяти, способности к импровизации как основополагающий этап работы над вокально-сценического образа).*

### **Составляющие вокально-сценического образа.**

Именно через пение в первую очередь артист доносит до зрителя художественный образ, заложенный в песне. Однако песню мало просто спеть — ее надо прожить, прочувствовать и заставить слушателей прожить и прочувствовать ее вместе с артистом.

На эстраде существует феномен, невозможный в жанрах так называемого академического пения. Филармонический, оперный певец без настоящего вокального голоса просто не существует. На эстраде же, за счет использования других выразительных средств успешно выступали и выступают певцы, которые не обладают сильным, классически поставленным вокальным голосом.

Например, вокальные данные Л. Утесова были весьма скромны. Песня до краев наполнялась чувством, одухотворялась. Вместе с тем, будучи хорошим рассказчиком, Л.Утесов сохранил в пении повествовательную интонацию... Артист легко устанавливал контакт со зрительным залом, умел подать песню как жанровую картинку, как сценку, которую не только слушаешь, но и видишь. Он мастерски перевоплощался в героя песни, прекрасно танцевал, профессионально играл на многих инструментах, восхищал и здоровым народным юмором, и глубоким органическим лиризмом всех оттенков, от кроткой личной печали до высокого гражданского пафоса. Из всего этого в сочетании с исключительным своеобразием его стремительной, всегда обаятельной манеры двигаться просто и естественно возникало эстрадно-эксцентрическое зрелище в лучшем смысле этого слова.

Другой замечательный эстрадный певец — М. Бернес — сам откровенно признавался, что у него нет вокального голоса, но при этом очень хорошо понимал значение других выразительных средств в эстрадной песне.

Оба этих артиста вошли в историю эстрады именно как артисты — певцы, артисты — исполнители песен. Не имея вокального голоса, они

обладали столь интересной индивидуальностью, столь красочно проявляли актерское искусство во время пения, что использование в полном объеме комплекса выразительных средств дало им возможность стать выдающимися исполнителями эстрадного вокального репертуара.

Многие сегодняшние беды песенной эстрады происходят из-за того, что некоторые исполнители, «ссылаясь» на творческий опыт тех же Л. Утесова и М. Бернеса, поют, абсолютно не имея вокального голоса. Однако они забывают, что его отсутствие должно быть компенсировано другими частями комплекса выразительных средств. В результате такие исполнители и не поют, и не танцуют, и не владеют актерским мастерством, и ничего не представляют собой как художественные личности.

Но даже если эстрадный певец обладает прекрасным вокальным голосом, он все равно в создании художественного образа песни пользуется всем арсеналом выразительных средств.

Эстрадное пение вне актерского искусства невозможно.

А там, где находит проявление актерское искусство, там — и театр.

Но синтез актерского искусства, музыки и текста в эстрадной песне нельзя понимать буквально — исключительно в смысле создания песни-сценки, где театральными средствами разыгрывается.

Такое понимание представляет собой упрощенный подход к проблемам драматургии номера в жанре эстрадного вокала.

Создателю драматургии вокального номера очень важно найти меру использования выразительных средств театра и актерского искусства в жанре театрализованной эстрадной песни; ему нужно отыскать баланс применения приемов всего комплекса выразительных средств эстрадного пения.

От каких факторов это зависит?

Прежде всего — от индивидуальности исполнителя. Специфические актерские приспособления, к которым прибегал в своих песнях и романсах А. Вертинский, выглядели бы неуместными при автоматическом перенесении их на индивидуальность, скажем, В. Леонтьева. То, что было подвластно в этом смысле Л. Утесову, никогда не стало бы органичным в творчестве, допустим, Л. Лещенко, и т. д.

Исходить нужно из, казалось бы, простого принципа — определения, в чем артист наиболее силен и выразителен. К сожалению, этот элементарный принцип довольно часто предается забвению, и драматург (или режиссер, взявший на себя эти функции) начинает демонстрировать свою собственную фантазию, не в меру используя приемы театрализации, выполнить которые органично и правдиво артист не может.

Важнейшее условие при разработке драматургии вокально-эстрадного номера и создания вокально-сценического образа состоит в том, чтобы верно и точно понять, насколько само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанр и стиль терпят привнесение в нее приемов собственно театральной выразительности.

Вообще, к синтезу музыки, литературы и театра, который выражается в эстрадной песне, нужно подходить осторожно, бережно, с пониманием того, что главное — это сама песня, а не театральная игровая сценка, созданная на ее основе.

Если использование драматургом других выразительных средств отодвигает песню, ее содержание на второй план, то лучше их не применять. Это ведет к тому, что у публики возникает примерно следующее впечатление об артисте: «Что это он тут кривляется, что-то неумело разыгрывает; зачем все это? Лучше бы просто хорошо спел!».

Эстрадный вокальный репертуар можно разделить на две части (специально употребляется термин «репертуар», а не песня, так как это может быть и песня, и романс, и баллада, и т. д.):

- репертуар, в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни;

- репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности.

Таким образом, важно отметить тенденцию развития современной эстрадной песни как синтез актерского и вокального искусства.

- ✓ **Этапы работы над пластической выразительностью исполнителя:**
  - **Подготовительный (определение двигательных способностей вокалиста),**
  - **Основной (работа над постановкой номера и развитие пластичной выразительности в пределах конкретной песни),**
  - **Формирование музыкальности, ритмичности, мышечной памяти, способности к импровизации как основополагающий этап работы над вокально-сценического образа.**

Пластическая выразительность является следствием внутренней смысловой необходимости исполнителя, заключающей в себе содержательность, психологическую наполненность, строгую отобранность и чёткость пластического рисунка психофизических процессов артиста. Именно пластическая выразительность в системе «актёр – зритель» несёт в

себе воспитательную и художественную функцию. Анализ показывает, что пластическая культура и пластическая выразительность обеспечивают устойчивый успех певца на эстраде.

Эмоционально — чувственное воздействие пластической выразительности должно быть подчинено решению смысловых, тематических и эстетических задач, т.е. пластика — не самоцель, а выражение содержания художественного образа музыкального произведения. Внутренним стержнем действенной пластики является драматургическое развитие содержания музыкального произведения и, на этой основе, выстраиваемая логика пластического решения художественного образа концертного номера.

Его воплощение начинается с осмысления образа музыкального произведения, базирующегося на психофизических способностях вокалиста к восприятию музыки и органической связи во взаимоотношениях певца с музыкой. При этом необходимо отметить, что именно музыка способна создать состояние, порождающее действие.

Пластическая культура эстрадного певца представляет собой комплекс специальных знаний о совокупности физических навыков и психологических качеств личности, морально нравственных и эстетических категорий.

Отсутствие у эстрадного певца любого из вышеперечисленных компонентов пластической культуры порождает проблемы в исполнении. К числу этих проблем относится, прежде всего, повсеместное использование унифицированных приёмов пластической выразительности. Нередко пластика не выражает смыслового содержания музыкального произведения.

Пластическая выразительность — комплекс специальных навыков и умений артиста, способствующих художественному воплощению образа вокально-эстрадного номера.

Пластическая выразительность — неотъемлемая часть и производное пластической культуры. В этом и состоит их общность и, одновременно, основное отличие.

Пластическая выразительность имеет двойственную природу: телесную (моторную) и чувственно — эмоциональную (психическую), что позволяет отнести её к ряду категорий, представляющих собой своеобразное художественное изображение. Возникая из совокупности навыков и психофизических свойств человека, дополненная эстетическими и этическими компонентами, пластическая выразительность рельефно выявляет наличие или отсутствие у актёра пластической культуры.

Принятая артистом поза, жест, специально выполненное движение

вливают на эмоционально-чувственную сферу артиста. Данный вывод исследования позволяет ввести в содержание пластической выразительности понятие «действенной пластики».

Внутренним стержнем действенной пластики является драматургическое развитие содержания музыкального произведения и, на этой основе, выстраиваемая логика пластического решения художественного образа концертного номера.

Приёмы пластической выразительности – совокупность средств перевода вербального и музыкального компонента на язык пластики и выраженного действия, синтетизм пластических стилей и семантики.

Современная песенная эстрада активно стремится к дополнению визуальных форм воздействия на зрителя за счёт танца, пантомимы, акробатики, гимнастики.

Эстрадные вокалисты широко применяют в выступлениях на концертной сцене современный танец. Необходимо различать два его вида: современный танец, основанный на необработанной стилистике бытового (уличного) исполнения, и танец, подвергнутый, так называемой, обработке, шлифованию. Второй из них способен перейти на концертную площадку, становясь сценическим танцем.

При умелом использовании певцом современного танца, профессиональном владении его техникой, наличии чувства меры в позах и жестах, гармоничном сочетании вокала и пластики исполнитель создаёт убедительное зрелищное воплощение художественного образа музыкального произведения на эстраде.

***Несколько приёмов для самостоятельных занятий с целью развития мышечной свободы и чувства импровизации в процессе работы над пластической выразительностью:***

1. **Волны.** Это очень зрелищная и важная составляющая комбинация для красоты танца. Тренировать их можно самостоятельно. Основные направления, которые помогут хорошо развить волны - это восточные танцы.
2. **Перемещение по уровням.** Зрелищный переход с пола на верхний уровень (стоячее положение).
3. **Чувствительность.** Для того чтобы более качественно управлять своим телом обязательно нужно развивать его чувствительность. Чувствовать тело целиком, как единое целое-это цепь подобранных упражнений.

4. **Копия.** Возможность скопировать пластичный танец и запись его на видео с дальнейшим просмотром и анализом увиденного. **Работа с зеркалом, а именно, танец** перед зеркалом - возможность видеть себя со стороны.
5. **Запись на видео.** Один из самых эффективных способов совершенствование пластики является запись видео и последующий просмотр с выявлением ошибок. Замеченное **напряжение в теле** должно быть удалено из тела, для этого могут помочь различные упражнения из йоги, а также просто постоянная и непрерывная работа над собой.
6. **Дыхание.** Важно следить за дыханием, чтобы оно было непрерывным. А если появляется «ненужное» напряжение, «выдыхайте через него».
7. **Музыка и эмоции.** Самостоятельно важно исследовать под какую музыку получается наиболее органичный танец. Выбор «удобной» музыки поможет формировать степень раскрепощённости в предстоящей деятельности.
8. **Растяжка и шпагат.** Растяжки и способность систематизировать подобные навыки помогут постепенно овладеть элементами техники в хореографии: выворотности стоп, шпагатам и пр. Однако это требует регулярных занятий. Необходимо заниматься регулярно.
9. **Легкость.** Чтобы развить легкость в танце во-первых необходимо работать с расслаблением тела, во-вторых необходимо следовать за импульсами тела, ловить инерцию движения.
10. **Скорость движений.** Можно развить скорость движений, используя более темповую музыку.
11. **Тренировка мышц.** Основные мышцы для девушки - это пресс и ягодицы, для мужчины - пресс, грудь, плечи, спина. Однако не стоит забывать и о развитии мышц рук и ног.
12. **Мышечная память.** Необходимо сделать так, чтобы мышцы как можно быстрее запоминали танцевальные движения. Для этого есть различные комплексы упражнений, работающих для достижения конкретных целей.
13. **Обратная связь.** Важен взгляд со стороны. Стремление показать себя - необходимый момент в обучении.
14. **«Включать и выключать голову».** Как известно мозг развивается в танце. Неверное утверждение, что надо выключать голову в танце. В танце должна присутствовать свобода и одновременно контроль.
15. **Регулярность.** Необходимо регулярно уделять внимание подобным занятиям - лучше меньше но часто, чем много но редко.
16. **Вдохновение.** Как можно чаще важно заниматься тем, что вдохновляет – книги, фильмы, музыка. Это, безусловно, изменит к лучшему физические

ощущения, научит глубже видеть передаваемые через двигательные системы образы.

## **Тема 9. Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения**

### **Занятие 1**

- ✓ *Длина и ширина как единицы измерения двухмерного пространства.*
- ✓ *Картина, передающая иллюзию пространства (иллюзорное пространство).*
- ✓ *Плоскостная композиция*

#### **Длина и ширина как единицы измерения двухмерного пространства**

**Двухмерное пространство** — геометрическая модель плоской проекции физического мира, в котором мы живём.

Примером двумерного пространства является плоскость. Точки данного пространства возможно задать всего двумя числами. Например, любую точку можно задать парой чисел:  $(x, y)$ . Плоские объекты характеризуются не только длиной, но и шириной

**Для измерения двухмерного пространства используют такие величины как длина и ширина.**

Длина - величина, протяженность чего-нибудь в том направлении, в котором две крайние точки линии, плоскости, тела лежат, в отличие от ширины, на наибольшем расстоянии друг от друга.

Ширина - величина, протяжённость чего-нибудь в том направлении, в котором две крайние точки плоскости, тела лежат, в отличие от длины, на наименьшем расстоянии друг от друга.

Иногда мы видим зрительные образы, слышим звуки, чувствуем вкус и запах не так, как это есть на самом деле.

Наш головной мозг строит искаженные образы реальности. Он способен создавать видимость того, чего не существует в действительности и в то же время не замечать очевидное. Мы можем наблюдать какое-то явление, даже зная, что оно невозможно. В психологии это называется иллюзии восприятия. Это четвертый уровень (если двигаться извне) иллюзии восприятия.

В контексте вышесказанного, иллюзии - это ложное или искаженное восприятие окружающей действительности, которое заставляет воспринимающего испытывать чувственные впечатления, не соответствующие действительности, и склоняет его к ошибочным суждениям

об объекте восприятия.

Термин "искаженное" означает, что видимое (или слышимое, осязаемое) нами не соответствует объективной ситуации; искажение может быть устранено, например, при помощи измерения. С учетом этого выделяют два типа иллюзий - те, которые основываются на определенных физических условиях, и те, которые обусловлены психологически.

Примерами иллюзий первого типа могут служить миражи или искажение предметов при восприятии их в воде или через призму. Объяснение таких иллюзий лежит вне психологии. Здесь больше физика. Иллюзии второго типа связаны с особенностями восприятия, например, геометрических фигур, когда в зрительных образах искажаются их пропорции, цвета и прочее. Это уже больше физиология и психология.

Отличным примером иллюзии является Луна низко над горизонтом, размер которой кажется намного большим, чем когда она находится высоко в небе. Эффект состоит в том, что наличие земли создает впечатление, что луна у горизонта находится дальше, чем луна в зените, так как заполненное пространство между наблюдателем и горизонтом создает впечатление большей протяженности, чем незанятое пространство между наблюдателем и небом над головой. Атмосфера Земли лишь немножко увеличивает наблюдаемый оптический размер Луны у горизонта, делая ее по вертикальной оси слегка приплюснутой. Простой способ продемонстрировать иллюзорность эффекта — это подержать небольшой объект, например, монетку, на вытянутой руке, прикрыв при этом один глаз.

Сравнивая размер объекта с большой Луной у горизонта и с маленькой Луной в небе, можно увидеть, что относительный размер не изменяется. Можно также сделать из листа бумаги трубу и смотреть через неё только на Луну, без окружающих объектов — иллюзия исчезнет.

Еще примеры известных всем иллюзий. Рельсы на железной дороге параллельны и находятся на некотором удалении друг от друга. Тем не менее, если смотреть вдаль, мы видим, что они к горизонту якобы сходятся. Электрические или телеграфные столбы одинаковой высоты. Но те, которые вдали, кажутся маленькими в сравнении с теми, что вблизи. Мы вообще привыкли, что все удаляющиеся к горизонту предметы уменьшаются на сетчатке по своим линейным размерам: люди, поезда, облака, самолеты...

В настоящее время нет общепринятой психологической классификации иллюзий восприятия. Лучше остальных изучены зрительные иллюзии (или оптические иллюзии).

**Оптические иллюзии** - это ошибки в зрительном восприятии, неверная оценка длины отрезков, величины углов или цвета изображенного

объекта. Причины таких ошибок кроются и в особенностях физиологии зрения, и в психологии восприятия. Иллюзии часто приводят к совершенно неверным количественным оценкам реальных геометрических величин. Оказывается, что можно ошибиться на 25 % и больше, если глазомерные оценки не проверить линейкой.

### **Плоскостная композиция**

Композиция – это структура основы художественного произведения. Плоскостная композиция состоит из плоскостных элементов – это могут быть плоскостные геометрические фигуры, элементы орнамента. Для создания целостного композиционного решения необходимо учитывать основные принципы создания целостного, гармоничного художественно-выразительного образа – эти принципы называются основными композиционными закономерностями.

Основные композиционные закономерности.

**Центр композиции.** В плоскостной композиции должен присутствовать центр, или (другое название) композиционное ядро. Центр может состоять из одной или нескольких плоскостных фигур.

Центр композиции является основой, вокруг которой выстраиваются остальные элементы, он может располагаться по центру рабочего поля бумажного листа или быть смещенным вправо или влево, вверх или вниз.

**Симметрия, ассиметрия.** Плоскостная композиция может быть симметричной или ассиметричной. Симметрия (от греч. *symmetria* – соразмерность) – принцип построения композиции, при котором составляющие ее элементы располагаются зеркально относительно вертикальной или горизонтальной оси - эта ось называется осью симметрии.

Таким образом, одна часть симметричной композиции будет выглядеть так, как если бы она отражалась в зеркале, установленном перпендикулярно плоскости композиции по оси симметрии композиции. Такая симметрия называется зеркальной. Ассиметрия является понятием, по значению противоположным симметрии. В ассиметричных плоскостных композициях ось симметрии отсутствует, элементы располагаются ассиметрично.

**Ритм.** (от древнегреч. «такт» или «соразмерность») – чередование элементов композиции в заданном порядке. Метр - вариант ритма, при котором повторяются элементы одинакового размера, формы, цвета. Эти элементы располагаются на одинаковом расстоянии друг от друга и составляют простой метрический ряд.

Пример простого метрического ряда – ряд одинаковых по размеру и

форме окон одного из этажей многоэтажного здания, взаиморасположенных на одинаковом расстоянии. Сложный метрический ряд состоит из сочетания двух и более простых метрических рядов. Минимальное число элементов, при котором человек визуально воспринимает закономерность расположения элементов в ряду – три.

**Контраст, нюанс, тождество**– это различие конфигураций форм, составляющих композицию.

✓ Контраст – это соотношение, при котором различие между сравниваемыми элементами явно преобладает (яркий – бледный, маленький – большой, высокий – низкий, симметричный - ассиметричный и т.п.).

✓ Нюанс – соотношение, при котором пространственные, композиционные, цветовые свойства композиционных элементов близки по своим характеристикам.

✓ Тождество – это одинаковые по пространственным, композиционным, колористическим характеристикам свойства элементов композиции.

**Пропорция** (от лат. proportion – соразмерность) – размерное соотношение отдельных частей с целым и между собой. Композиционное решение на плоскости имеет свои особенности построения. Начинать составление композиции следует с определения композиционного ядра (или центра) – это может быть одна плоскостная геометрическая фигура или группа из нескольких фигур, расположенных вертикально, горизонтально или наклонно относительно на рабочем поле бумажного листа. Затем следует распределить на плоскости листа остальные элементы композиции.

Количество элементов может быть различным, но следует учитывать, что слишком малое – менее 3-4 – или слишком большое – более 10 – количество геометрических фигур может представлять определенные трудности при построении гармоничного композиционного решения.

Элементы могут располагаться вертикально, горизонтально, наклонно под разными углами относительно друг друга и центра композиции, накладываться друг на друга, полностью или частично сохраняя свои очертания, или располагаться по отдельности на некотором расстоянии друг от друга. При составлении композиции необходимо учитывать соотношения размеров и формы отдельных геометрических элементов относительно друг друга и композиционного ядра – композиция должна быть композиционно уравновешена и гармонично выстроена.

## **Тема 9. Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения.**

## Занятие 2

- ✓ Средства передачи иллюзорного пространства. Линейная перспектива.
- ✓ Воздушная перспектива

### Линейная перспектива.

Предметы, которые нас окружают объёмны, они имеют ширину, глубину и высоту - всё видимое нами трёхмерно. Художник же имеет в своём распоряжении только двухмерную плоскость бумаги или холста. Умение передать на двухмерной плоскости изображения трёхмерных предметов так, чтобы они казались объёмными и похожими на реальные, это и есть основа всего изобразительного искусства.

Перспектива бывает двух типов: **линейная** и **воздушная**.

- ✓ **Линейная перспектива** - это наука, об изображении

пространственных объектов на плоскости или какой-либо поверхности в соответствии с теми кажущимися сокращениями их размеров, изменениями очертаний формы и светотеневых отношений, которые наблюдаются в природе.

Это кажущееся искажение формы и размеров предметов в пространстве при их визуальном наблюдении. Само понятие линейной перспективы появилось во времена Возрождения. Что же это такое? Посмотрим на рельсы:

Мы точно знаем, что рельсы всегда параллельны, и что расстояния между шпалами примерно одинаковы. И несмотря на это знание, мы видим, что уходящие вдаль рельсы сходятся в одну точку, а шпалы становятся все ближе и ближе друг к другу. Вот это и есть линейная перспектива. Точка, в которую сходятся рельсы – так и называется, «точка схода».

- ✓ **Обратная линейная перспектива.**



Вид перспективы, применяемый в византийской и древнерусской живописи, при которой изображенные предметы представляются увеличивающимися



по мере удаления от зрителя, картина имеет несколько горизонтов и точек зрения, и другие особенности. При изображении в обратной перспективе предметы расширяются при их удалении от зрителя, словно центр схода линий находится не на горизонте, а внутри самого зрителя. Обратная перспектива образует целостное символическое пространство, ориентированное на зрителя и предполагающее его духовную связь с миром символических образов.

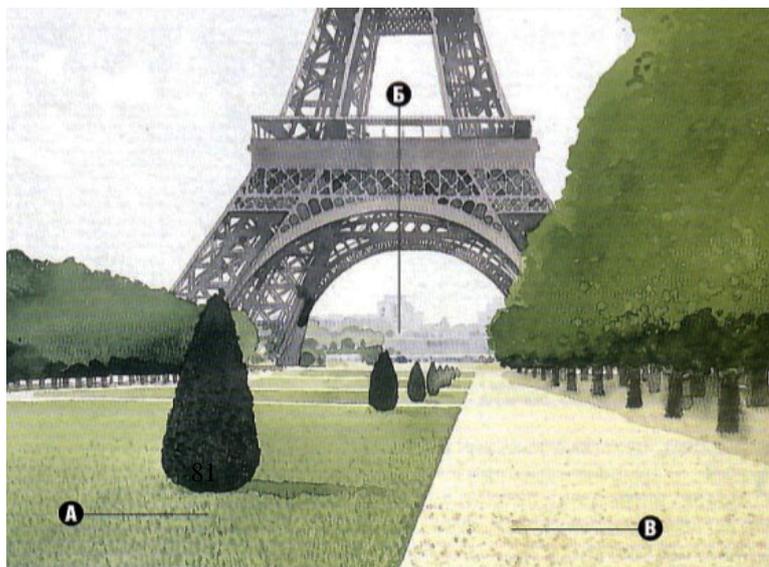
### Воздушная перспектива

У предметов, которые расположены на близком расстоянии от рисующего, хорошо видна их величина, характер формы, объем, материал, фактура, детали, светотень, цвет и другие качества. По мере удаления предмета эти качества постепенно начинают претерпевать изменения или становятся неразличимыми вообще, что является следствием действия воздушной и световой перспективы. Поэтому воздушная и световая перспектива имеют важное значение для передачи пространства, объемно-пластических, светотеневых, цветовых, материальных особенностей натуры, организации цветового строя в реалистической живописи.

Воздух представляет собой газообразную материальную среду, в которой содержатся многие примеси — пыль, пары влаги, копоть и т. д. Все это препятствует прохождению света, рассеивает и изменяет его цветовую окрашенность. В зависимости от толщи воздуха, его температуры, влажности, характера и количества присутствующих в нем инородных примесей цвето-световая среда атмосферы бывает различной.

В результате расстояние до предметов, состояние атмосферы оказывают значительное влияние на собственную (локальную) окраску предметов. Цвет предмета вдаль выглядит более нейтральным, чем вблизи. Нередко трудно точно определить цвет предметов, сильно удаленных от нас. Предметы со светлой окраской при удалении темнеют, а темные — светлеют. В результате общий тон массы темных предметов, например, деревьев, вдаль значительно светлее, чем у аналогичных предметов, находящихся рядом с наблюдателем.

Вдали предметы (особенно имеющие темную окраску) кажутся голубоватыми, фиолетовыми.



По мере удаления изменяется не только собственная цветовая окраска предметов. Все увеличивающийся слой воздуха размывает их очертания и контрасты светотени. Предметы начинают принимать расплывчатый, суммарный характер.

На большом расстоянии становится невидимым объем, рельеф, детали, предмета.

Вдали предмет смотрится обобщенно, мягко, в виде небольшого плоского пятна. Порой тот или иной предмет узнается лишь по характеру силуэта, очертаниям или движению. Причем, чем больше расстояние до предмета, чем больше толщина воздуха между предметом и глазом наблюдателя, чем мутнее воздух, тем более неясными становятся внешние черты и особенности предметов.

Дождь, туман, снегопад изменяют видимую характеристику предметов, расположенных даже на небольшом расстоянии от наблюдателя. Чем чище воздух, тем он прозрачнее, тем больше в нем присутствует сине-голубых и фиолетовых лучей. Это очень заметно в горах, где на расстоянии цвет изменяется сравнительно меньше, чем на равнине, а тени и очень удаленные горы выглядят голубовато-синими или фиолетово-серыми. На практике это означает, что линии, которые более приближены к наблюдателю, мы рисуем более четкими и заметными, чем линии вдали, а более близкие предметы имеют более теплую окраску, чем предметы отдаленные, в отдалении хуже прорабатываются мелкие детали.

## **Тема 10.Художественная структура эстрадного вокального номера.**

### **Занятие 1**

- ✓ *Особенность эстрадного вокального номера с точки зрения его синтетичности (драматургия, актёрское мастерство, техническое вокальное исполнение).*

#### **Особенность эстрадного вокального номера**

Любое эстрадное представление состоит из калейдоскопа номеров, состав

которых обычно определяет качество этого представления, будь это концерт, ревю или детский праздник.

Номер – это главная художественная единица эстрады.

И вокальный номер не является исключением. Художественная структура современного эстрадного вокального номера довольно разнообразна. Но при всем этом разнообразии самой главной составляющей всегда остается неповторимая индивидуальность эстрадного артиста.

Первооснова театрального спектакля – это авторское драматургическое произведение, тогда как на эстраде художественный образ создается исключительно яркой индивидуальностью артиста, которая в результате постановочной работы над номером и становится отправной точкой к возникновению самого этого номера.

Яркий, нестандартный эстрадный вокальный номер всегда имеет еще одну важную составляющую своей художественной структуры – это его драматургия.

Именно драматургия в вокальном номере дает возможность возникнуть и проявиться актерскому мастерству. Если есть драматургия, то появится персонаж, тема, событие, действие, конфликт.

Только в этом случае мы можем назвать певца-исполнителя еще и актером. Именно наличие драматургии в эстрадном вокальном номере переводит его из разряда технологичного, т. е. просто демонстрирующего вокальное мастерство своего исполнителя, в разряд театрализованного эстрадного номера.

В настоящее время внутри художественной структуры эстрадного вокального номера четко отмечается тенденция к развитию синтеза таких искусств, как вокал, актерское мастерство и

режиссура. Эстрадная песня, опирающаяся на драматургию, сегодня очень хорошо принимается публикой.

Сочетание драматургии и актерского мастерства с виртуозностью техничного исполнения – ведущая особенность художественной структуры эстрадного номера. Говоря о значении драматургии для создания эстрадного вокального номера, необходимо заметить, что драматургия не всегда предстает только как сюжетно-действенное построение, но может складываться из специфичных выразительных средств жанра, таких как: непосредственно вокальная техника исполнителя, интересный пластический рисунок во время пения, актерские способности, нестандартный сценический костюм, грим и, конечно, индивидуальность певца.

Работая над постановкой эстрадного вокального номера, режиссеру следует четко осознавать особенности художественной структуры эстрадного номера, которые будут отличать его, например, от концертного.

Концерт – это одна из основных и чаще всего встречающихся форм эстрадного представления. Но в эстрадном концерте на суд зрителей могут быть представлены не только номера эстрадных исполнителей.

**Художественная структура эстрадного вокального номера** – это основной комплекс специфических особенностей постановки номера.

**Искусство эстрады** – это, прежде всего, искусство каждого отдельного номера. Культ и главное в художественной структуре эстрадного вокального номера – это индивидуальность артиста. Не менее существенным является драматургия номера, т.к. правильно найденное режиссером исходное

событие будет влиять на эмоциональную наполняемость песни.

**Драматургия номера** – это когда есть персонаж, тема, событие, являющееся способом выявления конфликта. И только при сочетании в вокальном номере всего этого, певца можно назвать «актером». Именно драматургия из спетой певцом песни превращает её в театральный эстрадный номер. Драматургия номера чаще исходит из сюжетно-действенного построения. Реже – на основе вокальной техники, пластического рисунка, грима и т.д., т.е. из специфических выразительных средств жанра. На сегодняшний день, эстрадная песня опирается на драматургию, поэтому не зря возникло понятие «театр песни».

**Актёрское мастерство** — профессиональная творческая деятельность в области исполнительских искусств, состоящая в создании сценических образов (ролей), вид исполнительского творчества.

Исполняя определённую роль в театральном представлении, актёр как бы уподобляет себя лицу, от имени которого он действует в спектакле. Путём воздействия на зрителя во время спектакля создаётся особое игровое пространство и сообщество актёров и зрителей.

Общий принцип актёрского искусства — перевоплощение. Перевоплощение бывает внешнее и внутреннее, метод его постижения различается в зависимости от техники, которой пользуется актёр, школы (например, Станиславского или Михаила Чехова), факторов внешнего вмешательства в построение роли (работы партнёров, режиссёра, гримёра и т. д.).

Рабочие инструменты актёра так же различаются как внешние и внутренние.

- ✓ Внешние (технологические) — грим, костюм, в некоторых видах театра — маска.
- ✓ Внутренние (психо-физические) — физические: тело, пластика и моторика, голос (в том числе дикция), музыкальный слух, чувство ритма; психические: эмоциональность, наблюдательность, память, воображение, скорость реакции, способность к импровизации.

Отличительной особенностью жанра эстрадного пения является то, что оно включает в себя не только вокал, но целый комплекс выразительных средств. И среди них на важном месте — актерское мастерство исполнителя.

**Техническое вокальное исполнение** представляет собой следующий комплекс знаний и умений студента в области предмета «Постановка голоса»

- работа голосового аппарата в пении;
- принцип звукообразования эстрадной манеры вокализации;
- артикуляционные и дикционные техники;
- основы эстрадной певческой позиции звука;
- настройка голосового аппарата для работы в певческом режиме;
- проведение исполнительского анализа вокального произведения;
- способность пользоваться вокально-техническими приёмами эстрадной манеры вокализации;
- способность сглаживать регистры путём их естественного смещения на каждом звуке;
- способность исполнять произведения с различным музыкальным сопровождением;

*Исходя из выше сказанного следует, что:*

**Драматургия + актёрское мастерство + техническое вокальное исполнение = особенность номера и его художественной структуры.**

**Отличительные признаки эстрадного вокального номера – это:**

1. Ограничение по времени – как один из главных законов постановки – максимальная концентрация выразительных средств, уложенная в отрезок времени.
2. Самостоятельная законченность номера – не должна быть «привязана» к мюзиклу, спектаклю – сюжету. Она должна самостоятельно исполняться на любой площадке.
3. Мобильность номера (отсутствие особенностей в реквизите и декорациях, количестве людей постановки – балет и т.д.) – необходима в связи с постоянной сменой сценических обстоятельств и необходимостью включения элементов импровизации в соответствии с предложенными вокалисту условиями
4. Лаконизм – это общее свойство для всех родов и жанров эстрады. Подход в выборе и подаче темы и выразительных средств («праздничность» не должна растекаться, т.к. важно – эффект неожиданности, гротеск, живое общение, импровизация). Это еще концентрация внимания публики на деталях, позволяющих создать нестандартный номер.

5. Музыкальность – это способность переживать музыку. Выражая чувства. Это соединение выразительных вокальных средств, актёрского мастерства и эстрадной режиссуры.
6. Опора на выразительные средства конкретного эстрадного жанра – это основная проблема создания цельного эстрадного вокального номера.

## **Тема 10. Художественная структура эстрадного вокального номера.**

### **Занятие 2**

- ✓ *Особенность драматургии эстрадного вокального номера («театр песни» и пр.).*

Эстрадный номер создается не просто для конкретного исполнителя (исполнителей): индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении эстрадного номера.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала.

Часто режиссер вместе с автором работает над текстом, и в этом случае становится соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров (например, в пародии) эта тенденция проявляется в большей степени. И практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадном, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах.

В разных жанрах эстрады существует своя специфика в подходах к созданию драматургии сюжетного эстрадного номера. В этом смысле условно все жанры можно разделить на два типа:

- ✓ эстрадные жанры, в которых есть авторское начало. Это в первую очередь речевые жанры, где присутствует авторский текст. Это эстрадная песня (текст и музыка);

- ✓ эстрадные жанры, в которых отсутствует авторский текст. Это почти вся группа оригинальных жанров, танец на эстраде.

Может возникнуть вопрос: разве в первой группе жанров режиссер, создавая сюжетный эстрадный номер, не определяет предлагаемые обстоятельства, событийный ряд, не работает над созданием характера персонажа (маски) и т. д.? Безусловно. Однако здесь у него уже есть отправная точка (авторский текст). Поэтому тут нужно говорить не о

создании режиссером драматургии сюжетного эстрадного номера, а о режиссерской разработке авторского замысла.

Здесь работа режиссера эстрады в большой степени схожа с работой режиссера в драматическом театре. С той лишь разницей, что первый оперирует понятием «номер», а второй - понятием «спектакль». Но и к автору текста эстрадного номера чаще приходит успех, когда он ориентируется на конкретного артиста.

Знать своего исполнителя необходимо. Это является одним из условий успеха.

В номере на основе авторского текста режиссер ищет разработку, прием, ход, неожиданное решение, отправной точкой к которым послужил авторский текст. На основе текста режиссер в свою очередь определяет: что происходит.

Эстрадный режиссер должен обладать особым чутьем, чтобы понять ценность сценария эстрадного номера.

Режиссер, даже имея сценарий будущего номера, должен суметь его прочесть, угадать, увидеть за этими сухими строками нечто оригинальное и интересное. А увидеть это оригинальное и интересное можно, только если в воображении возникает «живая» картина происходящего в исполнении конкретного артиста.

Линия поведения актера (певца) в номере может быть выстроена прямо в ходе репетиционного процесса. Именно поэтому режиссер, который знает возможности и индивидуальность исполнителя, не только ставит номер, но и создает его драматургию, сценарную основу.

Артист приходит к режиссеру со своими природными способностями и профессиональным мастерством, и дело режиссера - увидеть и наиболее полно раскрыть творческие возможности исполнителя и в соответствии с ними помочь ему подготовить интересное выступление.

Таким образом, на эстраде постановочная работа и создание драматургии номера часто составляют единый и неразрывный процесс.

Собственно, присутствие в эстрадном номере драматургического начала есть первый и очень важный аспект, который позволяет отнести номер к разряду сюжетных. В этом случае номер, независимо от жанра, становится своего рода маленькой пьесой, где имеется определенный сюжет, фабула, где присутствуют исходное событие, развитие или событийный ряд, кульминация или главное событие, финальная точка. На этом аналогии с театральной драматургией заканчиваются. В театре драматургия - основа спектакля.

Многие эстрадные жанры требуют выстроенности и точности в технике

исполнения. Нужно точно и в нужное время исполнять трюки, укладываться в фонограмму, реагировать на партнера и т. п. Здесь приблизительность может сыграть роковую роль: неудачно найденное место для исполнения трюка может стать причиной травмы, идущие вразнобой музыка, пение и событийный ряд могут стать причиной нечистого интонирования у певцов. Отточенность исполнения возможна только при тщательной выверенности сценария.

А как же быть с импровизационностью - этим важнейшим признаком эстрадного искусства?

Во-первых, нельзя путать импровизацию с приблизительностью, со словесной и пластической распушенностью. Во-вторых, импровизация - не просто случайное (как бы по наитию) действие.

Особенность драматургии эстрадного номера в том, что в ней режиссером-сценаристом заранее определяются места, в которых артист может в той или иной мере импровизировать.

Это аналогично тому, как музыкант-инструменталист может импровизировать в каденции, в остальной части музыкального про изведения ему в голову даже не придет изменить ноты композитора.

Тема номера должны раскрываться средствами определенного эстрадного жанра. То есть - через проявление жанрового мастерства исполнителя: будь то пение, имитация, жонглирование, манипуляция и т. д. Драматургия эстрадного номера задает функции и характеры действующих лиц, событийный ряд.

Однако автору сценария эстрадного номера (чаще всего режиссеру непосредственно) необходимо учитывать следующее обстоятельство: драматургия эстрадного номера второстепенна, она призвана «обслуживать» жанр, она в первую очередь помогает раскрыть мастерство, индивидуальность эстрадного артиста, которые находят выражение в специфических выразительных средствах жанра.

### **Театр песни.**

Конец 1960-х – 70-е годы могли быть обозначены как триумф “театра песни” во всех видах эстрадного вокального исполнительства, в творчестве молодых мастеров самых разных направлений. Стремление к театрализации обретает подчас даже наивные, примитивные формы, не сопряженные с выразительными средствами сегодняшнего высокопрофессионального театра]. На эстраде в конце 1960-х гг. выработался некий эстрадно-современный канон и в прочтении и даже в восприятии песни, где главным оказалась красота тембра и голосоведения исполнителя, жанровая определенность самой песни, наличие в ней четко очерченных образов и

способность певца (или певицы) к неординарному и, как правило, театрализованно-броскому их выявлению.

Театр песни — это и театрализация какого-то отдельного произведения, и использование разных приемов театрализации в обширном репертуаре вокалиста в зависимости от смыслового содержания песен, их характера и стиля.

Студентам предлагается для самостоятельной работы ознакомиться с деятельностью театров песни А. Пугачёвой (история создания телепрограмм «Рождественские встречи»), С. Ротару, Н. Бабкиной.

## **Тема 11. Постановка вокального номера на эстраде.**

### **Занятие 1**

- ✓ *Направления работы режиссёра с вокалистом при создании музыкального номера.*

Любые самые выдающиеся профессиональные навыки эстрадного вокалиста становятся бессмысленным набором выразительных средств, если они не объединены целостностью создания единого художественного образа, что и является одной из составляющих профессии режиссера.

Многие методологические основы создания вокального номера опираются на общие принципы, существующие и в драматическом театре, и в музыкальном, и в цирке. Но в режиссуре эстрадного вокального номера четко прослеживается определенная специфика, которая в первую очередь определяется его жанровой типологией.

В процессе постановки номера режиссер сталкивается не только с проблемой индивидуальности эстрадного исполнителя, но часто с его нежеланием подчиниться требованиям или советам постановщика. Правильно найденное режиссером исходное событие будет влиять не столько на действия персонажа при исполнении вокальной композиции, сколько на ту эмоциональную наполненность песни, которой вокалист сможет ее наполнить.

Событие является способом проявления драматургического конфликта. Конфликт на эстраде - явление сложное и неоднозначное, имеющее двойственную природу. Если режиссер хочет создать на эстрадной площадке серьезный внутренний психологический конфликт, ему все равно придется прибегнуть к чисто эстрадным приемам, которым всегда необходимо яркое внешнее выражение.

Особенно важно подчеркнуть, что такой конфликт должен проявляться через выразительные средства, присущие вокальному эстраднему номеру.

Специфика эстрадного действия требует не просто конфликтных тем, а

максимального обострения конфликта через привлечение в номер чрезвычайных предлагаемых обстоятельств. Так как песня - это маленькая пьеса, то почти все предлагаемые обстоятельства можно обнаружить в авторском тексте.

Для режиссера-постановщика авторский текст - это кладезь информации и возможностей сделать номер нестандартным.

Сила режиссера в том, чтобы увидеть как можно зорче то, что дано автором. Угадать то, что свяжет зрителя с мыслями и чувствами героев, то, что толкнет зрителя к смеху и слезам, к живому «сочувствию».

Осуществление удачного режиссерского решения эстрадной песни состоит в выявлении мастерства артиста, неременной составляющей в любом типе вокального репертуара, помогая через вокальное исполнительство.

Основные направления работы режиссера-постановщика с актером при создании эстрадного вокального номера» включает в себя анализ некоторых обязательных этапов постановочной работы, с которыми сталкивается большинство режиссеров на практике. Талант и мастерство режиссера заключается не только в поисках целостной формы, но и формы, наиболее соответствующей замыслу.

Чтобы ответить на вопрос «как?», необходимо предварительно ответить на два вопроса: «что?» и «для чего?».

Каждая эпоха, наполненная событиями, отражающими ее сущность, влечет за собой появление песен, обладающих определенными интонациями и отвечающих духу времени, настроениям и стремлениям человека. Чтобы песня жила, она должна обладать интонацией, созвучной со своим временем.

Может так случиться, что песня, даже очень хорошая, не будет воспринята современным слушателем, т.к. по своей интонации принадлежит иному времени.

При работе над любой песней, чтобы правильно почувствовать заложенную в ней интонацию, режиссеру необходимо:

- ✓ разобраться с содержанием песни раскрыть его, а не подменить или исказить, подгоняя ее прочтение под сложившуюся модную тенденцию;

- ✓ связать это содержание с современностью, насытив его собственными чувствами и эмоциональным отношением.

В процессе решения этих двух задач возникает форма воплощения данной вокальной композиции.

## **Тема 11. Постановка вокального номера на эстраде**

## Занятие 2

- ✓ *Художественная структура эстрадного вокального номера как основной комплекс особенностей постановки эстрадного вокального номера.*

### **Особенности постановки эстрадного вокального номера:**

- ✓ *«минусовые» и «плюсовые» фонограммы.*

Сегодня многие эстрадные исполнители регулярно опираются в своей деятельности на, так называемые, «минусовые» фонограммы. Это является основным музыкальным сопровождением для исполнителя. Но часто в работе используется не только записанный музыкальный аккомпанемент, но и голос певца, то есть «плюсовые» фонограммы. Существуют такие ситуации, когда этого требуют технические условия, например, нужно добиться качественного звучания на ТВ или радио, отсутствие нужного количества микрофонов, акустические особенности концертного зала и т.д.

Это одна из особенностей эстрадного вокального номера, с которой должен считаться режиссер при работе над эстрадным вокальным номером.

Наличие «плюсовой» фонограммы в репертуаре артиста свидетельствует, как правило, и о многообразной работе над песней в студии звукозаписи.

Запись голоса артиста предполагает эффект автофонии.

- ✓ *Автофония* – (от греч. autos - сам, phone - голос) – это слышание своего собственного голоса.

Исполнитель воспринимает свой собственный голос не только через воздушную среду, но и через ткани головы, что вносит в восприятие голоса значительные искажения. Поэтому, когда певец впервые слышит свой голос в звукозаписи, он, как правило, не признаёт его по тембру.

Мы привыкаем к тому тембру, который воспринимаем сами при нашем разговоре и пении, а когда слышим запись, то наш собственный голос звучит как чужой.

Так как человеческий голос имеет две формы – разговорную и певческую, режиссер эстрадного вокального номера должен обладать знаниями в области артикуляционных певческих особенностей вокалиста.

- ✓ *Артикуляционные певческие особенности:*

В пении пользуются всем имеющимся диапазоном голоса, а в речи только частью его. Говорит человек всегда в средней голосовой тесситуре.

Певческий голос отличается диапазоном, силой, тембром. Певческая дикция зависит от формирования гласных, а в обычной речи произношение гласных и согласных почти равно, речевая дикция зависит целиком от чёткого произношения согласных.

Согласные звуки играют огромную роль в эстрадной вокализации, поскольку разборчивость слов в пении связано с четким и быстрым произношением.

Согласные звуки в пении и речи формируются практически одинаково, но в пении произносятся легче, чётче. Произношение певческих гласных отличается от речевых: гласные – это «носители» вокального звука, они занимают почти всю длительность вокального звука, согласные – укорачиваются, произносятся четко, ясно.

Согласные звуки в русском языке отличает один общий признак – они произносятся без голоса и в процессе пения и речи прерывают голосовое звучание на весьма ограниченном числе основных гласных звуков. К тому же, согласные мы не в состоянии произнести «эмоционально» за исключением трех звуков – «м», «р» и «н».

**В русском языке согласные мы делим на:**

- Звонкие – м, б, в, д, з, н, л, р, ж, г.
- Глухие – п, ф, т, с, ц, ш, к, х.
- Сонорные – р, л, м, н (з).

**Все согласные могут быть разделены на 2 основные группы:**

- Произносимые при помощи губ – б, в, м, п, ф – губные.
- Произносимые при помощи языка – м, г, д, ж, з, к, л, н, р, с, т, х, ц, ч, ш, щ – они образуются либо концом, либо средней частью языка.

**Следующее деление – это по органу произношения:**

- Губные согласные – б, п, м, в, ф.
- Языковые согласные – д, т, л, н, р.
- Небные согласные – к, г, х (й).
- Шипящие согласные – с, з, ш, щ, ч, ж, ц.
- Поющие согласные – м, л, н, р, й (сонорные).

В работе над близким звучанием помогает согласная губная «б» и языковая согласная «д». Для посыла звука в головные резонаторы помогают согласные звуки – л, м, н, р. Поэтому можно брать за основу слоги – нэ, мэ, рэ.

- Сложные гласные в русском языке для пения – это ю, я, ё, е. Они произносятся с приставной «й» в начале звука, такие «дифтонги», только в сочетании гласного с согласным. й – а(я), й – у(ю), й – (о)е, й – э(е).

- Сонорные согласные отличаются тем, что, как и гласные, они слегка продлеваются, их можно «пропеть», но в отличие от гласных, их произносят

с частично или полностью закрытым ртом.

Для воплощения режиссерского замысла, опираясь на индивидуальность артиста, так же необходимо иметь представление о существующих вокальных приемах и стилях в вокальной музыке.

✓ *Вокальная музыка* – это мелодия, исполняемая голосом, а все мелодии быть одинаковыми не могут, поэтому различаются три основных типа мелодий:

- певучий (кантилена)
- декламационный (речитативы, приближения к интонациям речи)
- колоратурный стиль (отход от слова, пассажи, быстрое движение мелодии).

Не удивительно, что вокальных приёмов много и разных:

- **Гроулинг** («рычание») – джаз, блюз, дум, дэт, готик-метал.
- **Скриминг** («крик») – блэк, ню, дэт-метал.
- **Грим** («мрачный», «зловещий») – блэк, дарк-метал.
- **Шрай** («вопл») – депрессивный блэк-метал.
- **Харш** («хриплый») – дет, модерн-метал.
- **Субтон, драйв** – приёмы расщепления, когда один дыхательный поток расщепляется на два.
- **Обертоновое пение** («горловое пение») – также основано на приёме расщепления.
- **Вибрато** – один из основных приёмов академической школы.
- **Глассандо** («слайд») – плавный «съезд» с ноты на другую.
- **Фальцет** – приём пения «без опоры»
- **Йодоль** («тирольское пение») – резкий переход с пения на опоре на фальцет.
- **Scatsinging (скэт)** – пение без слов, голосовая имитация музыкального инструмента.
- **Бэлтинг** – пение грудным регистром в верхнем диапазоне с опорой «в пояс».

Для осуществления режиссерских идей в работе над эстрадным вокальным номером, режиссеру необходимо иметь четкое представление о принадлежности музыкального произведения к конкретному вокальному жанру.

✓ *Среди жанров, связанных с вокальным искусством, следует выделить:*

- **вокальные** (песня, романс и т.д.),
- **вокально-инструментальные** (кантата, оратория, месса и т.д.),

- **музыкально-сценические** (*опера, оперетта, мюзикл*).

В вокальных жанрах большую роль играет *поэтический (или прозаический текст)*.

Опираясь на знания выше перечисленных особенностей постановки эстрадного вокального номера, режиссер сможет подчеркнуть индивидуальность исполнителя.

### **Индивидуальность исполнителя - первый шаг на пути создания эстрадного вокального номера.**

Способность режиссера увидеть индивидуальные особенности эстрадного вокалиста является основой успешного воплощения режиссерского замысла.

Принимая решение работать с вокалистом над постановкой эстрадного вокального номера, режиссеру необходимо перед началом работы обратить пристальное внимание на индивидуальность актера, чтобы в дальнейшем иметь возможность планировать успешным и нестандартным будет складываться такое творческое сотрудничество.

Под индивидуальностью исполнителя необходимо понимать и совокупность всех качеств человека, которые либо заложены генетически, либо формируются к моменту его рождения и являются относительно стабильными. Яркие внешние данные выгодно выделяют человека среди остальных и могут быть очень полезны на сценической площадке.

В частной жизни постоянно приходится встречаться с непропорциональными телами, но там многие недостатки проходят незамеченными. Вставший перед рампой исполнитель словно рассматривается в лупу, которая увеличивает многократно то, что в жизни остается незаметным.

Существует такое понятие, как «фактурность», «формат», как обладание яркой, броской, сценической внешностью, или - «не формат», то есть внешность или «фактура», не подходящая своими параметрами под установленные современными тенденциями требования.

На эстраде, особенно среди вокалистов, проблема «формат - не формат» стоит сейчас особенно остро и часто болезненно. Режиссеру следует понимать, что идеальных сложений человеческого тела практически не существует, особенно среди вокалистов, чьим главным средством сценической выразительности остается голос и актерское мастерство.

## **Тема 12. Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни.**

## Занятие 1

- ✓ *Творчество отечественных исполнителей (И. Афанасьева, И. Дорофеева, А. Ланская и др.).*

Будущие режиссеры должны иметь полное представление о творческой деятельности, достижениях, особенностях сценического образа артистов, привлекаемых в сборные концерты эстрадного направления.

В связи с этим рассмотрим творчество отечественных исполнителей на примере Заслуженных артистов Республики Беларусь Инны Афанасьевой, Ирины Дорофеевой, Алены Ланской.

### **Заслуженная артистка Республики Беларусь Инна Афанасьева.**

Инна Владимировна Афанасьева родилась 28 октября 1968 года в городе Могилёве. В 1988 году И. Афанасьева приезжает в город Минск. В столице её приглашают работать в Национальный оркестр под управлением Михаила Финберга и в том же году принимает участие во всесоюзном фестивале польской песни в городе Витебске.

Во время конкурса Инна Афанасьева исполнила две песни на польском языке и известное произведение Леонида Захлевногo «Все цветы июля», ставшую впоследствии гимном славянского базара. Именно с этого момента и начался профессиональный творческий путь артистки.

1989 год – участие в фестивале «Зелена Гура» в Польше.

По приглашению Игоря Крутого и Александра Серова И. Афанасьева отправляется в гастрольный тур по Прибалтике и России, выступая в концертной программе Александра Серова. С Игорем Крутым Инна Афанасьева записывает три его песни; «Не твоя вина», «Четыре брата» и «Ты проводи меня, милый».

В начале 1990 года гастроли с театром песни Александра Тихановича и Ядвиги Поплавской. Запись первых шлягеров; «Варажба», «Горыч ягада», «Сарамлівая дзяўчынка», «Мама», «Музыкант», «Дождж (Лівень маёй тугі)» и др.

В 1992 году вторая премия на «Славянском базаре» в Витебске. В этом же году И. Афанасьева отправилась с делегацией белорусских артистов в Америку, где участвовала в большом количестве благотворительных концертов.

1995 год - первая концертная программа «Инна Афанасьева в кругу друзей», с участием известных артистов Ядвиги Поплавской и Александра Тихановича, Александра Серова, Александра Солодухи и Бориса Моисеева. В программе состоялась премьера клипа на песню «Сбудется - не сбудется»,

снятого режиссёром Игорем Пашкевичем. В том же году на аудиокассетах выходит дебютный альбом «Сбудется - не сбудется».

По итогам 1995 года исполнительница стала лауреатом премии «Песня года», а также по опросу журнала «Дикая Орхидея» Инна Афанасьева признана «Женщиной года» в сфере искусства.

В 1996 году впервые организовала, ставший на долгие годы традиционным, благотворительный концерт, посвященный Дню защиты детей.

В период с 1996 года по 1999 год в сотрудничестве с разными авторами записаны такие известные песни как; «Милый мой, любимый мой» (Олег Молчан - Александр Легчилов) , «Мамина дочка» (Павел Яроменко), «Ассоль» (Валерий Иванов), «Каханне» (Сергей Жданович), в дуэте с Валерием Дайнеко «Кто бы мог подумать» (Олег Аверин - Валерий Дайнеко, Валентина Поликанина) и другие.



В 1999 году Инна создала свой коллектив, в состав которого вошли музыканты, танцевальный коллектив «Уличный балет», звукорежиссеры, светооператоры и директор.

2000 год начался большим гастрольным туром по городам Беларуси и ближайшего зарубежья. В студийной работе в течении следующих трех лет Инна Афанасьева плодотворно сотрудничает с молодым композитором Геннадием Маркевичем. Песни «Звезды» Геннадия Маркевича на слова Федора Борового и «Жемчуга» на слова Елены Туровой попадают во все радиостанции страны и долгое время держатся в верхних строчках национальных хит-парадов.



На Республиканском телевизионном фестивале "На перекрестках Европы" в 2001 и 2002 годах была признана "Певицей года", а песня " Жемчуга" - "Песня года" 2001 года.

В 2003 году выходит второй студийный альбом «Жемчуга». В компакт-диск вошло 14 песен. Ряд песен из альбома в момент выхода пластинки уже были абсолютными хитами; «Звезды», «Вечер», «Зеркала», «Жемчуга»,

«Танцуй со мной» и «Я читаю тебя по глазам», исполненная в дуэте с Дмитрием Смольским.

В 2005 Афанасьева выстрелила еще одним хитом - «Буду с тобой», и выпустила третий альбом. А уже через год стала заслуженной артисткой Республики Беларусь.

В 2012 артистка сделала то, чего до нее не делал никто на отечественной эстраде: она дала 2-часовое театрализованное представление «История моей любви» в живом звуке. Риск был оправдан: это был колоссальный успех. Тогда певица, кажется, распрощалась с вызывающими нарядами, перестала экспериментировать с прическами и закрепила за собой звание примадонны белорусской сцены.

На сегодняшний день Инна Афанасьева по праву является самой яркой исполнительницей белорусской песни. Ее необычный голос красивого тембра и широкого диапазона сразу узнаваем.

### **Дискография:**

#### **✓ Студийные альбомы**

- 1995 - «Сбудется - не сбудется» (MC)
- 2003 - «Жемчуга» (CD)
- 2008 - «Буду с тобой» (CD)
- 2009 - «Она и мужчины. Дуэтный альбом» (CD)
- Концертные альбомы
- 2012 - «История моей любви. Live» (CD)

#### **✓ Компляции**

- 2000 - «Инна Афанасьева» (MC)
- iTunes Дискография
- 1995 - «Сбудется - несбудется» (Original Master Recording)
- 1995 - «Ростань» (Single)
- 1999 - «Кто бы мог подумать»
- 2003 - «Каханне» (Mini-album)
- 2003 - «Жемчуга» (Deluxe)
- 2008 - «Буду с тобой» (Deluxe)
- 2009 - «Она и мужчины. Дуэтный альбом»
- 2012 - «История моей любви» (Live)
- 2012 - «Больно» (Single)
- 2016 - «Родны беражок» (EP)
- 2016 - «Сбудется - не сбудется» (2016 Edition)
- 2016 - «Кто ты такой» (Single)
- 2016 - «The Best»

2017 - «Белыекружева» (Single)

**Видеоклипы:**

1995 - «Сбудется - не сбудется»

2003 - «Вспоминай»

2005 - «Буду с тобой»

**Концертные программы:**

1995 - «Инна Афанасьева в кругу друзей»

2000 - «Я буду петь»

2001 - «Танцуй со мной»

2008 - «Шоу одной блондинки»

2009 - «Неосторожная игра»

2011 - «И только сны»

2012 - «История моей любви»



**Заслуженная артистка Республики  
Беларусь Ирина Дорощеева.**

Ирина Аркадьевна Дорощеева  
родилась 6 июля 1977 в городе Могилёве.

Профессиональную музыкальную  
карьеру И. Дорощеева начала в 12 лет, став  
солисткой могилевского вокально-  
инструментального ансамбля «Радуга» под  
управлением Нелли Бордуновой, которая была  
помощником и учителем на пути к успеху на  
эстраде.

И первые достижения не заставили себя  
ждать. В 1989 году Дорощеева победила на  
Первом Республиканском конкурсе молодых исполнителей.

Участие в конкурсе молодых исполнителей фестиваля белорусской  
песни и поэзии «Молодечно-94» принесло ей не только звание лауреата, но и  
приглашение Василия Раинчика стать солисткой легендарного ансамбля  
«Верасы». Во время работы в «Верасах» в репертуаре Ирины появились  
первые песни, написанные специально для нее.

С 1997 года по май 1999 года Ирина Дорощеева работала солисткой  
Государственного концертного оркестра Беларуси под управлением Михаила  
Финберга. Со своими новыми песнями И. Дорощеева вместе с оркестром  
участвовала в многочисленных концертах и фестивалях, самыми  
значительными из которых считает юбилейный концерт оркестра на

Международном фестивале искусств «Славянский базар-97», выступления на Красной площади в честь празднования 850-летия г. Москвы, празднование дней города Минска, авторские вечера народного артиста СССР композитора Евгения Глебова, народного поэта Беларуси Рыгора Бородулина, композиторов Олега Елисеенкова и Владимира Сорокина.

С большим интересом Ирина Дорофеева участвовала в проекте «Мастерская белорусской песни» Леонида Прончака. Целью этой акции ставилось возрождение интереса к белорусскому языку и белорусской песне. В этот период репертуарная палитра Ирины пополнилась джазовой программой. В 1998 году вместе с джазовым трио Аркадия Эскина Ирину можно было услышать на V Международном фестивале джазовой музыки «Минск-98» и в джазовой панораме на «Славянском базаре в Витебске-98».

С 1996 года до настоящего времени Ирина Дорофеева работает с продюсером Юрием Савошем – он является художественным руководителем и главным организатором творческого процесса при подготовке сольных проектов и гастролей певицы. Юрий Савош – автор многих песен из репертуара певицы («Тайна грэшнага спаткання» и «Рано или поздно», «Пульс маіх хвілін» и «Так бывает», «Гэта ноч» и многих других). На сегодняшний день Юрий Савош с Ириной Дорофеевой издали альбомы: «Рэдкі госць» (1998 год), «Рано или поздно» (2000 год), «Каханачка» (запись, 2003 год), «Пульс маіх хвілін» (2003 год), «Как в первый раз» (запись, 2003 - 2006 год), «Хочу быть мечтой» (2007 год), а также выпустили MP-3 альбом, в который вышло более 100 песен певицы, в том числе не издававшиеся ранее.

Ирина Дорофеева не единожды участвовала в международных конкурсах и фестивалях, успешно представляя белорусскую музыкальную культуру. В 1998 – 1999 годах Ирина стала лауреатом пяти музыкальных конкурсов – "Золотой шлягер-98", "Вильнюс-99", "Discovery-99" в Болгарии, "Витебск-99" на фестивале "Славянский базар в Витебске", "Украинской эстрадной песни имени В. Ивасюка" в Киеве, В 2008 году стала обладательницей Гран При на 1-ом фестивале Российской песни в Зеленой Гуре (Западная Польша). И по выступлениям Ирины за пределами родины иностранная публика, возможно, представляла себе Беларусь, знакомилась с ее песенным наследием и традициями.

Ирина Дорофеева является одним из наиболее гастролирующих исполнителей Беларуси, певица часто выступала с концертами за пределами Беларуси.

В 2001 – 2002 годах коллектив под руководством Юрия Савоша «Театр песни Ирины Дорощеевой» организовал социально-гуманитарную акцию «Энергия нового поколения молодой Беларуси в новом тысячелетии». За два года Ирина объехала с концертами всю Беларусь: буквально на каждой площадке в каждом районе, даже в крупных деревнях, где были залы от 250 мест, давали концерты. Всего в ходе акции прошло 435 концертов по всей стране, на которых побывало около 1,5 миллионов человек. Из всех выступлений более 165.

С 2016 г. Ирина Дорощеева – депутат Палаты представителей Национального собрания Беларуси VI созыва член Постоянной комиссии по образованию, культуре и науке



### **Дискография.**

1998 год «Рэдкі госць» «Рано или поздно» (2000 год), «Каханачка» (запись, 2003 год), «Пульс маіх хвілін» (2003 год), «Как в первый раз» (запись, 2003—2006 год).

В июле 2007 года на Славянском Базаре прошла презентация альбома «Хочу быть мечтой».

В сентябре 2008 года в клубе R-Club Дорощеева представила альбом «Девушка на берегу».

23 марта 2009 года вышел альбом «Я живу в заповедном краю», в который вошли 21 трек.

В 2011 году вышел MP3-диск «Палёт над Айкуменай», куда вошли 190 композиций Ирины Дорощеевой, исполняемых ею с 1994 по 2011 год.

В 2014 году вышел новый альбом песен о Беларуси «Як жа край мой не любіць»

### **Телевидение.**

Дорощеева работала телеведущей в программах «Большой завтрак» и тележурнала «Союз».

С 1 октября 2008 года песня «Калыханка» в одноименной передаче заменена в исполнении Ирины Дорощеевой.

**Заслуженная артистка Республики Беларусь Алёна Ланская**

Алёна Ланская (настоящее имя - Елена Михайловна Лепохина) родилась 7 сентября 1985 года в городе Могилёве.

С первого класса девочка пела в школьном хоре. В старших — в составе музыкальных коллективов выступала на детских дискотеках. В 15 лет ездила выступать на республиканский праздник урожая «Дожинки», которые проходили в Шклове.

Окончила Могилёвский экономический профессионально-технический колледж по специальности «Банковское дело» и Могилёвский Белорусско-российский университет, по специальности «Финансы и кредит».

Во время учёбы принимала участие в различных городских и национальных конкурсах.

В продюсерском центре «Спамаш» работала с авторами над репертуаром, занималась с педагогом по вокалу, хореографом.

В 2005 году она приняла участие в проекте телеканала ОНТ «Песня года Беларуси-2005», который проходил в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске». Одержала победу в телепроекте канала ОНТ «Серебряный граммофон» (по итогам зрительского голосования песня Алёны Ланской «Тише-тише» была признана лучшей в течение нескольких недель).

Первый её клип был создан в 2008 году на песню «Подарил мне рассвет» на телеканале «ЛАД». В том же году приняла участие в концерте «Песня года Беларуси» (телеканал ОНТ).

В мае 2008 года артистка получила диплом I степени Европейского музыкального конкурса «Сарандев» (г. Добрич, Болгария), где исполнила песни «Имена» (музыка и слова Е. Олейника) и «Don't Lie» (В. Кондрусевич, Е. Чернушевич). Через год, в



мае 2009 года, Алёна Ланская завоевала первое место Международного конкурса «Кубок Европы-2009» (Россия). А в марте 2010 года певица стала обладателем радиопремии «Золотое ухо» за композицию «Supersensual love» (музыка Е. Олейник, слова В. Руденко) (группа «White Russia» - Иван Буслай и Алёна Ланская), и с этой песней позже приняли участие в Национальном музыкальном телепроекте «ЕвроФест».

В июне 2009 года на телеканалах Белоруссии появился её второй клип на песню «Everybody Get Up» (Е. Олейник, В. Руденко). Песня «Everybody Get Up» 10 недель держалась в хит-параде радио «Юнистар».



7 ноября 2009 года Алёна Ланская прошла в финал Международного конкурса исполнителей «Atlantic Breeze-2010» на отборе, который проходил в Минске. В мае 2010 года, представляя Белоруссию на этом творческом состязании, которое проходило в Нью-Йорке (США), выиграла его.

8 марта 2010 года вышел её первый сольный альбом — «Лабиринты судьбы», в который вошли песни на русском, белорусском и английском языках.

В апреле 2010 года певица стала лауреатом конкурса молодых музыкантов «Маладыя таленты Беларусі» в номинации «Эстрадный вокал», который проводил Первый национальный канал Белорусского радио с ноября 2009 по апрель 2010 года.

В мае 2010 года на белорусских телеканалах появился третий видеоклип певицы на песню «Life is Ok!» (Е. Олейник, В. Руденко).

В сентябре 2010 года Алёна Ланская стала лауреатом I степени конкурса молодых исполнителей молодёжной песни на V Международном фестивале «Молодёжь — за Союзное государство» (Ростов-на-Дону, Россия).

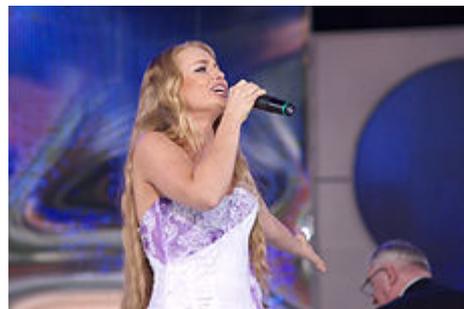
### **Достижения.**

Первые премии конкурсов «Сарандев-2008» (Болгария), «Кубок Европы-2009» (Россия), конкурса молодых исполнителей молодёжной песни на V Международном фестивале «Молодёжь — за Союзное государство» (Россия), победа на Международном конкурсе молодых исполнителей популярной музыки «Atlantic Breeze-2010» (Майами, США).

Принимала участие в концертах и проектах канала ОНТ («Песня года Беларуси», «Новые голоса Беларуси», «Серебряный граммофон»). Неоднократно выступала в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске», концертных турах «За Беларусь!», «Чернобыльский шлях — дорога жизни» и других акциях. Обладатель радиопремии «Золотое ухо» («Альфа-радио») за композицию «Supersensual love», которую исполнила в составе группы «White Russia» (вместе с Иваном Буслаем, Катрин и Артёмом Ахпашем).

25 ноября 2011 года Алёне Ланской Указом Президента РБ присвоено звание заслуженной артистки Республики Беларусь. Алёна Ланская стала

самой молодой заслуженной артисткой в республике.



### **«Славянский базар**

#### **2011»**

11 июля 2011 года на музыкальном конкурсе «Славянский базар», ежегодно проходящем в Витебске, Алёна Ланская, представляющая Белоруссию на этом конкурсе, по итогам первого дня XX Международного конкурса исполнителей эстрадной песни, за песню «Небо знает» набрала 89 баллов из 90 возможных, заняв лидирующую позицию по итогам первого дня. Во второй день фестиваля певица набрала 179 из 180 возможных баллов.

13 июля 2011 года, по итогам конкурса, певица стала обладательницей Гран-при конкурса молодых исполнителей эстрадной песни «Витебск—2011», одержав победу, к которой, по её словам, она шла 6 лет.

### **Конкурс песни «Евровидение 2012»**

В отборочном туре на конкурс песни «Евровидение 2012», который проходил в мае 2012 года в Баку, Алёна Ланская первоначально прошла в финал, который состоялся 14 февраля 2012 года в Минске и прошёл во Дворце спорта.

Кроме неё в пятёрку финалистов «Еврофеста» вышли: Гюнешь, группа «Лайтсаунд», Виктория Алешко и Юзари. Алёна Ланская выступила с песней «All my life».

В результате финального отборочного тура, Алёна заняла первое место, набрав максимальное количество баллов — 12. Но объективность результатов отборочного тура вызвала сомнения у некоторых участников конкурса и членов жюри. 24 февраля 2012, на совещании у президента было сообщено, что результаты «Еврофеста» подтасованы, и вместо неё отправится поп-рок группа «Litesound», занявшие на отборе второе место.

### **Конкурс песни «Евровидение 2013»**

В конце 2012 года певица приняла участие в отборочном туре к конкурсу песни «Еurovision 2013» (который состоялся 14-18 мая 2013 года в шведском городе Мальмё). Всего поступило 80 заявок для участия в отборочном туре. Песню для отборочного тура («Rhythm Of Love» (рус. Ритм любви; написали белорусские авторы Леонид Ширин, Юрий Ващук (музыка) и Алексей Ширин (слова)) для конкурса Алёна записывала в Швеции в студии, которая принадлежит экс-вокалисту легендарной группы «ABBA» Бенни Андерссону.



7 декабря 2012 года, по итогам национального отборочного тура международного песенного конкурса (который состоялся в Белтелерадиокомпании), стало известно, что Алёна Ланская представит Беларусь на «Еurovision-2013» в Швеции.

В марте 2013 года было объявлено, что на Евровидении Алёна Ланская выступит в первом полуфинале 14 мая с песней «Solayoh», написанной европейскими авторами Марком Пелинком и Мартином Кингом, и записанной в лондонской студии Abbey Road. В русском варианте песня звучит, как «Солео» (перевод текста — Виктория Соловьёва). В полуфинале Алёна Ланская выступила под номером одиннадцать и прошла в финал. Алёна стала третьей исполнительницей Беларуси, прошедшей в финал конкурса «Еurovision».

Всего в финал прошло 26 участников. По результатам жеребьёвки выступила под номером 8.

По итогам конкурса Алёна Ланская заняла 16 место, получив 48 баллов.

## **Тема 12. Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни.**

### **Занятие 2**

- ✓ *Творчество зарубежных исполнителей (А. Пугачёва, В. Леонтьев, Madonna и др.)*

Работая в жанре эстрады и сталкиваясь с работой вокалистов на эстраде нельзя не ознакомиться с деятельностью зарубежных исполнителей (как постсоветского пространства, так и дальнего зарубежья).

В связи с этим рассмотрим творчество исполнителей на примере Алла Пугачёва, Валерий Леонтьев, Madonna.

**Народная артистка СССР Алла Пугачёва.**

Алла Борисовна Пугачёва родилась 15 апреля 1949 года в городе Москва. — советская и российская эстрадная певица, композитор-песенник, эстрадный режиссёр, продюсер, киноактриса и телеведущая. Народная артистка СССР (1991). Лауреат Государственной премии Российской Федерации (1995). Кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» II, III и IV степени.

За годы творческой деятельности Аллой Пугачёвой выпущены концертные программы «Женщина, которая поёт» (1979), «Монологи певицы» (1981), «У нас в гостях Маэстро» (1981; с участием Раймонда Паулса), театрализованное представление «Пришла и говорю» (1984), «Алла Пугачёва представляет...» (1985, с участием трио «Херрейз»), сольная программа «Поёт Алла Пугачёва» (1993), «Избранное» («Да!») (1998), «Мы приехали» (2001), «Сны о любви» (2009). С 1988 года в крупнейших залах страны проходят «Рождественские встречи» — программа, в которой в гостях у Аллы Пугачёвой собираются звёзды российской эстрады (во время этих концертов также осуществляется съёмка телевизионной версии программы).

Участвовала в международном конкурсе политической песни в Хельсинки (ноябрь 1981); дважды была почётной гостьей международного песенного фестиваля «Братиславская лира» («Bratislavská lyra») в Чехословакии (май 1976 и май 1983) и фестиваля «Международная эстрадная весна» («Międzynarodowa Wiosna Estradowa») в Познани, Польша (в мае 1977 и мае 1980); была почётной гостьей XIX фестиваля советской песни «Подмосковные вечера» в городе Зелёна-Гура (июнь 1983); участвовала в культурной программе XII Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве (июль 1985); была гостьей международного фестиваля в Сан-Ремо (Италия) с песней «Надо же» вместе с Владимиром Кузьминым (февраль 1987); приняла участие в благотворительном фестивале «Милосердие и красота» в Киеве (июль 1989); работала в жюри и принимала участие в гала-концерте фестиваля кантри-музыки в Нэшвилле, где ей был вручён приз «Distant Accord» за победу в фестивале и за вклад в фестивальное движение (сентябрь 1989); участвовала в фестивалях «Звёздный прибой» в Севастополе (1993—1994), «Роксалана» (Киев, 1994), «Рок-Саммер» (Таллин, 1994), «Славянский базар» (Витебск, 1994), «Голос Азии» (Алма-Ата, 1995). В 1997 году приняла участие в одном из самых престижных конкурсов песни «Евровидение», заняв 15 место. В декабре 1997 года Алла Пугачёва приняла активное участие в подготовке и проведении грандиозного концерта посвященного памяти Татьяны Снежиной.

В декабре 1977 года Алла Пугачёва в Институте космической медицины дала сольный концерт для космонавтов, который транслировался на борт космического корабля «Союз-26». Приняла участие в устных выпусках газеты «Труд» (декабрь 1975) и газеты «Московский Комсомолец» (октябрь 1988).

Также участвовала в торжественном открытии Дней литературы и искусств РСФСР в Эстонской ССР (июль 1977); в культурной программе «Олимпиады-80», дав несколько концертов для иностранных гостей мероприятия (июль 1980); в «Днях культуры СССР в Чехословакии» (ноябрь 1980); в «Днях культуры СССР в Италии» (ноябрь-декабрь 1982); в молодёжных телемостах «Москва — Космос — Калифорния» (сентябрь 1982), «Москва — Швеция» (1985) и «Варшава — Москва» (1986); начиная с 1976 года неоднократно становилась лауреатом телевизионного фестиваля «Песня года». В 1986 году состоялись благотворительный концерт «Счёт 904» в СК «Олимпийский» в помощь пострадавшим в Чернобыле. В 1997 году в период празднования 850-летия Москвы Алла Пугачёва приняла участие в грандиозном спектакле-дивертисменте «Москва на все времена» — церемонии закрытия празднования в Лужниках.



В советское время Алла Пугачёва дала множество концертов для работников различных сфер, среди которых: концерты для работников Ингурской ГЭС (в составе ВИА «Весёлые ребята», май 1975), концерты на космодроме «Байконур» (июль 1977), для коллектива автосборочного цеха завода имени Лихачёва с посвящением певицы в почётные члены бригады коммунистического труда (ноябрь 1977 и апрель 1988[70]), для работников ВАЗа в Тольятти (апрель 1978), для строителей «Атоммаша» в Волгодонске Ростовской области (июль 1978), концерт для стройотрядов (февраль 1983), для глухонемых рабочих в цехе одного из заводов Донецка; для работников завода «Виллс» (1985), концерт для ликвидаторов аварии в Чернобыле (сентябрь 1986) и множество других.

Певица провела десятки сольных концертов в стране и за рубежом. Её гастролям в США, Германии, Швейцарии, Индии, Франции, Италии, Венгрии, Швеции, Югославии, Румынии, Израиле, Польше, Финляндии, Японии, Северной Корее, Австралии, Кубе и многих других странах неизменно сопутствовал успех. Так, в апреле 1985 года в Финляндии

состоялась церемония спуска на воду судна «Алла», названного в её честь.

В творческой биографии певицы — сотрудничество со многими известными в мире музыки российскими и зарубежными композиторами и исполнителями. В их числе — Александр Зацепин, Марк Минков, Раймонд Паулс, Виктор Резников, Игорь Николаев, Юрий



Чернавский, Владимир Кузьмин, Игорь Крутой и другие; совместный концерт со знаменитым французским музыкантом Джо Дассеном на открытии гостиницы «Космос» в Москве (июль 1979); совместные концерты с трио «Херрейз» (Швеция) с концертной программой «Алла Пугачёва представляет...», с Дином Ридом (1985), Удо Линденбергом (1985—1988) и с норвежским дуэтом «Bobbysocks!» (1985).

20 июля 2007 года Пугачёва стала художественным руководителем FM—радиостанции «Алла» в Москве; она влияла на музыкальную политику, а также вела авторские программы: «Алло, Алла», «В гостях у Аллы», «Алла ищет таланты».

За короткое время радиостанция набрала большое количество слушателей, и уже в ноябре 2007 года еженедельная аудитория «Радио Алла» составила 1 242 000 человек, что позволило ей разместиться сначала на 16-м, а затем на 13-м (из 49) месте в ТОПе радиостанций Москвы.

В декабре 2010 года радио вещало в 22 городах России, 16 городах Украины и трёх городах Молдавии. После смерти Александра Варина — близкого друга Пугачёвой, идейного вдохновителя «Радио Алла» и Президента «Вещательной корпорации «Проф-Медиа» (ВКПМ), в которую входила радиостанция, Пугачёва не нашла общего языка с новым руководством ВКПМ и ушла из проекта. 24 января 2011 года радио прекратило вещание в России, а 31 января 2012 года и на Украине.

В 2008 году вышел 15-й и последний на сегодняшний день номерной альбом Пугачёвой — «Приглашение на закат».

5 марта 2009 года на пресс-конференции Пугачёва объявила о завершении гастрольной деятельности после прощального тура «Сны о любви». Тур начался 7 апреля 2009 года в Москве, а закончился 4 марта 2010 года в Софии (Болгария). Символично, что концертная деятельность певицы закончилась там, где когда-то началась её слава — именно в Болгарии в 1975 году Алла Пугачёва спела своего знаменитого «Арлекино». В рамках прощального тура певица дала 37 концертов в 13 странах мира: России, Украине, Казахстане, США, Израиле, Германии и других.

В 2007—2009 годах Пугачёва продолжала активно заниматься творческой деятельностью. В качестве «музы» она участвовала на конкурсе «Новая волна» в Юрмале, вела различные концерты и телепроекты, среди которых «Песню года», «Две звезды», «Песни для Аллы», «Рождественские встречи-2010» и другие. 15 апреля 2009 года в Государственном Кремлёвском дворце состоялся грандиозный юбилейный концерт-бенефис



«С Днём рождения, Алла!», куда были приглашены многие звёзды российской поп-музыки. На этом концерте Пугачёва дуэтом с Софией Ротару исполнила песню «Нас не догонят» из репертуара группы «Тату»

Пугачёва не нарушает слово о прекращении

гастрольной деятельности. С 5 марта 2010 года и до настоящего времени она не дала ни одного концерта, однако записала и исполнила публично несколько песен. Кроме того, озвучила Королеву крыс в фильме Андрея Кончаловского «Щелкунчик и Крысиный Король».

В 2011 году телеканал «НТВ» к 10-летию совместной жизни в гражданском браке Пугачёвой и Галкина выпустил двухсерийный фильм «Алла + Максим. Исповедь любви». В конце года пара узаконила свои отношения. 18 сентября 2013 года при помощи суррогатного материнства у пары родились двойняшки Елизавета и Гарри Галкины.

В 2008 году губернатор Санкт-Петербурга Валентина Матвиенко выделяет в устье реки Смоленки участок под строительство «Театра песни Аллы Пугачёвой». Анонсировалось, что начало строительства начнется в 2009 году и продлится два года. Однако по состоянию на апрель 2014 строительство так и не начато и находится в стадии проектирования. Кроме того, в августе 2012 Градостроительный совет Санкт-Петербурга рекомендовал снизить высоту здания с 70 до 60 метров, а в январе 2014 Куйбышевский суд Петербурга признал незаконным решение городского комитета разрешившего строить Театр.

Несмотря на то, что Пугачёва не занимается активной творческой деятельностью, она по-прежнему частый гость на ТВ: занимается поиском талантов в шоу «Факторе А», фестивалях «Новая Волна» и «Крым Мюзик Фест»; вместе с Максимом Галкиным ведёт программу «Утренняя Почта»; принимает участие в других телевизионных проектах. 15 апреля 2012 года

Алла Пугачёва и Максим Галкин проводят 3-х часовую «Прямую Линию» на телеканале НТВ — отвечают на вопросы жителей Москвы, Санкт-Петербурга, Сочи, Владивостока, Нью-Йорка и других городов. До этого подобные «Прямые линии» проводил только Владимир Путин.

Алла Пугачёва уже много лет является известнейшей личностью России. Так в рейтинге «Российская элита-2011» (ВЦИОМ) она находится на третьей строчке после Владимира Путина и Дмитрия Медведева[55]. В рейтинге «100 самых влиятельных женщин России» (РИА-Новости, «Эхо-Москвы», журнал «Огонёк») располагается на втором месте после председателя Совета Федерации России — Валентины Матвиенко[56]. В рейтинге «Самых умных женщин России» (ВЦИОМ) — на 4-й позиции после Валентины Матвиенко, Ирины Хакамады и Екатерины II.

В 2012 году вышло 13 номеров (из 52 за год, то есть каждый четвёртый) журнала «Тайны Звёзд» с Пугачёвой на обложке.

#### Сольные студийные альбомы певицы:

№	Год	Страна	Название	Лейбл	Синглы к альбому
1	1977	 СССР	Зеркало души	Мелодия	Центровой из поднебесья (1976)
2	1979	 СССР	Арлекино и другие	Мелодия	Арлекино (1975) Сто часов счастья (1977)
3	1979	 СССР	Поднимись над суетой!	Мелодия	Вот так случилось,

					мама (1980)
4	1980	 СССР	То ли ещё будет...	Мелодия	Женщина, которая поёт (1978) Песни Марка Минкова (1980)
5	1982	 СССР	Как тревожен этот путь	Мелодия	Маэстро (1981) Дежурный ангел (1981) Я больше не ревную (1982)
6	1985	 СССР  Болгария	Ах, как хочется жить	Мелоди, Балкантон	Миллион роз (1982) Цыганский хор (1983) Сонет из к/ф «Любовью за любовь» (1984) Расскажите, птицы (1985)
7	1985	 Швеция	Watch Out	World Record Music	Lousy party (1984) Capitan, capitan (1984) Superman (1985)
8	1986	 СССР	...Счастья в личной жизни!	Мелодия	Паромщик (1986) Две звезды (1986)

9	1987	 СССР	Пришла и говорю	Мелодия	Окраина (1987)
10	1990	 СССР	Алла	Мелодия, Sintez records	
11	1991	 СССР	Рождественские встречи I	Русский диск	
12	1992	 Россия	Рождественские встречи II	Русский диск	
13	1995	 Россия	Не делайте мне больно, господи	Союз	
14	1998	 Россия	Да!	Extraphone	Примадонна (1997)
15	2001	 Россия	Речной трамвайчик	Арт-студия «Алла»	Белый снег (2000) Мадам Брошкина(2000)
16	2003	 Россия	Живи спокойно,	Арт-студия «Алла», Монолит	

			страна!	Рекордс	
17	2008	 Россия	Приглашение на закат	РКФ «Долги наши»	

### Народный артист СССР Валерий Леонтьев

Валерий Яковлевич Леонтьев родился 19 марта 1949 в селе Усть-Уса, Коми АССР.

Народный артист России (1996), Лауреат премии Ленинского комсомола (1985), Кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» 4-й степени (2005), ордена Почёта (2009) и ордена Дружбы (2014). Обладатель премий «World Music Awards», ZD Awards, Овация, Золотой Граммофон, практически бессменный победитель номинаций «Певец года» и «Шоу года» за 1980—2001 годы в российских музыкальных рейтингах того времени.

Валерий Леонтьев носил титул певца года 11 лет подряд (1980—1991, а также в 1996 и 1997 гг.), был бессменным претендентом на данную номинацию в течение 21 года (в пятерке лидеров в 1980—2001 гг.) — оба рекорда до сих пор никем не побиты. Пятикратный обладатель Национальной российской премии «Овация» в том числе в номинации «Живая легенда» 1998 года, Восьмикратный обладатель премии «Звуковая дорожка» в том числе в номинации «Легенда» 2009 года.

Записал более 20 альбомов, многие из которых разошлись миллионными тиражами.

9 апреля 1972 года во Дворце культуры шахтёров и строителей Воркуты состоялся первый сольный концерт Валерия Леонтьева. В этом же году он выиграл в Сыктывкаре региональный конкурс «Песня-72» (с песней «Карнавал на Севере»). Призом за победу в конкурсе было обучение в «Творческой мастерской эстрадного искусства Георгия Виноградова» в Москве.



Однако учёбу певец не завершил и в 1973 году вернулся в Сыктывкар,

где работал солистом в местной филармонии и стал солистом группы «Эхо».

В 1978 закончил заочное отделение Ленинградского института культуры. В 1979 году Валерий Леонтьев перешёл в Горьковскую филармонию с условием, что последняя отправит его на всесоюзный конкурс в Ялте.

За исполнение 12-минутной баллады «Памяти гитариста» Давида Тухманова на стихи Роберта Рождественского Леонтьев получил первую премию в транслировавшемся на всю страну конкурсе. Далее продолжил сотрудничество с Тухмановым: «Ненаглядная сторона» на стихи Игоря Шаферана, «Там в сентябре» на стихи Леонида Дербенева (впервые на телеэкране в программе «Музыкальный киоск») и др. Песня «Танцевальный час на солнце» Тухманова принесла Леонтьеву первую премию на фестивале «Золотой Орфей» (Болгария. 1980).

С 28 июля 1982 по 1995 годы работал в Ворошиловградской (ныне Луганской) филармонии солистом-вокалистом эстрадного жанра, художественным руководителем вокально-инструментального ансамбля «Эхо». Именно в этот период был удостоен премии Ленинского комсомола (1985), а в 1987 г. Валерию Леонтьеву присвоено звание заслуженного артиста Украинской ССР.

В 80-х начался период работы с Раймондом Паулсом, наиболее активный в 1984-1986 («Зеленый свет», «Гиподинамия», «Годы странствий», «Затмение сердца», «Исчезли солнечные дни» и др.), участие в программе Паулса «Святая к музыке любовь» в ГЦКЗ «Россия». Песня «Прощание с мамой» положила начало сотрудничеству с Лорой Квинт.

Ежегодно готовились новые песенные программы, премьеры которых проходили в Ленинграде в концертном зале «Октябрьский», а с середины 80-х гг. в Москве в ГЦКЗ «Россия»: «Я просто певец» (1982), «Бегу по жизни» (1984), «Наедине со всеми» (1985), «Звездный сюжет» (1986), «Признание» (1987), «Мне кажется, что я еще не жил» (1990) и др.

Давняя мечта о театре привела Леонтьева к работе над рок-оперой. Благодаря его увлеченности и энергии в ГЦКЗ «Россия» состоялась премьера оперы «Джордано» (1988, муз. Квинт, ст. В. Кострова, реж. В. Дружинин), в которых Леонтьев исполнил три разноплановые роли: Джордано, Шута, Сатаны.

В 1991 году Валерий Леонтьев получил премию The World Music Awards как лучший исполнитель, лидер по продажам звуконосителей в СССР.

Впечатляющим шоу с яркими костюмами, лазерными эффектами, балетом (танцевальная группа «Тодес») стало «Полнолуние» в ГЦКЗ «Россия», 1993 (реж. и автор музыки Алексей Гарнизов), признанное лучшим шоу года. Художник А. Grimm создал огромный макет луны, он раскрывался



— внутри возникали картины «Золотой век», «Подводный мир» и др. Трагизм, ирония, юмор по своему сочетались в песнях «Казанова», «Золотая рыбка» (обе на ст. Н. Зиновьева), «Воздуха глоток» (ст. Ю. Гарина) и др.

В 1997 году с композитором Ю. Чернявским записал в США альбомы «По дороге в Голливуд» и «Санта-Барбара».

28 марта 1998 года в самом центре Москвы, недалеко от Кремля, прошла торжественная церемония закладки именной звезды Валерия Леонтьева на «Площади звезд». В 2009 году именная звезда Леонтьева появилась на «Аллее звезд Славянского базара в Витебске».

В 1999 вышло приуроченное к 50-летию артиста шоу «Фонограф сновидений» (реж. Гарнизов, художник Grimm), в котором широко использовались лазерные эффекты, экран, трюки с «улетающим» артистом. Проект принадлежал композитору Владимиру Евзерову, предложившему песни на стихи А. Блока, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Р. Бернса.



#### На сцене

- 9 апреля 1972 — первый сольный концерт в ДК «Шахтёров» (ДКШ), г. Воркута;
- 1973—1979 — Солист Сыктывкарской филармонии АССР Коми;
- 1978 — Первый выход на сцену Большого Концертного зала «Октябрьский»
- 1979 — Победа на Всесоюзном конкурсе на лучшее исполнение песен стран социалистического содружества «Крымские зори» в Ялте;
- 1980 — Лауреат 1 премии на XVI международном фестивале эстрадной песни «Золотой Орфей» с песней «Танцевальный час на солнце» (Д. Тухманов);
- 1980 — первые концерты в Москве (Лужники, Театр Эстрады, ЦДКЖ)
- 1981 — первые сольные концерты в БКЗ «Октябрьский», Ленинград;
- 1981 — первое участие в финале фестиваля «Песня года»;

- 1981 — участие в конкурсе-фестивале «Ереван — 81»;
- 1983 — солист Ворошиловградской филармонии;
- 1983 — концертная программа «Я просто певец» (18 аншлаговых концертов в Ленинграде);
- 1984 — концертная программа «Бегу по жизни»;
- 1985 — концертная программа «Наедине со всеми». Вследствие очередей за билетами на нескольких центральных улицах Ленинграда останавливается транспортное движение.
- 1986 — концертная программа «Звёздный сюжет»;
- 1987 — концертная программа «Избранное»;
- 1988, июнь — 1989, ноябрь — рок-опера «Джордано», более 50 концертов в Москве и Ленинграде. Леонтьев играет 3 главные роли — Джордано Бруно, Шута и Сатаны;
- 1988 — шоу «Дело вкуса», гастрольный тур по Индии;
- 1988—1989 — гастрольный тур по городам СССР.
- 1990 — шоу «Мне кажется, что я ещё не жил» в СК «Олимпийском».
- Гастроли в США, Индии, Германии, Израиле;
- 1993 — шоу «Полнолуние» — первое супер-шоу в России.
- 1994 — шоу «Красавица и Казанова» — первый концерт поп-звезды с симфоническим оркестром в России. С участием секс-символа 1960-х Джинны Лоллобриджида;
- 1996 — шоу «По дороге в Голливуд», гастроли в США, Германии, Израиле, Канаде;
- 1998 — концерт на Площади Звёзд, сольный концерт на 50-летие государства Израиль (Тель-Авив, 14 мая 1998), гастроли в Германии, США и Объединённых Арабских Эмиратах;
- 1999 — шоу «Фотограф сновидений», гастроли на Украине, в России, в Беларуси, Израиле, США, Канаде, Германии, Прибалтике;
- 2001 — шоу «Безымянная планета», гастроли на Украине, в России, Прибалтике, США, Германии;
- 2002 — роль Короля в мюзикле Золушка;
- 2003 — концертный тур «Шестая жизнь» (Россия, Украина, США, Германия, Израиль);
- 2004, 11-14 марта — сольные концерты в БКЗ «Октябрьский», гастроли по России, Украине, США, Израилю;
- 2004, 12 марта — 300-й сольный концерт в Санкт-Петербурге;
- 2005 — концертная программа «Валерий Леонтьев представляет...» (Россия, Украина, Беларусь, Казахстан, Эстония, Латвия, Литва, Израиль);

- 2006—2008 гастрологи по России, Украине, Беларуси, Латвии, Казахстану, Узбекистану, Киргизии, Азербайджану, Израилю;
- 2009—2010 — юбилейное шоу «Люблю, скучаю, жду». Гастрологи в России, Украине, в Беларуси, Латвии, Казахстане, Узбекистане, Киргизии, Азербайджане, Израиле, Австралии;
- 21-22 октября 2011 — юбилейные концерты в Кремлёвском дворце съездов (шоу «Лучший навсегда!»);
- 2012 — гастрологи с концертной программой «Лучший навсегда!», посвящённой 40-летию творческой деятельности (Россия, Украина, США);
- 21-22 октября 2012 — юбилейные концерты в Кремлёвском дворце съездов (шоу «По многочисленным просьбам...»);
- 2013 — гастрологи по России, Украине, Казахстану.
- 19, 21, 22 марта 2014 г. — юбилейные концерты в БКЗ «Октябрьский», Санкт-Петербург; 28 марта 2014 г. — юбилейный концерт в Кремлёвском дворце съездов, апрель — тур по Дальнему Востоку, май — по Израилю, июль-август — Краснодарский край, Крым.
- 2015 — Творческий вечер Валерия Леонтьева на «Новой волне» в Сочи.
- 2016, 26 февраля — концерт, посвящённый 80-летию Раймонда Паулса в Москве.

## Дискография

### Студийные альбомы певца:

№	Год	Страна	Название	Лейбл
1	1983	 СССР	Муза	Мелодия
2	1984	 СССР	Диалог	Мелодия
3	1984	 СССР	Премьера	Мелодия
4	1986	 СССР	Дискотеклаб 16(Б)	Мелодия

5	1986	 СССР	Бархатный сезон	Мелодия
6	1988	 СССР	Я — просто певец	Мелодия
7	1990	 СССР	Дело вкуса	Мелодия
8	1990	 СССР	Грешный путь	Мелодия
9	1993	 Россия	Ночь	SNC records
10	1993	 Россия	Полнолуние	Аprelevka Sound Inc
11	1994	 Россия	У ворот Господних	Аprelevka Sound Inc
12	1995	 Россия	По дороге в Голливуд	APEX Records
13	1998	 Россия	Санта-Барбара	DANA Music
14	1999	 Россия	Канатный плясун	APC Records
15	1999	 Россия	Каждый хочет любить	VL-Studio
16	2001	 Россия	Августин	VL-Studio
17	2003	 Россия	Кленовый лист	VL-Studio
18	2004	 Россия	Ночной звонок	Grand Records
19	2005	 Россия	Падаю в небеса...	Grand Records

20	2009	 Россия	Годы странствий	Аprelevka Sound Inc
21	2011	 Россия	Художник	Monolit Records
22	2014	 Россия	Любовь-капкан	Monolit Records
23	2017	 Россия	Это любовь	Gamma Music

### Фильмография

Год	Название	Роль
1981	На чужом празднике	Олег
1985	Не ходите, девки, замуж	камео
1985	Страховой агент	парень в ресторане
1991	Экстрасенс	Китаец

### Madonna

**Мадонна Луиза Чикконе**(англ. *Madonna Louise Ciccone*, родилась 16 августа 1958, Бей-Сити, Мичиган, США).

Как автор песен Мадонна часто автобиографична и затрагивает различные темы, от любви и отношений до самоуважения прав женщин. Её песни также говорят о табу и нетрадиционных для того времени темах, например, сексуальности и СПИДа на альбоме *Erotica* (1992) .

Многие из её текстов содержат намёки и двусмысленности, что приводит к многочисленным интерпретациям среди музыкальных критиков и учёных.

В 2014 и 2016 годах Мадонна была номинирована на включение в Зал славы авторов песен.

Мадонна «Frozen» (1998) Песня с использованием мрачной оркестровки струнных и ближневосточной перкуссии. «Frozen» демонстрирует ранее не используемый певицей диапазон вокала.

На первых альбомах автор/певица раскрылась не полностью, но они определили несколько ключевых моментов, которые прослеживаются на протяжении всей её карьеры. Это сильная танцевальная направленность, свингующие ритмы и красивые мелодии синглов, отшлифованность аранжировки и вокала. Тогда же певица начала «превращать свою биографию в дискографию».

Электронно-танцевальный стиль песен «Lucky Star» и «Borderline» также прослеживается в её последующих работах. Трендами второго альбома стали отсылки к классической музыке (пиццикато на синтезаторе в «Angel»); реакция от социальных групп из-за двойственности текста («Dress You Up» попала в «чёрный список» родительского центра музыкального контроля (англ. Parents Music Resource Center); ретро-композиции («Shoo-Bee-Do» является данью уважения Motown).

С альбомом Like A Prayer (1989) Мадонна вступила в новую музыкальную фазу, сведя воедино танцевальную музыку, R&B и госпел. Певица продолжила писать баллады и быстрые треки для Erotica (1992) и Bedtime Stories (1994). Тогда она начала включать семплы и элементы хип-хопа для актуального звучания.

Эволюция продолжилась на альбоме Ray Of Light, где «Frozen» продолжила аллюзии на классику. На альбоме Music совсем другой материал — преимущественно простые меланхоличные песни о любви.

«Стандартные рок-песни» альбома снабжены драматичной лирикой, а композиционные украшения ограничиваются церковным хором на «Nothing Fails».

Всё изменилось на альбоме Confessions on a Dance Floor (2005), обратившемся к ретро 70-х годов и клубным ритмам, однако лирика продолжала стиль парадоксальных метафор и содержала самоцитаты ранних работ певицы

. На следующем Hard Candy (2008) она смешала R&B и хип-хоп с танцевальными мелодиями, оставив автобиографичные тексты.

На альбоме MDNA (2012) певица обратилась к жанру электропоп, с

которым до этого заигрывала на Like a Prayer и Music. По сравнению с предыдущими опытами результат получился скромным.

Альбом Rebel Heart (2015) был расценен многими критиками как долгожданное возвращение к стилистике, предшествующей Music.

Для описания творческой Мадонны и влияния её на различные сферы общества и культуры иногда применяется термин Феномен Мадонны (англ. Madonna Phenomenon).

Творчество Мадонны 1990-х годов было встречено отрицательными отзывами прессы и порицанием общества, но привлекло внимание академической среды. По примеру Гарвардского университета, высшие учебные заведения включали мини-курсы «мадонноведения» (англ. Madonna Studies).

### Дискография

- 1983 — Madonna
- 1984 — Like a Virgin
- 1986 — True Blue
- 1989 — Like a Prayer
- 1992 — Erotica
- 1994 — Bedtime Stories
- 1998 — Ray of Light
- 2000 — Music
- 2003 — American Life
- 2005 — Confessions on a Dance Floor
- 2008 — Hard Candy
- 2012 — MDNA
- 2015 — *Rebel Heart*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## **ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **Практикум**

#### **По теме 1. Техника вокального исполнительства:**

- ✓ Ознакомление с типами певческого дыхания.
- ✓ Ознакомление с вокальными упражнениями с целью формирования вокального звука.

#### **БЕЗЗВУЧНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ НА ДЫХАНИЕ:**

##### **«ШКОЛЬНАЯ ЛИНЕЙКА»**

Представить, взяв дыхание и выдувая струю воздуха, школьную линейку, поделенную на сантиметры.

Этот пример поможет правильно и ровно выдувать воздух, понимая, что его нужно распределять во время пения «порциями»:



Это упражнение можно делать при пении любой песни, фрагмента песни, фразы. Петь необходимо представляя школьную линейку с ее делениями, что позволит распределять выдуваемый воздух.

При правильном выполнении данного упражнения мы достигаем не просто «грамотного» выдувания воздуха, но еще и яркого звука в конце фраз, т.к. тусклость вокального звука в конце фраз – это «бездыханное» пение с нераспределенным, хаотичным и спонтанным выдохом.

### «СОБАЧКА»

Упражнение так называется потому, что представляя бегущую собачку, мы заметим, как активно дышит ее брюшко.

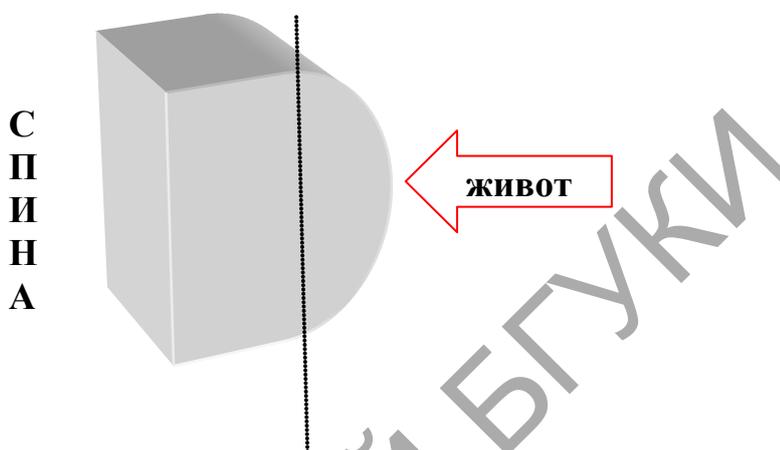
Процесс вдоха у бегущей собаки – это наш активный вдох перед пением! А дальше мы чередуем активный вдох собачки и выдох ее диафрагмой.

Таким образом, получается, что брюшко «отскакивает» вперед с набранным воздухом (это момент вдоха) и «пустеет» брюшко в процессе выдоха.

Работу с данным упражнением важно начинать в спокойном темпе, постепенно меняя темп «бегущей собачки». Упражнение важно выполнять, представляя себя этой «собачкой», т.к. ассоциации в вокале помогают

достичь необходимые вокальные ощущения.

Необходимо помнить при выполнении данного упражнения то, что мы дышим только диафрагмой («брюшко собачки») и не загоняем процесс дыхания в плечи. Плечевая область расслаблена, т.к. у собачки в процессе бега только один активный орган – брюшко.



### «КНИЖКИ»

Это упражнение поможет проверить работу диафрагмы.

Необходимо лечь на спину и найти чуть выше пупка область диафрагмы. Затем сделав вдох мы заметим, что рука с набранным воздухом поднимается, а при выдохе «сдувается» как бы вниз, возвращается на место. На следующем этапе мы заменим нашу руку на стопку книг. Сохраняя тот же принцип выполнения упражнения обратим внимание на выдох, а именно: под весом стопки книг нельзя сдувать набранный воздух мгновенно.

Медленно «опускаем» книги выдуваемым воздухом – это важно для тренажа нашей диафрагмальной мышцы во время выдоха!

I этап в упражнении – это сам процесс дыхания с грузом в виде стопки книг в области диафрагмы. Неплохо при медленном выдохе помнить про школьную линейку, т.е. ровно и «порционно» выдувать воздух.

II этап в упражнении – это пение с данным грузом в области диафрагмы фрагмента песни или вокального звукового упражнения.

### «КОРЗИНОЧКА»

Это упражнение помогает закрепить физическое ощущение диафрагмы и тренирует ее упругость.

Необходимо лечь на полу на живот и взять руками стопы ног.

Прогнуться.

Наше тело со стороны напомнит корзинку. Если в таком положении слегка раскачаться, то мы почувствуем как диафрагма, являясь как бы «дном» корзинки, упрётся в пол. Сделав верный диафрагмальный вздох, мы ощутим еще больший упор диафрагмой в пол. Это ощущение важно запомнить. Следующей целью в данном упражнении является стремление попеть фразы из песни в таком положении. Это даст важный тренаж нашей диафрагмальной мышце и заложит в подсознание певца необходимые ощущения.

### ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ:

для выработки певческого дыхания

Медленно

Ми, мэ, ма, мо, му. Ми, мэ, ма, мо,  
му. Ми, мэ, ма, мо, му. Ми, мэ, ма, мо,  
му. Ми, мэ, ма, мо, му. Ми, мэ, ма, мо,  
му. Ми, мэ, ма, мо, му.

Ми - я - , ми - я.

на легато и нон легато



legato non legato

non legato



Медленно

Музыкальный фрагмент для вокала, состоящий из четырех нотных строк. Каждая строка содержит ноты и соответствующие гласные буквы: Ми, мэ, ма, мо, му. Темп обозначен как 'Медленно'.

на формирование «вокального зевка»

Музыкальный фрагмент на нотном стане с ключом F# и метром C. Он начинается с ноты Ля (Lя), за которой следуют шесть нот О (О), каждая из которых имеет над собой цифру '3' и скобку, указывающую на тризвучие. Под нотами написано: Ля-о-о-о-о-о-о-о.

## Вокализ.

Н. Ладухин.



### на развитие резонаторов



Все упражнения трансформируются индивидуально под каждого студента, в соответствии с возможностями рабочего диапазона и озвученностью нижних и верхних регистров с учетом переходящих нот в диапазоне.

- ✓ Ознакомление с понятиями «атака звука», «опора звука», «артикуляционный аппарат», «артикуляция», «дикция».
- ✓

### Упражнения на дикцию и артикуляцию

#### Упражнение 1.

Сядьте ровно, позвоночник прямо. Сосредоточьте внимание на лице. Поднимите брови как можно выше и удерживайте их в этом положении до полного изнеможения мышц. Затем сильно зажмурьте глаза и сразу же расслабьте их. После этого максимально растяните рот (улыбка до ушей) и

тут же соберите губы, вытянув их вперед.

### **Упражнение 2.**

Опустите челюсть как можно ниже. Аккуратно двигайте ее влево и вправо, задерживая в каждом положении на 2-3 секунды. Затем двигайте вперед и назад. Закончите упражнение круговыми движениями челюсти.

### **Упражнение 3.**

Откиньте челюсть и раскройте рот как можно больше. Представьте, что вы — лев, которому дрессировщик кладет голову в пасть. В этом положении тяните губы навстречу друг другу (челюсть остается в прежнем положении), стараясь сомкнуть их. Разумеется, сомкнуть губы у вас не получится, ваша задача—растянуть их как можно больше.

### **Упражнение 4.**

Представьте себе, что ваш язык — малярный валик. Слегка закрутите кончик языка. Начинайте «красить» этим валиком жесткое небо. Старайтесь «прокрасить» его полностью, максимально доставая валиком-языком до краев.

### **Упражнение 5.**

Вам очень хочется спать. Вы громко зеваете со звуками:  
ААХ ЭЭХ БЫХ ООХ УУХ

**Упражнение 6. Мягкое небо.** Откиньте голову и полощите горло воздухом, выговаривая протяженно букву «М», но не выдвигайте нижнюю челюсть.

Попытайтесь зевнуть при закрытом рте.

Вдох через нос с втягиванием щек, причем челюсть опущена и губы сжаты, на выдохе тяните звук «М».

### **Упражнение 7. Вялый язык и губы.**

Каждое из следующих упражнений необходимо повторить по несколько раз.

- проговаривайте «БЯ», положив язык на нижнюю губу;
- произносите звуки «АС», быстро высовывая и убирая язык за зубы;
- произносите несколько раз «ТКР», «КТР», «ДРТ», «РКТ»;
- для улучшения работы губ произносите «МБ», «ТВ», «БМ» и т.д.;
- сделайте губы трубочкой и тяните звук «М-М-М», затем улыбнитесь.
- 

### **Упражнение 8. Исправление недостатка звука в резонирующей полости рта.**

При прямом и естественном положении тела на медленном выдохе произнесите «ССССССССС...», «ШШШШШШ...», «ЖЖЖЖЖЖ...», «РРРРРРРРР», «РЬРЬРЬ...».

При текущем положении тела на интенсивном прерывистом выдохе

произнесите «Ф! Ф! Ф! Ф! Ф!», которое переходит в непрерывный звук «ФФФФФ...».

Зажмите рукой рот, нос, в этом положении попытайтесь проговорить звук «М», затем, убрав руку, прочитайте любой текст с большим количеством «М» или «Н».

Для развития артикуляции и дикции существует множество упражнений и тренингов, которые подбираются индивидуально

### **По теме 2. Освоение песенного жанра:**

- ✓ Индивидуальный выбор песенного репертуара с целью освоения и закрепления основных вокальных навыков.
- ✓ Ознакомление с певческими ощущениями, способными следить за голосообразованием.
- ✓ Работа с индивидуальным песенным репертуаром.

### **По теме 3. Создание «зримой» песни:**

- ✓ Упражнения и этюды на бессловесное взаимодействие как этюды на органическое молчание.
- ✓ Работа с индивидуальным песенным репертуаром.

### **По теме 4. Музыкальные пародии:**

- ✓ Прослушивание и анализ эстрадных песенных пародий на примерах выступлений артистов эстрады.
- ✓ Сочинение пародийных текстов песен.
- ✓ Работа с индивидуальным песенным репертуаром.

### **По теме 5. Речевые жанры в музыкальном сопровождении:**

- ✓ Исполнение музыкальных фельетонов, куплетов, музыкально - литературных композиций.
- ✓ Анализ исполняемых музыкальных произведений.
- ✓ Работа с индивидуальным песенным репертуаром.

### **По теме 6. Отрывки из мюзиклов:**

- ✓ Исполнение фрагментов отечественных мюзиклов.
- ✓ Исполнение фрагментов зарубежных мюзиклов.
- ✓ Работа с индивидуальным песенным репертуаром.

### **По теме 7. Работа над концертным номером:**

- ✓ Работа над элементами вокально-сценического образа.
- ✓ Постановка вокального номера в процессе работы с индивидуальным песенным репертуаром.

**По теме 8. Особенности вокально-сценического образа:**

- ✓ Развитие двигательных способностей вокалиста.
- ✓ Развитие пластичной выразительности.
- ✓ Развитие музыкальности, ритмичности, мышечной памяти, способности к импровизации.
- ✓ Работа с индивидуальным песенным репертуаром.

**По теме 9. Практическое понимание актёрского и вокального перевоплощения:**

- ✓ Работа с индивидуальным песенным репертуаром.

**По теме 10. Художественная структура эстрадного вокального номера:**

- ✓ Работа над драматургией индивидуального песенного репертуара.
- ✓ Работа над техническими вокальными приемами.

**По теме 11. Постановка вокального номера на эстраде:**

- ✓ Работа над решением режиссерских задач на примере индивидуального песенного репертуара.
- ✓ Разбор и анализ художественной структуры индивидуального песенного репертуара.

**По теме 12. Анализ творческой деятельности исполнителей эстрадной песни:**

- ✓ Прослушивание и анализ произведений отечественных исполнителей.
- ✓ Прослушивание и анализ произведений зарубежных исполнителей.

## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### Требования к зачету по учебной дисциплине «Постановка голоса».

#### Семестр I

1. Охрана и гигиена голосовых связок.
2. Характеристика вокально-голосового аппарата.
3. Классификация и типами голосов. Понятие диапазона голоса.
4. Понятия «атака звука», «опора звука», «артикуляционный аппарат», «артикуляция», «дикция».
5. Формы вокальной музыки (сольное, ансамблевое, хоровое пение и пр.).
6. История романса.
7. Эстрадная песня конца XIX – начала XX века.
8. Виды сценического амплуа.
9. Виды «зримой» песни.
10. Виды эстрадных песенных пародий.

#### Семестр II

1. Музыкальный фельетон. Характеристика.
2. Куплеты. Характеристика.
3. Музыкально - литературная композиция. Характеристика.
4. История мюзикла. Характеристика отечественных и зарубежными мюзиклов.
5. Особенности вокально-сценического образа.
6. Вокальный номер на эстраде. Постановка.
7. Синтетичность эстрадного вокального номера.
8. Художественная структура эстрадного вокального номера.

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### **Использование технических средств обучения.**

- ✓ Магнитофон – для прослушивания музыкальных фонограмм и подбора музыкальных произведений, необходимых для работы с индивидуальным песенным репертуаром.
- ✓ Компьютер – для подбора тональности вокального произведения и музыкальной обработки фонограмм.
- ✓ Микшерный пульт – для подключения микрофона и частотной обработки голоса при работе над вокальным произведением.
- ✓ Микрофон – для работы над вокальным произведением.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. И. Кочнева, А. Яковлева. Вокальный словарь. Ленинград: Музыка, 1986.- 69 с
2. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение, 1987.-93 с.
3. Хрэстаматыя вакальна-педагагичнага рэпертуару (вокальные произведения, вокализы) [Ноты] : учебное пособие /С.А. Новицкая ; М-во образования РБ, БГПУ.- Мн. 1995.-215 с.
4. Колас, Л.Я. Методика преподавания вокала / Л.Я. Колас. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2014. – 216с. : ил.
5. Вербов, А.М. Техника постановки голоса / А.М. Вербов. – Москва : Музгиз, 1961 – 52 с. : ил.
6. Гонтаренко, Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н.Б. Гонтаренко. – Изд. 3-е. – Ростов н/д : Феникс, 2007. – 155с. : ил.
7. Емельянаў В.В. Развіцце голасу: каардынацыя і трэнне. СПб, 1997.
8. Матиевская С.В. Оптимизация процесса профессиональной подготовки учителя музыки средствами театральной педагогики. Мн.: Бестпринт, 2003. – 76 с.
9. Мария Каллас /Сост. Е.М. Гришина. М., 1978. – 346 с.
10. Методические рекомендации по классу вокала / Сост. Е.Г. Дедковская, В.И. Калинина. — Мозырь, 1997.
11. Бархатова, И.Б. Постановка голоса эстрадного вокалиста; Метод диагностики проблем: Учебное пособие / И.Б. Бархатова. – СПб.; Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 64с.
12. Бархатова, И.Б. Гигиена голоса для певцов / И.Б. Бархатова. – СПб.; Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 124с.
13. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 368с.
14. История мировой музыки : Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М. : Эксмо, 2010. – 544с. : ил. – (Библиотека мирового искусства).
15. Клитин С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики: Учеб. Пособие. – Л.: Искусство, 1987. 000 с., 000 л. ил.
16. Прохорова И. С. Современная эстрада и музыкально-разговорные жанры // Молодой ученый. — 2016. — №8. — С. 1242-1246.
17. Фельетон // Большая Советская энциклопедия (в 30 т.) / А. М. Прохоров (гл. ред.). — 3-е изд. — М.: Сов. энциклопедия, 1977. — Т. XXVII. — С. 271–272. — 624 с.

18. Териков Г. Куплеты эстрадные // Эстрада в России. XX век: Энцикл. М., 2004. С. 321–322
19. Луначарский А. В. Об эстраде. - «Радиослушатель», 1930, № 13.
20. Юткевич С. «Благодарность вдогонку»// Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М, 1984, С.303-304
21. Зильбербрандт М.И. Песня на эстраде// Русская советская эстрада 1917-1929 в 3-х т., т. 1, М., 1976, С.204
22. Дмитриев Ю. Эстрада и цирк глазами влюбленного. М., 1971. С 146
23. Драматургия эстрадного представления. СПб, 2009, Постановка эстрадного номера. СПб 2004
24. Эстрада России. XX век. под ред. Е Уваровой, М., 2004
25. Русская советская эстрада. 1930 – 1945. Очерки истории. Отв. ред. Е.Д. Уварова. М., «Искусство». 1976. С 415

#### ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Великие музыканты XX века /Авт.-сост. Д.Е. Сидорович.-М.: Мартин, 2003.-512 с.: [24] вкл. л.- (Великие XX века).
2. Грошева Е. Сергей Яковлевич Яковлевич Лемешев. Москва: , 1987.- 398.с
3. Доминго П. Мои первые сорок лет. Москва:, 1982. .- 303 с.
4. Нижникова А.Б. Проблема дикции в вокальном обучении: Сб. науч. статей Теория и практика музыкально-педагогического образования /М-во образования РБ; БГПУ - Мн., 2002.- С.74-77
5. 166 биографий знаменитых композиторов: Зарубежные композиторы. Русские композиторы /Ред.-сост. Л.В. Михеева.- СПб. :Композитор, 2003.- 208 с.
6. Цітовіч Г. Анталогія беларускай народнай песні. Мінск:Беларусь, 1975. -615 с.
7. Морозов, В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Ленинград: Наука, 1967 – 204 с.: ил
8. Риггз Сэт. Голос. Пойте как звёзды – СПб.: Питер. 2015. – 128.: ил.
9. Енукидзе Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 125с.
10. О воспитании режиссеров эстрады и массовых представлений. Сб. ст. Л-М., 1980
11. Искусство советской эстрады. М. 1962; Михаил Лентовский. М, 1978; Эстрада и цирк глазами влюбленного. М., 1971

- 12.Режиссер на концертной эстраде.М,1971;Эстрада.Проблемы теории, истории и методики.Л.,1987;Эстрадные заведения. М., 2002.
- 13.Режиссура эстрады и массовых представлений.М.,1992;Многоликая эстрада.М.,1995
- 14.Уварова Е.И. Аркадий Райкин / Е.И. Уварова. – 2-е изд., уточ. И доп. – М.: Искусство, 1992. – 334с.: ил.
- 15.Зелёная Р.В. Разрозненные страницы / Р.В. Зелёная. – М.: Вагриус, 2007. – 368с.; ил.
- 16.Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. С 56 Сборник статей. – М.: Сов. Композитор. 1987. – 592с.; ил.
- 17.Шаляпин Ф.И. Я был отчаянно провинциален... / Ф.И. Шаляпин. – Москва: АСТ,2013, – 509[3]с. – {Великие биографии}.
- 18.Маркуорт Линда Самоучитель по пению : пер. с англ. / Линда Маркуорт, – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 158, {2}с.
- 19.Монд Лиза Здоровье голоса певца / Лиза Монд. - Москва : Фортуна ЭЛ, 2011. - 221, [2] с. : ил.
- 20.Курков И.Н. Белтелерадиокомпания. Мир живого эфира / И.Н. Курков. – Минск : Медиафакт. 2007. – 304с.