

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства
Кафедра искусства эстрады

СОГЛАСОВАНО

И.о. зав. кафедрой

_____ Т.Н. Дробышева

« ____ » _____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ И.М. Громович

« ____ » _____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА

для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),
направления специальности

1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)

Составитель: А.А. Федорцова

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 20.06.2017 г.
протокол № 10

Составитель:

Федорцова А.А., старший преподаватель кафедры искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусств;

Рецензенты:

Дожина Н.И., зав. кафедрой теории музыки и музыкального образования учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» кандидат искусствоведения, доцент;

Кафедра пения учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»

*Кафедрой искусства эстрады
(протокол от 16.05.2017 № 11);*

*Советом факультета музыкального искусства
(протокол от 29.05.2017 № 9)*

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1 Конспект лекций	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	55
3.1 Методические рекомендации по проведению лекционных и практических занятий.....	55
3.2 Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов.....	55
3.3 Задания и список вопросов по темам семинарских занятий.....	56
3.4 Примерные темы рефератов.....	57
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	58
4.1 Рекомендуемые средства диагностики.....	58
4.2 Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине	58
4.2 Критерии оценок результатов учебной деятельности.....	60
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	63
5.1 Учебная программа.....	63
5.2 Основная литература.....	77
5.3 Дополнительная литература.....	79
5.4 Материально-техническое обеспечение аудитории.....	79
5.5 Информационные материалы.....	79

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История вокального исполнительства» является частью теоретической подготовки специалистов высшего образования специальности искусства эстрады направления пение и преподается в тесной связи с такими дисциплинами как «История мирового и белорусского эстрадного музыкального искусства», «История рок-музыки», «История джазового исполнительства», «История мирового и белорусского джаза», «История мирового и белорусского эстрадного музыкального театра», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Постановка вокального номера», «Сценическая культура исполнителя». Значение данной дисциплины обусловлено тем, что ее изучение будет содействовать формированию музыкального вкуса и исполнительской культуры эстрадных вокалистов, а также расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для основательной подготовки высококвалифицированных специалистов в области вокального исполнительства в соответствии с образовательным стандартом.

Целью учебно-методического комплекса является формирование образовательного контента по сущности и истории развития мирового и белорусского вокального исполнительства в области популярной музыки как специфического авторского способа создания художественного образа средствами выразительности популярной музыки и сценического исполнительства.

Задачи УМК:

- ознакомить студентов с основными этапами истории развития мирового и белорусского вокального исполнительства в области популярной музыки;
- сформировать понимание алгоритма анализа вокального исполнительского мастерства как авторского способа создания художественного образа;
- научить определять и анализировать исполнительские приемы и средства музыкальной, вокальной и сценической выразительности лучших мастеров мировой и белорусской вокальной музыки.

В структуру учебно-методического комплекса по учебной дисциплине «История вокального исполнительства» входят: введение (пояснительная записка), теоретический и практический разделы, раздел контроля знаний и вспомогательный раздел.

Во введении обоснована педагогическая целесообразность учебной дисциплины и сформулированы цель и задачи УМК. Теоретический раздел представлен кратким изложением лекционного учебного материала, необходимого для изучения данной дисциплины в предусмотренном объеме. Практический раздел содержит задания и списки вопросов по темам

семинарских занятий, примерные темы рефератов, методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов. В разделе контроля знаний перечислены рекомендуемые средства диагностики, приведены вопросы к экзамену, критерии оценок результатов учебной деятельности. Вспомогательный раздел содержит учебную программу по дисциплине, списки рекомендованной литературы, требуемое материально-техническое обеспечение аудитории, информационные материалы: ссылки на онлайн-просмотр концертных программ в интернете, статьи ознакомительного характера.

Данный учебно-методический комплекс составлен для внутреннего пользования в образовательном процессе студентами учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», проходящими профессиональную подготовку по специальности искусство эстрады направления специальности пение, а также для преподавателей кафедры искусства эстрады.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тема 1. Введение в дисциплину «История вокального исполнительства»

Значение, цель и задачи дисциплины «История вокального исполнительства». Ее роль и место в профессиональной подготовке специалиста высшей квалификации по специальности «Искусство эстрады» направления «Пение». Взаимосвязь с профильными дисциплинами «История мирового и белорусского эстрадного музыкального искусства», «История рок-музыки», «История джазового исполнительства», «История мирового и белорусского джаза», «История мирового и белорусского эстрадного музыкального театра», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Постановка вокального номера», «Сценическая культура исполнителя», «Мастерство актера», «Сценическая речь и голосово-речевой тренинг», «Сценическое движение».

Тема 2. Вокальное исполнительство как вид художественного творчества

Музыкальное исполнительство – творческий процесс воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства.

Вокальное исполнительство – творческий процесс воссоздания и воспроизведения вокального произведения средствами вокального и сценического мастерства.

Вокальное исполнительство представлено основными жанрами и стилевыми направлениями вокальной популярной музыки, а также формами ее презентации в обществе.

Основные жанры вокальной популярной музыки: песня, романс, баллада, музыкальные куплеты, музыкальная пародия.

Песня – самый популярный жанр вокальной эстрадной музыки – это вокальная или вокально-инструментальная миниатюра, написанная в

строфической форме. На эстраде песня нередко решается как сценическая «игровая» миниатюра – с помощью пластики, костюма, света, мизансцены, хореографии и т.д.

Классифицировать песни можно по различным критериям: 1) по характеру создания песня бывает народная (коллективное анонимное творчество), бардовская (индивидуальное любительское творчество), эстрадная (коллективное авторское творчество); 2) по тематическому содержанию – детская, военная, революционная, гражданско-патриотическая; 3) по характеру отражения действительности – пародийно-шуточная, лирическая, драматическая.

Романс – камерно-вокальное произведение для голоса с инструментом; от песни отличается большей детализацией мелодии, её связью с поэтическим словом, драматургически значительной ролью инструментального сопровождения. Жанровой разновидностью романса является баллада.

Музыкальные куплеты – жанр вокальной популярной музыки, близкий песне, отличающийся, как правило, лёгким, шутливым характером, интонационной броскостью, простотой структуры. Литературную сторону музыкальных куплетов составляют сатирические, юмористические или публицистические стихотворения, отличающиеся злободневностью смыслового содержания, в которых каждая из строф имеет собственный сюжет. Некоторые куплетисты (исполнители куплетов) в качестве средства сценической выразительности использовали танцевальные движения, отчего назывались «танц-куплетистами», «танц-комиками», «эксцентриками». Этот жанр был популярен в вокальном исполнении XX столетия.

Жанр музыкальной пародии – это вокальные произведения, созданные на основе заимствования музыкального материала путём творческой переработки первоисточника, основаны на иронической, комической имитации (подражании) голоса того или иного артиста, на утрированном исполнении, на подчёркивании стереотипов поведения, индивидуальной манеры вокального исполнения, стиля «оригинала». Непременным условием является широкая известность творчества пародируемого артиста. Особенную популярность жанр приобрел в 21 веке в сети интернет.

Вокальное исполнительство в популярной музыке представлено различными стилевыми направлениями рок-, поп-, фолк-, джазовой, академической, электронной музыки, регги, хип-хоп и др.

Формы публичной презентации вокального исполнительства: концерт (моноконцерт, или сольный концерт, концерт-митинг, шоу-программа, радио-концерт), конкурс, фестиваль, видео-презентация (клип, фильм, блог, онлайн-трансляция, или стрим), флеш-моб.

Концерт – форма общественного музицирования, публичное исполнение эстрадной музыки в определённом сценическом пространстве (сценические подмостки концертных залов, амфитеатров, различных учреждений культуры и т.д.) различными исполнительскими составами, либо одним музыкальным коллективом, вокалистом (моноконцерт, или сольный концерт).

Концерт-митинг – разновидность концерта, форма массовой агитационно-пропагандистской и музыкально-просветительской работы в первые годы после революционных событий 1917 г., когда после речей крупных партийных и государственных деятелей СССР следовало концертное отделение с участием представителей эстрадного музыкального искусства.

Радио-концерт – концерт, транслируемый по радио (аудио-трансляция).

Шоу-программа – разновидность концерта, яркое эстрадное музыкальное представление, отличающееся особой зрелищностью и развлекательностью, которые достигаются с помощью активного использования в выступлениях эстрадных артистов элементов хореографии, сценографии, а также яркого сценического грима и оригинальных костюмов, пиротехнических и светоцветовых спецэффектов и т.д.

Фестиваль музыкальный – широкая праздничная общественная встреча, сопровождающаяся просмотром достижений музыкального искусства, состоит из цикла концертов, которые, как правило, тематически объединены и проходят в особой торжественной обстановке. Нередко в рамках фестиваля проводятся музыкальные конкурсы (в том числе вокальные), ассамблеи, конгрессы музыкальных организаций, научные конференции и т.п. Фестивали могут быть организованы на международном уровне (участники

являются представителями разных стран), на национальном (с участием представителей одного государства) и на региональном (участники представляют определённую территориальную область страны) уровнях. Популярностью пользуется проведение фестивалей песни, рок-фестивалей и др.

Конкурс вокальный – соревнование музыкантов-вокалистов, проводится, как правило, на заранее объявленных условиях и имеет целью выделить лучших его участников. Уровень мастерства конкурсантов оценивает компетентное жюри по установленным критериям, обозначенным в положении конкурса. Современные музыкальные конкурсы стали значительным фактором культурной жизни общества, важным средством выявления и поощрения талантливых молодых вокалистов. Так же, как и фестивали, конкурсы могут проводиться на международном, национальном, региональном уровнях, в пределах города, отдельного учреждения, в сети интернет (дистанционно).

Сценический номер (отдельный и самоценный по своей форме и содержанию) – структурная единица любой формы вокального исполнительства. Специфика сценического номера заключается в кратковременности действия, в лёгкой приспособляемости к условиям публичной демонстрации, в концентрированности художественно-выразительных средств, содействующих яркому выявлению творческой индивидуальности исполнителя, в актуальности затрагиваемых тем.

Популяризации результатов вокального исполнительства в популярной музыке способствуют средства массовой информации (радио, телевидение) и средства массовой коммуникации (видео-, аудио-ресурсы сети Интернет и мобильной связи). Распространением произведений вокальной популярной музыки занимаются организации, работающие в сфере звукозаписи и тиражирования музыкальной продукции на разных музыкальных носителях, таких как виниловые пластинки, аудио-, видео-, DAT-кассета, цифровые компакт-, мини-, DVD-диски, флеш-носители, серверные (облачные) хранилища данных и др.

Вокальное исполнительство популярной музыки в различных сферах социальной и культурной жизни. Из большого числа потребностей,

удовлетворяемых популярной музыкой вытекает множественность её общественных функций, её полифункциональность:

✓ Коммуникативная функция связана с общением по поводу музыки, которое проявляется в процессе расширения общения (умножения контактов человека с другими людьми) и в процессе углубления общения (переход от монологических высказываний о музыкальных пристрастиях к диалогической форме).

✓ Гедонистическая, связанная с получением удовольствия, эстетического наслаждения от слушания музыки, осуществляемая посредством такого свойства эстрадной музыки как зрелищность. Уже в 1920-е гг. в публицистике подчёркивалось, что «нужна быстрая и непрерывная смена ощущений, неожиданности и эксцентрические разрешения сценических ситуаций. Зрелище не должно быть длинным. Нужно «сгущенное» зрелище».

✓ Психофизиологическая функция осуществляется в предоставлении воспринимающим перцепиентам (слушателям) возможности катарсиса, связанного с «выбросом» психоэмоциональной и физиологической энергии (крик, топанье, аплодисменты и т.п.), а также музыкального терапевтического воздействия на психическое и физиологическое состояние человека. Так, любое музыкальное произведение как звуковая информация может служить для мозга либо стимулятором системного взаимодействия обоих полушарий, либо вызывать нарушение этой связи, что ведёт к изменению работы мозга: тормозит психическое развитие, нарушает инициативность, эмоциональный тонус, способность творчески мыслить.

✓ Аффилиативная функция предполагает включённость перцепиентов в определенную группу или общность (фан-клуб исполнителя или группы, различные неформальные объединения – панки, хиппи, рэперы и т.п.).

✓ Пронологическая функция предполагает закрепление за какой-либо группой людей определённого стереотипа поведения, образа жизни.

✓ Функция идентификации индивида с себе подобными перцепиентами, что приводит к утрате индивидуально-личностной определённости.

✓ Определённые направления популярной музыки выполняют функцию эскапизма, т.е. ухода от реальной действительности, отвлечения на определённый промежуток времени слушателя, зрителя от насущных проблем, противоречий и т.д., что роднит по характеру воздействия музыку с наркотиками и другими психотропными веществами.

✓ Суггестивная функция, связанная с психическим внушением.

✓ Оформительская – функция декоративно-прикладного использования популярной музыки в бытовой сфере человека (звуковое оформление досуговой деятельности человека, транспортной сферы и т.д.)

✓ Организаторская – эта функция имела большое значение в период формирования массового песенного творчества, когда посредством песни организовывались трудовые действия, формировались определённые духовные, личностные качества и практические навыки, необходимые для успешного осуществления различных жизненно необходимых видов трудовой деятельности. В наше время популярная музыка выполняет организаторскую функцию преимущественно в общественной, политической сферах человеческой жизни.

✓ Идеологическая – функция выражения и защиты интересов определённой социальной группы людей (в советском обществе – определённого класса).

✓ Пропагандистски-агитационная функция, объединяющая идеологическую и организаторскую функции.

✓ Интерпретационная – способность запечатлевать определённые знания о действительности, давать им субъективную оценку и передавать эту преобразованную информацию воспринимающему субъекту.

✓ Эстетически-воспитательная функция – воздействие на мысли, чувства, волю и воображение перцепиентов, формируя и преобразуя их личностные, моральные качества.

✓ Просветительская функция – способность музыки «сообщать» человеку неизвестные сведения о действительности: о психической, эмоциональной жизни индивида, а также о доминирующих в основных общественных массах настроениях – музыкальное произведение способно

стать «эмоциональным документом эпохи и общества, который скажет нам об общественной действительности».

Тема 3. Вокальное исполнительство в области популярной музыки.

Понятия популярной музыки, «легкой», эстрадной музыки.

Уже в первом десятилетии XX века термин «эстрада» (франц. *estrade* – помост, сцена) мелькает в российской прессе не только в общепринятом тогда смысле – «помост», «возвышение», – но и расширенном его понимании, включающем певцов, актёров, танцоров, поэтов, которые выходили на сценическую площадку. К началу 1920-х гг., «возникшие в конце прошлого столетия и стремительно множившиеся в предреволюционные годы всевозможные «подмостки», «открытые сцены», концертные эстрады, варьете, кабаре и др., представлявшие так называемый «лёгкий жанр», в целях обеспечения государственного руководства были объединены термином «эстрада». То есть само слово из бытового разговорного обихода перешло в терминологию чиновников для употребления в административных документах. Закрепившись, термин «эстрада» стал использоваться в публицистических изданиях, в СМИ и, наконец, в советский период стал определять театральные-сценические представления (концерты), состоящие из отдельных номеров (жанров) музыкального, хореографического, театрального видов искусства, а также цирка, демонстрируемых на сценических подмостках.

В 1990-е гг. понятие «эстрада» стало заменяться более современным – «шоу-бизнес», отражающим её коммерческую составляющую. В настоящее время понятию «эстрадный» возвращается изначальный смысл, то есть оно всё чаще употребляется исключительно функционально: для обозначения «сценических подмостков», «концертной площадки».

Популярная музыка – это разновидность музыкального искусства, некий «поперечный срез», проходящий через все направления музыки и вбирающий в себя всё наиболее популярное в определённый отрезок

времени: авторов, произведения, исполнителей. Понятие “популярная музыка” – общеупотребительное на мировом уровне и более универсально описывает процессы, активно протекающих в музыке XX – XXI вв., хотя в русском языке понятие “популярная музыка” шире понятия “эстрадная музыка”.

Основными участниками процесса создания произведений вокальной эстрадной музыки являются автор поэтического текста, композитор, исполнитель, значительный вклад в этот процесс вносит творческая деятельность аранжировщика и звукорежиссёра.

*Певческие манеры вокального исполнительства
в популярной музыке:*

Сегодня на сцене сосуществуют много различных музыкальных стилей и направлений: поп-музыка, рок-музыка, фолк-музыка, рэп, хип-хоп, R&B, классический джаз, соул и много их разновидностей. Каждому стилю соответствует своя манера исполнения, свои вокальные приемы, своя форма и образное наполнение содержания, однако, одинаковая для всех постановка дыхания и постановка голоса.

✓ Народная – комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, сложившихся на основе местных историко-культурных и художественных традиций под воздействием бытовой певческой среды, основана на особенностях диалекта, музыкального языка и исполнительского опыта ряда поколений народных певцов одной местности (определение Н.В. Калугиной из книги «Основы методики работы с русским народным хором»), в славянской культуре характеризуется дикционной четкостью, выделением обертонов высокой певческой форманты, приближенным звучанием, особенностью «озвученного» пропевания согласных звуков, особой акцентировкой.

✓ Джазовая – комплекс вокально-технических и исполнительских средств и приемов, сложившихся в джазовой музыке, характеризуется использованием джазовой фразировки и акцентировки, свинга, глиссандо, фальцета, различных типов певческого вибрато, носовых, гортанных звуков, шепота или резкого форсирования нот, других звуковых эффектов,

драйвовой атаки звука, драйвовой исполнительской подачей, скэт-пением (т.е. искусством фонетической импровизации), инструментальным саундом, свинговой пульсацией.

✓ Блюзовая – комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, сложившихся на основе фольклора североамериканских негров (рабочих песен и религиозных песнопений госпел и спиричуэлс), характеризующийся использованием средств выразительности блюзовой музыки (фразировка, динамика, акценты, блюзовое интонирование), особенностями тембральной подачи (насыщенность обертонами низкой певческой форманты), построением вокальной мелодики и орнаментики на основе блюзового лада, особой блюзовой эмоциональностью исполнения (передача эмоционально стрессовых состояний человека: грусть, депрессия, тоска, душевные и сердечные переживания; в т.ч. с помощью вкрапления в основную мелодическую линию различных вокальных междометий, стонов, вскриков, восклицаний и др.), характерными вокально-техническими приемами (субтон, штробас, или vocal fry, вокальный рык, или rattle, блюзовый гроул, или gaspy voice и др.).

✓ Академическая – комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, сложившихся в европейской музыкальной культуре (эталонное звучание – техника бельканто), для которого характерны особые приемы звукоизвлечения: высокая вокальная позиция, опущенная гортань, высокий купол (высокое небо, округленный, прикрытый звук), объемное резонаторное звучание чистого голоса без шумовых примесей.

✓ Белтинговая – комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, сложившихся в исполнительской культуре бродвейского мюзикла. В основном встречается у женщин, основан на технике микстового звучания, характеризуется одновременным насыщением певческого звука обертонами высокой и низкой певческих формант, высоким подсвязочным давлением, сокращением мышц гортани и глотки, плотным смыканием связок, речевым положением мягкого неба, обеспечивающим четкость гласных, громким, мощным, в полную силу звучанием.

✓ Рок-овая – комплекс вокально-технических и исполнительских средств и приемов, сложившихся в рок-музыке, который характеризуется

активной, экспрессивной, расщепленной (драйвовой) атакой звука, не частым применением вибрато, использованием определенных вокально-технических приемов: шаутинг, крунинг, а также основанных на приеме расщепления приемах: субтон, раттл, штробас, гроулинг, скриминг.

✓ Актерская – манера пения, основанная на технике сценической (актерской, театральной) речи, состоит в насыщении вокальной мелодии речевыми интонациями, характеризуется большой эмоциональной выразительностью (искренностью, а не изобразительностью эмоционального посыла), дикционной четкостью и выразительностью, разнообразием применения средств вокально-исполнительской выразительности (управление тембром, динамика, агогика)

✓ Поп-манера (эстрадная) – комплекс вокально-технических и исполнительских средств и приемов, сложившихся в поп-музыке на основе богатого исполнительского опыта в стилевом направлении поп, характеризуется повышенной тембральной индивидуальностью исполнения (основанной на природной неповторимости тембра вокального голоса), речевой (приближенной к естественной разговорной) звуковой позиционностью, использованием орнаментики и определенных вокально-технических приемов (субтон, штробас, вокальный рык). Индивидуальность в выборе средств вокальной выразительности исполнения определяется музыкально-художественным вкусом вокалиста. Певческий звук характеризуется как не слишком резкий (как в народной манере), но и не слишком округленный (как в академической манере), однако эталонного звучания не существует.

✓ Хип-хоп-манера – комплекс вокально-технических и исполнительских средств и приемов, сложившихся в хип-хоп-музыке (изначально в современной афроамериканской культуре), характеризуется очень ритмичным речитативным пропеванием текста, особенной дикционной выразительностью (редуцированием окончаний, диалектным подражанием), нередко владением техники бит-бокса.

Виды вокального исполнительства:

– по количеству вокалистов:

- ✓ сольное,
- ✓ ансамблевое,

– по типу аккомпанемента:

- ✓ пение а capella,
- ✓ пение с инструментальным сопровождением (концертмейстер, инструментальная группа, джаз-бэнд, оркестр),
- ✓ пение под фонограмму «минус один».

Особенности работы вокалиста с микрофоном.

Виды вокальных микрофонов.

Среди всего многообразия микрофонов, которые различаются по системе, конструкции, назначению и области применения, исполнитель на сцене имеет дело с концертным микрофоном для солистов.

Современные микрофоны различают *конденсаторные* и *динамические*. Концертные микрофоны для солистов бывают двух типов – *кабельные* (шнуровые) и *радиомикрофоны*. В настоящее время радиомикрофоны практически вытеснили кабельные, т.к. дают большую свободу движений исполнителю и не требуют использования стоек, загромождающих сцену. Радиомикрофоны бывают *ручные* (которые исполнитель держит в руках) и *головные* (которые крепятся на голове исполнителя).

Различные проблемы, которые могут возникнуть у исполнителя с микрофоном на сцене, можно объединить в несколько основных групп:

- ✓ Включение микрофона
- ✓ «Заводка» микрофона (при направлении мембраны в направлении мониторов или динамиков)
- ✓ Тембр звука (зависит от его положения относительно рта исполнителя)
 - ✓ Искажения звука (от форсирования, неправильного произношения шумных согласных и пр.)
 - ✓ Посторонние шумы
 - ✓ Степень зарядки микрофона.

*Вокально-технические средства выразительности
вокального исполнительства:*

- ✓ тембр
- ✓ динамика
- ✓ агогика
- ✓ атака звука
- ✓ снятие звука
- ✓ фразировка (мастерство владения певческим дыханием)
- ✓ певческая артикуляция
- ✓ вибрато
- ✓ орнаментика
- ✓ вокально-технические приемы
- ✓ певческая манера

*Средства выразительности сценической демонстрации вокального
исполнительства в сфере популярной музыки:*

- ✓ сценический грим и костюм,
- ✓ пластика (мимика, жесты, пластическое решение),
- ✓ элементы хореографии, хореографическая постановка
- ✓ сценография,
- ✓ мультимедийное оформление,
- ✓ пиротехническое оформление,
- ✓ цветоцветовое оформление,
- ✓ звуковая партитура (дизайн звука),
- ✓ режиссура сценического номера.

*Стадии воссоздания вокального произведения в процессе вокального
исполнительства в области популярной музыки:*

- ✓ оригинальный авторский текст,
- ✓ индивидуальная исполнительская интерпретация – версия исполнения певцом авторского текста вокального произведения с привнесением в этот текст особенных вокально-технических и художественно-исполнительских средств выразительности,

✓ вокальный стандарт – эталонное исполнение вокального произведения на уровне высоко профессионального вокально-технического и художественно-исполнительского мастерства,

✓ ремикс (англ. re-mix– букв. повторно соединить) – версия исполнения вокального произведения, измененная и исполненная позднее первой исполнительской интерпретации; ремиксы делают авторы, либо владельцы авторских прав, либо законные владельцы исходного музыкального материала, а также специалисты (композиторы, аранжировщики, ди-джеи) по заказу авторов или правообладателей, изменения могут происходить в темпе, тональности, звучании инструментов, шумовых и вокальных спецэффектов, незначительные – в композиции и т. п.,

✓ кавер, или кавер-версия (англ. cover – обложка, покров, version – версия), или ремейк – версия авторского текста вокальной композиции, чаще известной, популярной, исполненная позднее первой исполнительской интерпретации певцом, коллективом (не правообладателем, в отличие от ремикса). Кавер нередко значительно отличается от как от оригинального авторского текста, так и от первой исполнительской интерпретации: музыкальный текст может быть основательно изменен мелодически, гармонически, метро-ритмически, стилистически, композиционно, содержать совершенно новые оригинальные вокальные фрагменты, новаторские элементы музыкальной аранжировки. «Вторичность» интерпретации может проявляться в прочтении вокального произведения в ином стилевом направлении или ином жанре. Причем у одного авторского текста может быть неограниченное количество кавер-версий – все зависит от благодатности первоначального материала и от вокально-исполнительского таланта и художественного вкуса певца.

Тема 4. История мирового вокального исполнительства

Простейшие бытовые формы вокального исполнительства первобытного мира (пастушеские зовы, охотничьи, воинственные, трудовые, обрядовые кличи, восклицания и пр.).

Вопросы и проблемы вокальной техники затрагивались в трудах Гиппократ (греческий врач, основоположник античной медицины 4-5 в. до н.э.) и Платона (греческий философ, ученик Сократа 4 в. до н.э.). Эволюция вокального преподавания затрагивает два аспекта: технический и стилистический. Первый касается формирования певческого инструмента и умения им пользоваться; второй – воспитания вкуса и чувства прекрасного, проявляющегося при исполнении музыки. В древности проблемы вокальной техники затрагивали Гиппократ и Гален, тогда как стилистический аспект с точки зрения моральной и эстетической был разобран Платоном в его «Республике».

Еще 2500 лет назад Гиппократ написал, что голос рождается в голове, то есть в черепных полостях. Он хотел этим сказать, что действительно звучащим телом является воздух, а качества самого звука зависят от резонанса. Гален же, со своей стороны, утверждал, что голос рождается в груди. Ни Гиппократ, ни Гален не упоминали, таким образом, о голосовых связках. Этим они становились на позиции ионической школы, говорившей: «Как нас поддерживает душа (которая есть воздух), так дыхание и воздух окружают всю вселенную».

Великий философ Платон утверждал: «Музыка проистекает из союза трех элементов: слова, гармонии, ритма». Та ее часть, которая представлена словом, «не отличается от слова обычного, непропетого», произносимого по всем правилам нормальным человеком. Главное – это «красота и совершенство дикции, которая должна соответствовать характеру души. В пении не нужно ни жалоб, ни плача». Платон ненавидит ионическую и лидийскую школу пения, потому что она «изнеженная и пустая, дифирамбическая и оргическая», и восхваляет пение дорическое и фригийское, потому что оно мужественное, благородное, героичное и достойно, как он говорит, настоящего человека. Согласно воззрениям Платона, музыка не должна быть отделима от поэзии и вообще от искусства слова (труды «Государство» (III 398 cd) и «Законы» (II 672 e – 673 a), тем не менее ему совершенно ясно, что «музыка есть сочинение напевов». Музыка в узком смысле слова есть для него только совокупность ладов и ритмов, что противопоставляется пляске или телодвижениям: пляска и музыка, будучи

искусствами движения, управляются ритмом, но музыка - это чистое «движение звука», а пляске свойственно еще и то, что Платон называет schéma – фигура, движение в пространстве.

С историко-эстетической точки зрения весьма важно твердое воззрение Платона на музыку как на искусство, ближайшее к процессу психических переживаний. Обычно такого рода воззрение связывается с именем Аристотеля (ниже, т. IV). Эта связь сама по себе, конечно, правильная. Однако, несомненно, Аристотель позаимствовал эту теорию, как и многое другое, у своего учителя Платона. Упомянутое учение о близости музыки к потоку психических переживаний Платон тут же расширяет до этической концепции, поскольку он не хочет знать какого-либо чистого и незаинтересованного искусства и поскольку музыка в этом смысле является как раз наиболее эффективным орудием для того, чтобы направлять поток переживаний в ту или иную сторону.

Платон выдвигает родство музыкального движения и потока человеческих переживаний, причем основная направленность музыкального переживания должна быть, по Платону, морально-политической.

Имеется еще одно очень важное рассуждение у Платона об особенном родстве музыки и психических движений человека: «Что же касается пользы голоса музыкального, то она связана со слухом, ради гармонии. Гармония же, заключающая в себе движения, родственные оборотам нашей души, даруется Музами тому, кто обращается с ними разумно, не для бесцельного наслаждения, – которому служит, кажется, теперь, – а в качестве пособницы, приводящей в порядок и в согласие с собою расстроенное круговращение нашей души. Также и ритм дан как средство против того нестройного и неудовлетворенного состояния духа, которому мы во многих случаях поддаем».

Также Платон совершенно не признает никакой самостоятельности за инструментальной музыкой, такой, которая исключает всякое присоединение словесного текста. Бессловесную музыку Платон считает безвкусной, грубой и даже дикой; это для него какое-то фокусничество. И это вовсе не потому, что Платон не понимал чистой музыки. Чисто иррациональную текучесть музыки он прекрасно понимал, но, прекрасно понимая такую музыку, он ее

считал не соответствующей человеческому достоинству и разумному творчеству жизни, так что подлинная и допустимая музыка для него всегда была связана именно со словом; и не слово должно согласоваться с ладами и ритмами, а наоборот, эти последние должны согласоваться со словом.

Одним из первых, дошедших до нас сочинений по искусству пения, с указаниями по постановке голоса и технике пения, считается трактат арабского певца, поэта, композитора, музыкального теоретика и педагога Абу-аль-Хасана Али бен Нафи (по прозвищу Зираб, или Зийраб, – дрозд). Трактат издан в Испании на рубеже 8-9 веков и заложил основы становления самобытной андалусской школы пения. Он внёс значительные изменения в область музыкальных форм. По его правилам музыкальное сочинение начинается речитативом (нашид), поющим в свободном ритме и переходящем к развёрнутой (обычно медленной) части (басит); затем следует 2-частное заключение в подвижном темпе (мохарракат и хазаят). Существенны усовершенствования лютни, сделанные Зирьябом. Он изготовлял лютни и др. музыкальные инструменты; ввёл плектр из орлиного пера, заменив деревянные пластинки, благодаря чему звук лютни стал мягче, чище. Также вокальная педагогическая методика Абу-аль-Хасана близка современной. Музыкальное наследие Зирьяба составило огромный фонд, которым пользовались последующие поколения арабов. Многие его произведения приобрели популярность и, утратив авторство, стали народными.

Вокальное исполнительство Античного мира.

В истории античной культуры сохранились первые сведения о вокальном творчестве и творческой индивидуальности. Например, в книге «Гомер» А.Ф. Лосев отмечает, что распространение и, может быть, само создание его поэм происходило при помощи аэдов – певцов. Поэмы «Илиада» и «Одиссея» распространялись профессиональными певцами-декламаторами, так называемыми рапсодами («сшивателями песен»). Потом их стали называть гомеридами. Сначала будто бы это были певцы из рода Гомера, в дальнейшем стали так называться и прочие певцы. Сохранилось имя одного гомерида – Кинеф Хиосский. В VIII – VII веках до н.э. гомериды

распространяются по всей Греции – Хиос, Делос, Крит, Беотия, Афины. Учреждаются целые состязания рапсодов в разных местах: Саламине, Спарте, Сикионе, Эпидавре и особенно в Афинах на праздниках панафиней.

Музыка не играла в Греции роли самостоятельного искусства и поначалу была, скорее, страстной декламацией, чем настоящим пением. Древнегреческая музыка была преимущественно одnogолосной (монодийной), хотя в пении под аккомпанемент музыкальных инструментов, как считают некоторые исследователи античности, могли образовываться и многозвучия.

Согласно преданию, певцы-виртуозы появились ещё в мифологический период Греции. Так, пением Орфея заслушивались дикие звери, деревья и скалы. По преданию, своими песнями он заставлял сдвигаться с мест деревья и скалы и вёл их за собою. Часто в легендах рассказывается о 4 состязаниях таких поэтов-певцов с богами. Фамирис соревновался с музами в искусстве сочинения и исполнения песен, победил их и в наказание ослеплён музами, лишён голоса умения играть на лире. Лин пытался соперничать с Аполлоном, покровителем искусства и предводителем муз. За дерзость Аполлон убил его. Ни один праздник, ни одно пиршество не обходилось без песен, о чём повсюду упоминается в гомеровских поэмах.

Музыка у греков играла важную роль в храмах, в религиозных процессиях и в играх, при жертвоприношениях, в военных походах, на празднествах, наконец, на сцене. Празднества в честь Вакха сопровождались хоровыми песнями в соединении с танцами и сценическими представлениями. Мужской хор, певший с инструментальным сопровождением, составлял главную принадлежность греческой драмы. Диалог представлял нечто среднее между пением и разговором и, вероятно, походил на наш речитатив. Кроме того, рапсоды и певцы путешествовали по Греции, развлекая знатных людей и простой народ декламацией под звуки лиры и кифары, эпических и лирических стихотворений. Здание Одеона в Афинах было воздвигнуто Периклом специально для музыкальных занятий. Кроме этого были песни пастухов, косарей, жнецов, песни застольные, задравные и философские. К

сожалению, всё было уничтожено за редким исключением. Установленные и неизменные мелодии назывались «номами». Малейшее изменение их рассматривалось как государственное преступление, потому, что греки смотрели на музыку, как на дело политической важности и даже законы Ликурта и Солона были положены на музыку. Исполнителями героических песен о подвигах богов и героев именовались «аэдами» (от греческого *aoidos* – «певец»). Аэды рассматривались как особый вид ремесленников (демиургов) наряду с врачами и гадалками. Однажды исполненные песни не забывались; они передавались из поколения в поколение. Искусство аэдов развивалось в недрах семьи и, если посторонний человек хотел посвятить себя этому искусству, то его усыновляли, чтобы он мог лучше его изучить. Творчество аэдов было устным и импровизационным. Песни аэд исполнял сидя, под аккомпанемент лиры. Среди них было много слепых. Кроме аэдов были рапсоды, они культивировали новое направление «дидактическое», то есть назидательный опус. Главным представителем которого был Гесиод. Теперь эпические поэмы не распевались, а декламировались. Вместо лиры рапсод в руке держал увитый зеленью посох, символ его власти и мудрости. В отличие от аэдов, рапсоды исполняли только готовые поэмы наизусть. В дни народных празднеств декламации рапсодов предшествовало обычно исполнение гимна в честь бога с именем которого связывался тот или иной праздник. Для обозначения сольных и хоровых песен, исполнявшихся под аккомпанемент лиры, в эллинический период возник термин «лирика». По характеру исполнения древнегреческая лирика делилась на «монодии» (эолийское сольное пение) и хоровые песни (дорийское хоровое искусство). Представителями сольного «моноподийного» пения были Стесихор, Алкей, Сапфо, Анакреонт. Древнейшим представителем хоровой лирики VII века был Алкман. Он руководил хором спартанских девушек. Основными жанрами сольной песни были: Гименей – свадебная песня; Эпифаламия (эпитилама) – песня, исполняемая перед свадебным чертогом, вечером, когда при свете факелов невесту вели в дом жениха; Френы – похоронные заплачки; Эмбатерии – маршевые песни; Сколии – застольные песни; Гипорхемы – плясовые

песни; Гимны и др. Колыбелью хорового пения сами греки уже во времена Гомера считали остров Крит, а его главой – Фалеса из Гортины.

Древним грекам были известны 4 типа хоров: мужские, женские, мальчиков и девочек. Мужские голоса разделились на 3 вида: 1. Netoide – высокий голос, для свободных виртуозных арий (номов); 2. Mesoide – средний голос, для исполнения популярных песен и хоров; 3. Iratoide – низкий голос, используемый в трагедиях.

Хоровая мелика чаще всего исполнялась под аккомпанемент кифары. Существовали следующие хоровые жанры: 1. Дифирамб – приподнято-лирический гимн; 2. Пеан – культовое песнопение; 3. Просодии – песни девушек; 4. Трены (или френы) – похоронные песни; 5. Энкомии – песни, прославляющие заслуги живых; 6. Эпикинии – победные песни; 7. Пиррихий – быстрая, воинственная песня-танец; 8. Гимнопедии – под их звуки производились гимнастические упражнения.

Очень важную роль играло пение в театре. В драме участвовало до трёх актёров, которые должны были в ходе действия несколько раз менять костюмы и маски. Женские роли также исполнялись мужчинами. Так как греческая драма возникла из песен хора, хор был первоначально её главной и необходимой принадлежностью. Так, у Эсхила хор был главным действующим лицом. У Софокла он имел уже второстепенное значение. У Эврипида песни его превращаются в музыкальный дивертисмент между отдельными актами драмы. В IV и III веках постепенно исчезают любительские хоры, принимавшие участие в трагических представлениях, и в конце V столетия в Афинах образуется профессиональный союз «дионисийских артистов» (трагедия посвящалась богу Дионису).

В античную эпоху профессиональный певец приравнивался по положению в обществе к прорицателю, врачу и архитектору, а это означало, что он занимал более высокую социальную ступень, чем, например, художник или скульптор. Аэды обычно аккомпанировали себе на четырёхструнной лире. «Древние греки полагали, что героические песни вкладывались в уста аэдов самими богами. Слепота часто служила отличительным признаком певца, которому, как считали, певческая муза досталась вместо зрения». Исполнителями сольных вокальных

произведений в Древней Греции были часто сами поэты – композиторы, певшие под аккомпанемент кифар, авлоса, лир и арфообразных инструментов – тригона и магадиса. В VII веке до новой эры в Древней Греции создавались школы, готовящие исполнителей-универсалов: поэт-композитор-певец-аккомпаниатор в одном лице. Крупнейшая поэтическая школа на острове Лесбос, с которой связан легендарный образ греческой поэтессы Сафо, была первой известной нам музыкально-исполнительской школой. Древняя роспись запечатлела Сафо, играющей на кифаре. Лесбийский поэт, певец и музыкант Терпандр – первая историческая достоверная фигура выдающегося исполнителя.

Вокальное исполнительство в странах Древнего Востока.

«Книга песен» («Ши-цзин») является самым ранним сборником песен в истории Китая, она появилась примерно в эпоху Весны-Осени, или Воюющих царств (770-221 гг. до н. э.). Как сказано в трактате «Мо-цзы», «Книге песен» был присущ музыкальный характер, она могла декламироваться, исполняться на музыкальных инструментах или вокально («Конфуцианцы декламировали 300 стихов по «Книге песен», играли 300 песен, пели 300 песен и танцевали 300 песен»). В «Исторических записках - Истории рода Конфуция» упоминается, что «сам Конфуций мог исполнять, аккомпанируя себе на цине, 305 песен» из «Ши-цзин». Это свидетельствует о том, что данная книга представляла собой записи музыки и слов. Творчество в области художественной песни в Китае включало в себя также большие и малые оды. Ши-цзин (изначально термин «ши» обозначал слова для песни) - это первый сборник такого плана в истории Китая. На сегодняшний день сохранилось 305 песен -произведения более чем пятисотлетней истории. Ши-цзин состоит из трех частей: «фэн» «нравы царств», «я» «оды» и «сун» «гимны», что в действительности представляет собой музыкальную жанровую классификацию. В «нравах царств» представлены в основном народные лирические песни. «Оды» делились на две части - «большие» («дая») и «малые» («сяо-я»), всего 105 произведений, в основном созданных образованными людьми из числа аристократии. Принято считать, что «большие оды» представляют собой песни церемониального характера для

приемов во дворцах, эти исторические произведения повествуют об успехах и неудачах в сфере политики того времени. «Малые оды» представляют собой лирические авторские произведения, написанные образованными людьми. Многие из этих песен имеют аллегорический характер, некоторые отражают злободневные социальные конфликты того времени, некоторые критикуют государственное устройство, в определенной степени страдают трудностям народа. Хотя есть и произведения, славящие успехи и добродетели правящего класса. Одам присущи богатый язык, выразительные характеры героев, тонкий психологизм, что очень остро воспринималось современниками. «Гимны» представляли собой музыку и танцы, исполнявшиеся представителями правящих классов на церемониях жертвоприношений. Всего этот раздел состоит из 40 песен, прославляющих блестящие успехи правителей. Они довольно однообразны по форме, их словам недостает вкуса, они довольно трудны для понимания. Как считает исследователь Ян Инью, «они достаточно профессиональны по своему художественному уровню».

Если взять, к примеру, песню «Белый снег в Янчуне», спетую современной певицей Сун Юй, то по причине высокой степени сложности ее невозможно исполнить человеку, не прошедшему курс профессионального вокального образования. Эти песни, очень глубокие по содержанию, были созданы и осознаны не простыми людьми, для исполнения этих сильных художественных произведений требуется обязательная профессиональная подготовка, что отличает их от передающихся из уст в уста народных песен. Поэтому утверждение о том, что большие и малые оды «Ши-цзина» стали источником китайских произведений камерной вокальной музыки, не является безосновательным.

Песни циньгэ эпохи Хань (206 г. до н. э. 220 г. н. э.) - (в переводе «песни для циня») - являются песенной формой, которая исполняется под аккомпанемент гуциня (семиструнного циня) самим певцом; это особая музыкальная форма, ставшая результатом сочетания искусства вокальной музыки с искусством игры на цине. Эти песни обладают высокой художественной значимостью, они продолжают творческие традиции древней камерной вокальной музыки вслед за «Ши-цзином». В древнем

Китае цинь, как и шахматы, каллиграфия и живопись, входил в обязательную программу обучения образованных людей. Этот древний музыкальный инструмент обладал богатой звуковой базой и особым стилем. Песни циньгэ, как важная составная часть древней музыки, развивались под покровительством верхних слоев общества, определяя не только критерий воспитанности личности, но и глубину содержания общения представителей социальных верхов. С глубокой древности многие люди были хорошо музыкально образованы, они не только могли исполнять песни под самостоятельный аккомпанемент на цине, но могли и сочинять собственные произведения, передавать в них свои чувства и мысли. Таким образом, образованные музыканты на протяжении всей истории стимулировали развитие китайской музыки для циня и жанра циньгэ. Одной из самых известных в этой области была Цай Вэньци и ее длинные лирические песни. Она сочинила цикл песен с нотами для циня «18 пай для флейты хуцзя». По сути, это старинный вокальный цикл, состоящий из 18 частей («Пай» обозначал часть произведения). Ее произведения в трогательной манере рассказали людям о всех трудностях, с которыми встретила на своем жизненном пути Цай Вэньци, отражая беды, которые принесли людям эпохи смут и неурядиц, изливая тоску и никогда не угасающее чувство любви по отношению к своей «большой» и «малой Родине», все это придает этим произведениям вечную художественную притягательность. Также стоит отметить песню под аккомпанемент циня «Феникс, ищущий супругу» из сборника, созданного в эпоху Западной Хань (206 г. до н. э. - 6 г. н. э.) великим ученым, музыкантом и исполнителем Сыма Сянжу (примерно 179-127 гг. до н. э.). Его владение инструментом было превосходным. А это произведение рассказывает об истории его любви к своей супруге, тонко выражая чувство обожания и страсти. Оно переходит из поколения в поколение исполнителей на музыкальной сцене. Ноты этой песни содержатся в трактате середины XVI века «Цинь при дворце Си-лутан» (1549 г.). (Адаптация нот Ван Ди, современная аранжировка для фортепиано Лян Хуэя). Исполнение этого произведения требует высокого мастерства, что доказывает его высокое художественное значение.

В более поздние периоды авторское творчество образованных людей в области камерно-вокальной музыки непрерывно развивалось, привлекая художественностью и извечной силой воздействия. Некоторые произведения были признаны шедеврами не только современниками, но и потомками через тысячу лет, заставляя слушателей преклоняться перед ними, широко распространяясь на музыкальной сцене. Наиболее ярко это проявляется на примере песенного творчества эпохи Тан (618-907 гг.). Особо стоит выделить песню «Три рефрена на заставе Янгуань» (это название связано с повторением куплетов после вариаций мелодий) знаменитого танского интеллектуала, поэта, художника, музыканта Ван Вэя (701-761 гг.). Эта песня повествует о прощании на заставе Янгуань, построенной еще при династии Хань и находившейся на юго-западе уезда Гохуан провинции Ганьсу, этот укрепленный пункт был неизбежной точкой пересечения границы в древние времена. Произведение распространилось особенно широко и стало известным именно в жанре песни. Это прекрасная элегия, рассказывающая о сцене прощания, передающая чувства глубокой привязанности. В ее мелодии можно услышать «скачки» на октаву, частые рефрены, что помогает выразить очень сильный и глубокий эмоциональный настрой. Также следует отметить такую известную высокохудожественную песню эпохи Тан, как «Песня рыбы» (Лю Цзуньюаны).

В историческом источнике «Цзю Гун Да Чэн» (песни древнего Китая) размещены 82 сборника, изданные в 1746 г. В них были опубликованы народные песни, баллады, театральные арии, отрывки из музыкальных драм, более 200 вокальных циклов, собранных за 1000 лет.

Имеются свидетельства того, что при создании мелодий сунских художественных песен существовали определенные принципы формообразования и характерные богатые технические приемы, которым необходимо было следовать. Эти песни, стихи для которых писались интеллектуальной элитой того времени, отличались высоким стилем, глубоким смыслом, красотой и напевностью мелодии, что позволило назвать их классическими вокальными произведениями древнего Китая.

В эпоху Сун в песенном творчестве уже имелось разделение на жанрово-стилевые направления - ваньюэ (изысканные) и хаофан

(раздольные). В поэзии существовала жанровая разновидность «изящной тактичности», темами в которой были меланхолия о прошлом, преданность красоте. Также существовало направление «широкого порыва, страсти», в котором писали на темы вольной удали, благородных порывов. Сочинение и исполнительство художественной песни эпохи Сун стало новой вершиной развития вокального искусства, тем самым оказав глубокое влияние на последующее развитие китайского камерного и народного вокального искусства в целом.

Одним из известных авторов эпохи Сун был Цзян Куй (1155?-1221 гг.), который славился своим мастерством сочинять стихи и писать музыку. Его собственные произведения «Тень абрикосового дерева», «Янчжоуская мелодия мань», «Мелодия сливы за ручьем» стали классическими примерами древней песни.

В эпоху династии Юань (1279-1368 гг.) вокальное искусство развивалось параллельно на двух жанровых основах: песня и классическая драма сицзю с характерной арией саньцзю.

Расширение жанровых разновидностей камерно-вокальной музыки, расцвет театра эпохи Юань стимулировали развитие теории вокального искусства. Появились трактаты, посвященные техникам пения. Например, труды «Законы музыки» Шэнь Гуа, «Происхождение слов» Чжан Яня, «Теория пения» Янь Чжияня и др. В них проводилось детальное теоретическое исследование вокального исполнительства. Из известных певцов эпохи Юань стоит отметить Чжун Дусю, Чжан Дэхао, Чжу Ляньсю, Шунь Шисю, а также Ми Лиха, представителя мусульманской народности хуэй.

В эпоху династий Мин (1368-1644) и Цин (1644-1911) происходило развитие музыкального искусства, состоявшего из элементов разговорно-песенного жанра, народной песни, классической драмы сицзю, плясок с песнями, инструментальной музыки. Были созданы сборники текстов и нот, например, «Нотные тетради рода Вэй», «Золотые блески», «Цзю Гун Да Чэн» и др. Среди 50 произведений, вошедших в сборник «Нотных тетрадей рода Вэй», составленного Вэй Шуанхоу, вошли такие произведения, как, например, «Музыка унылости и света», которые частично отражали общее

состояние дворцовой музыки эпохи Мин. Публикация сборников сыграла важную роль в упорядочении и распространении высокохудожественных песен, тем самым предоставив драгоценные материалы для изучения потомками.

В области теоретических исследований вокальной музыки стоит отметить «Звуки музыкальной палаты Юэфу» - труд Сюй Дачунь, освещавший вопросы «вокала» и «энергии ци» (дыхания) и выдвинувший принципы «правильного звукоизвлечения, четкого произношения, мелодичности исполнения, наполненности чувствами, расслабленной гортани».

Специальная музыкальная палата Юэфу при дворе императора Хань (II в. до в период н.э.)

Во II в. до н.э. в период Хань была создана придворная музыкальная палата Юэфу (Палата песен), в задачи которой входили специальная подготовка музыкантов, а также организация музыкального сопровождения всех церемониалов. Каждый император Китая содержал при дворе штат музыкантов и танцовщиц. Придворная музыкальная палата не только обучала музыкантов и танцоров, но и осуществляла строгое наблюдение за исполнением песенной и танцевальной музыки и руководство ею. Таким образом, даже эта сфера культуры, менее других поддающаяся регламентации, была в Китае регламентирована и поставлена на службу господствующей верхушки. Интересно, что кроме всего прочего, Палата песен была своеобразным институтом для формирования общественного мнения. Представители этой организации собирали наиболее популярные в народе стихи, песни ("ночные песнопения"). Затем проводилась переработка текстов в необходимом направлении. Текстам песен придавался иной смысл, хотя использовались узнаваемые популярные мелодии. До нашего времени дошло около ста пятидесяти из собранных в палате песен. Жанр стихов, лежащий в основе этих произведений, получил название «юэфу». Это уже не стихи, воспевающие придворную аристократию. В этих стихах-песнях как раз обличается аристократия и чиновничество, бесчинства правителей, жестокость феодальных правителей и тяжёлая жизнь простого народа. Вместе с тем в жанре «юэфу» много прекрасных стихов о любви и разлуке, о

дружбе, много сказочной поэтичности. Специально нанятые люди исполняли их в местах скопления населения, воздействуя тем самым на мнения и представления масс, внедряя в сознание слушателей нужные для власти информационные установки.

Учебные заведения Китая в период династии Хань(II в. до н.э. – II в.н.э.), возникновение театра (XIII – XIV вв.).

В период династии Хань появилась бумага, что позволило осуществить подлинную революцию в средствах обучения. В эту эпоху приобрела достаточно ясные очертания трехступенчатая система образования, предусматривающая начальные, средние и высшие школы.

В 124 г. до н.э. император У-ди основал “Высшее училище” (“Тайсюэ”) и повелел отобрать во всех провинциях страны способных молодых людей для учебы в нем. Начиная с этого момента все китайские династии так или иначе поддерживали государственное образование. С открытием Тайсюэ связано и зарождение традиционной экзаменационной системы для поступления на государственную службу.

В планы Училища входило изучение конфуцианского “Пятикнижия” - “Уцзин” (“Шицзин” - “Книга песен”, “Лицзи” - “Книга ритуалов”, “Шуцзин” - “Книга истории”, “Чжоуи” - “Циклические перемены”, “Чуньцю” - “Весны и осени”). Также изучались стрельба из лука, музыка, ритуал, чтение и письмо, владение счетными навыками и управление колесницей. Обучение проводилось учеными-конфуцианцами, имевшими звание боши (“доктор”) и служившими чиновниками при дворе У-ди. Через год учеников экзаменовали и назначили на должности в соответствии с их знаниями. Сам У-ди принимал участие в испытании экзаменующихся. Сочетание системы отбора и конфуцианского образования с целью получения должности чиновников закрепилось и применялось в дальнейшем до конца династии Хань. Первоначально в Училище могло учиться до 50 студентов. К 8 г. до н.э. число студентов возросло до трех тысяч, а в поздней Хань их было уже порою около тридцати тысяч. В эпоху Хань были также учреждены провинциальные школы, выпускники которых, возможно, также принимались на государственную службу.

В XIII-XIV веке театр в Китае достиг зрелости: в эпоху Юань (1279–1368) появляется собственно музыкальная драма. Юаньская драма, или цзацзюй (буквально – музыкальная драма) стала пиком развития театрального искусства средневекового Китая благодаря особой реалистичности и захватывающим сюжетам. Она сформировалась между XII – XIII вв. в рамках городской народной культуры на основе драмы наньси, впитав элементы северного «юаньбэнь» и жанра «чжугундяо» (песня-баллада); период ее наивысшего расцвета длился почти столетие. Центральное место в юаньской драме занимало пение, основной вокальной формой являлась ария. Арии исполнялись циклами только мужчинами (мо-бэни) или только женщинами (дань-бэни), чередуясь с декламацией, танцами, акробатическими номерами. Вокальное исполнение (концерт в костюмах) превалировало над развитием сюжета и предназначалось для городского и сельского массового зрителя. Музыкальную основу юаньской драмы составляли мелодии северных регионов Китая («северные арии»). Они исполнялись под аккомпанемент саньсяна, различного вида флейт (чжэн, ди), традиционных ударных инструментов (барабаны-ло, гу, кастаньеты-бань) и др. и записывались в китайской традиционной системе тональностей, состоящей из 9 гунов, различавшихся по характеру (например, выражающих скорбь, радость, нежность, иронию и т.д.). Диалоги в цзацзюй импровизировались исполнителями, способствуя развитию сюжета и придавая постановке жизненный колорит. В либретто прописывались основные способы актерской игры (движения, мимика и танцевальные па). Вне зависимости от сюжета существовали три большие группы 12 ампуа: мо (мужские), дань (женские), цзин (отрицательные мужские персонажи). Сценическую постановку цзацзюй определяли три основных компонента: пение-«чан», декламация-«бай» и актерская игра-«кэ», где превалировало пение. Создателями юаньской драмы являлись 158 драматургов, авторов семисот тридцати трех пьес (полностью сохранилось 170, во фрагментах – 44). В творчестве самых известных из них – Гуань Ханьцина (1220–1300), Ван Шифу (1260–1336), Ма Чжюаня (1264–1321), Бэй Пу (1226–?) – сложилось пять жанровых разновидностей цзацзюй: 1) трагедии, повествующие о страданиях простого народа («судебные истории»), 2)

драмы из дворцовой жизни императора, 3) пьесы о бродячих благородных героях, борющихся со злом, 4) мелодрамы из жизни куртизанок или женщин из высшего общества, 5) драматические истории о любовных перипетиях молодежи. В юаньской драме окончательно закрепляется синтез музыки, пения, танца и собственно игрового элемента как характерная особенность китайского музыкального театра.

Вокальное исполнение религиозных гимнов, ритуальных песнопений в *Древней Индии*. Раги – древнеиндийские песни, мелодии в которых были выписаны с точностью до четверти тона.

Индийская музыкальная культура – одна из наиболее древних и самобытных.

Музыка занимала одно из важнейших мест в системе искусств Древней Индии. Ее истоки восходят к народным и культовым обрядам. Музыку связывали с началом творения мира, его продолжением и концом. Музыкантам отводилась роль пророков, так как считалось, что только посредством музыки можно вознести душу над рамками земной жизни. Самой ранней из сложившихся видов музыки была этническая, возникшая в III тыс. до н.э. Подобно любой народной музыке, она сочеталась с танцем, была проста по форме и структуре, приближалась к звукоподражаниям.

Важный этап развития индийской музыки связан с древнейшими литературными памятниками Индии – Ведами (кон. II - 1-я пол. I тыс. до н. э.), древнеиндийскими религиозными текстами. Тогда же, со II тыс. до н. э. появляется традиционная (религиозная) музыка, которой приписывали как жизнезащитные, так и разрушительные свойства. Она считалась первым языком мира, на котором говорят и человек, и звери, и птицы. В “Ведах” есть указание на то, что музыка составляет пятый аспект творения. Ей посвящен отдельный раздел – “Самаведы” (что в переводе означает “веда мелодий”), на тексты которого слагались песнопения. Древнеиндийские религиозные гимны исполняли и на тексты “Ригвед” (веды гимнов), “Яджурвед” (веды жертвоприношений), “Атхарвавед” (веды заклинаний). Запись мелодико-интонационных ячеек ведических песнопений (нотопись) сформировалась под влиянием норм древнего санскрита и сохранила свой облик до наших дней. В основе ведических песнопений, представлявших собой сочетание

мелоса и речитации, лежал звукоряд в объеме терции, расширяемый опевающими звуками сверху и снизу. Интервал терция воспринимался сакрально, так как цифра “3” обозначала триаду главных божеств: Брахма – создатель, Вишну – хранитель, Шива – разрушитель.

В I тыс. до н. э. вышел трактат “Натьяшастра”, принадлежавший перу Бхараты, в котором были изложены основные положения о музыке. Музыка отводилась важная роль в древних науках и учениях: астрономии, магии, мистицизме. Музыка (по-санскритски “сангина”) трактовалась в синкретическом единстве инструментального начала, пения и танца. В одном древнеиндийском трактате различалось 24 поворота головы, соответственно выражавшие сострадание, удивление, страх, равнодушие, страсть и т. д., а также 57 вариантов движения рук. Звукоряд индийского лада состоял из семи главных тонов, число которых имело сакральный смысл: они ассоциировались с семью планетами Солнечной системы. Главные тоны лада обозначались начальными слогами санскритского наименования: са-, ри-, га-, ма-, па-, дха-, ни-. Лад имел оригинальное интервальное строение и расширялся за счет производных звуков, отходящих от главных на четвертитоновую интонацию. Так, октава делилась на 22 неравных интервала, каждый из которых мог стать исходным пунктом для нового лада.

Музыкальный звук на древнем языке Индии обозначается словом «свара» — от слов «свар» (небо, свет) и «ра» (дарить) — которое имеет смысл «небесный дар».

В разделе по методике музыки давались рекомендации по вопросам техники вокального и инструментального исполнительства. Например, по распространенной в Индии манере пения глаза должны быть закрыты, нос наморщен, мышцы рта сильно напряжены, шея вытянута. Этими приемами добивались особого гнусавого призвука при вибрации звука.

Индусы, подобно их современникам древним грекам, связывали звукоряды лада с определенными психоэмоциональными настроениями. Эти взгляды составили отдельную науку – мантра-йога. “Мантры” – это звуковые комплексы, обладающие магическими свойствами. В мантра-йоге звуки рассматривались как энергия Космоса, а ритм – как движение Вселенной. Специальные мантры сочинялись для достижения гармонии души, для

просвещения и успокоения, для творчества и благородного богатства, для преодоления трудностей и стремления к успехам.

В VII в. н. э. появились ранние формы светской классической музыки. Ее основы составляли “раги”, которым также приписывалась способность воздействовать на жизнь Земли и Космоса. Сложилось своеобразное учение о рагах, подразумевающее подчинение интонационно-мелодического строя ранги ее эмоционально-эстетическому содержанию, разработанное в соответствии с “расой” – древнеиндийской теорией о поэтических чувствах, эмоциях и эстетических наслаждениях. Древнеиндийская музыка насчитывала 7 основных раг и 5 производных от каждой – “рагинь”. “Рага” выражали состояния мужества, героизма; “рагини” ассоциировались с нежностью, любовью и печалью. У индусов выработалось специфическое чувство восприятия раг: например, их слух не выносил утреннюю рагу, исполняемую вечером. В основе раг, создаваемых профессиональными композиторами, лежала музыкально-интонационная формула, представлявшая собой сочетание разнообразных импровизируемых мелизматических интонационных ходов в свободной метрике.

Космологические представления Древней Индии коснулись сфер вокальной и инструментальной музыки. Особой миссией наделялся певческий голос, способный выражать, по мнению древних музыкантов, дух, красоту и мудрость. В нем видели 5 качеств: земное (дающее надежду), водное (опьяняющее, успокаивающее), огненное (раздражающее, возбуждающее), воздушное (возвышающее), эфирное (взывающее, убедительное). Символом человеческого голоса был первый инструмент – флейта.

Характерными особенностями вокально-танцевального искусства Древней Индии являются:

- 1) Вокально-инструментальный аккомпанемент к танцу. Вокалисты сами играли на ударных инструментах и сами танцевали. Текст пения как бы объяснял содержание танца. Вокальное искусство Древней Индии имело много разновидностей. Значительного развития достигло в древности индийское театральное искусство. Актёр в индийском театре одновременно должен был быть певцом, поэтом и музыкантом;

2) Древнеиндийская музыка в целом одноголосна. В основе её ладовой системы лежит семиступенный диатонический звукоряд. Северноиндийская музыкальная система опирается на 10 ладов, южноиндийская - на 72 лада. Характерные черты вокального исполнительства: плавные мелодии, скороговорки, сложные колоратуры, украшения, трели (при помощи горла или языка);

3) Импровизационный характер исполнительства, предполагающий возникновение множества вариантов при каждом новом исполнении уже известного произведения.

Развитие культового и народного пения в вокальном исполнительском искусстве Европы: барды, трубадуры, минезингеры, скоморохи, гусяры, волочобники, бандуристы, кобзари, лирники. Церковное исполнительство и школы церковного пения.

В Средние века было два основных направления в развитии музыки: духовная музыка и светская, развлекательная. При этом светская музыка порицалась религией, считалась "дьявольским наваждением".

Музыка была одним из инструментов религии, средством, служившей целям Церкви, а также одной из точных наук. Музыка ставилась наряду с математикой, риторикой, логикой, геометрией, астрономией и грамматикой. Церковь развивала певческие и композиторские школы с упором на числовую музыкальную эстетику (для ученых той эпохи музыка была проекцией числа на звуковую материю). В этом было и влияние позднего эллинизма, идей Пифагора и Платона. При таком подходе музыка не имела самостоятельного значения, она была аллегорией высшей, божественной музыки.

Итак, музыка делилась на 3 типа:

- Мировая музыка – это музыка сфер, планет. Согласно музыкально-числовой эстетике эпохи Средневековья каждая планета солнечной системы наделялась своим звуком, тоном, и движение планет создавало небесную музыку. Помимо планет своим тоном наделялись и времена года.

- Человеческая музыка – каждый орган, часть тела, душа человека наделялись своим звуком, которые складывались в гармоничное созвучие.

- Инструментальная музыка – искусство игры на инструментах, музыка для увеселения, низший тип иерархии.

Духовная музыка была вокальной, хоровой, а светская – инструментально-вокальной. Инструментальная музыка считалась легкой, несерьезной, и, музыкальные теоретики той эпохи не воспринимали ее всерьез. Хотя менестрельное ремесло требовало от музыкантов большого исполнительского мастерства.

Источником духовной музыки Средневековья была монастырская среда. Песнопения разучивались в певческих школах на слух и распространялись в церковной среде. В виду появления большого многообразия напевов католическая церковь решила канонизировать и регламентировать песнопения, отражающие единство христианской доктрины.

Духовная музыка Средневековья представлена следующими жанрами:

- Хорал, григорианский хорал – одноголосное религиозное песнопение на латыни, четко регламентированное, исполнялся хором, некоторые разделы – солистом. Григорианское пение. Термин «григорианское пение» происходит от имени Григория I Великого (папа Римский в 590—604 годах), которому средневековая традиция приписывала авторство большинства песнопений римской литургии. Григорианское пение одноголосно, хотя в ходе исторического развития григорианский хорал лёг в основу многоголосной европейской музыки: от органума и дисканта вплоть до мессы высокого Возрождения. По степени распева (богослужебного) текста песнопения подразделяются на силлабические (1 тон на слог текста), невматические (2-3 тона на слог) и мелизматические (неограниченное количество тонов на слог). По типу исполнения григорианское пение подразделяется на антифонное (чередование двух групп певчих, так исполняются, например, все псалмы) и респонсорное (пение солиста чередуется с пением ансамбля/хора). Григорианское пение отдаляет слушателя от действительности, вызывает смирение, приводит к созерцательности, мистической отрешённости. Такому воздействию способствует и текст на латинском языке, непонятном основной массе

прихожан. Ритм пения определялся текстом. Он расплывчат, неопределён, обусловлен характером акцентов декламирования текста.

- Месса – главное богослужение католической церкви, состоящее из 5 устойчивых частей (ординариум) - I. Kyrie eleison (Господи, помилуй), II. Gloria (слава), III. Credo (верую), IV. Sanctus (свят), V. Agnus Dei (agneц божий).

- Литургия, литургическая драма – пасхальное или рождественское богослужение, где григорианские хоралы чередовались с неканонизированными мелодиями-тропами, литургии исполнялись хором, партии персонажей (Марии, Евангелиста) - солистами, иногда появлялись некоторые подобиа костюмов.

- Мистерия - литургическая драма с развернутым сценическим действием, костюмами.

- Рондель (рондо, ру) – многоголосный жанр зрелого и позднего Средневековья, опирался на авторскую мелодию (в отличие от канонизированного хорала), которая исполнялась в импровизационной манере солистами, вступавшими по очереди (ранняя форма канона).

- Проприум – часть жанра мессы, изменяющаяся в зависимости от церковного календаря.

- Антифон – наиболее древний жанр хоровой церковной музыки, основанный на чередовании партий двумя хоровыми группами.

К VII веку в средневековой Европе школы античного типа полностью исчезли. Преемником античной традиции оказались церковные школы. На протяжении V–XV вв. церковные школы выступали сначала единственными, а затем преобладающими учебно-воспитательными учреждениями Европы. Обучение в церковных школах повышенного уровня преподавалось по программе семи свободных искусств. Одним из первых формулу такой программы для средневековой Европы предложил Северин Боэций (480-524). Он объединил арифметику, геометрию, астрономию и музыку (науки, основанные на математических закономерностях) в учебный цикл «квадриум» (четвертый путь). Этот цикл вместе с «тривиумом» (третьим путем) – грамматикой, риторикой, диалектикой – составил семь свободных искусств, впоследствии положенных в основу всего средневекового

образования. Семь свободных искусств вместе взятые с богословием, как «венцом» всего обучения, составили содержание средневекового образования.

По-иному было организовано воспитание светских феодалов. Главным для средневекового рыцаря была выработка военно-физических умений, крепостнической морали и благочестия. Содержание рыцарского воспитания составляли «семь рыцарских добродетелей»: верховая езда, плавание, владение копьем, мечом и щитом, фехтование, охота, игра в шахматы, умение слагать и петь стихи.

В XII – XV вв. система школьного образования средневековой Европы несколько видоизменяется. Связано это было, прежде всего, с созданием светских учебных заведений: городских школ и университетов. Как правило, большинство средневековых университетов имели 4 факультета: артистический (факультет искусств), богословский, медицинский и юридический. Содержание обучения артистического факультета определялось программой семи свободных искусств и длилось в течение 5 – 7 лет.

Носителями светской народной музыки в Средневековье были мимы, жонглёры, менестрели во Франции, шпильманы – в странах немецкой культуры, хоглары – в Испании, скоморохи – на Руси. Эти странствующие артисты были универсальными мастерами: они сочетали пение, пляску, игру на различных инструментах с фокусничеством, цирковым искусством, кукольным театром.

Другой стороной светской культуры была рыцарская (куртуазная) культура (культура светских феодалов). Рыцарями были почти все знатные люди – от неимущих воинов до королей. Все стороны рыцарской жизни нашли отражение в музыкально-поэтическом искусстве трубадуров (Прованс – южная Франция), труверов (северная Франция), миннезингеров (Германия). Искусство трубадуров связано преимущественно с любовной лирикой. Наиболее популярным жанром любовной лирики была канцона (у миннезингеров – «Утренние песни» - альбы).

Труверы, широко используя опыт трубадуров, создали свои оригинальные жанры: «ткацкие песни», «майские песни». Важную область

музыкальных жанров трубадуров, труверов и миннезингеров составляли песенно-танцевальные жанры: рондо, баллада, виреле (рефренные формы), а также героический эпос (французский эпос «Песнь о Роланде», немецкий - «Песнь о Нибелунгах»). У миннезингеров были распространены песни крестоносцев.

Трубадуры или, как их еще часто называют, минстрели – это поэты и певцы эпохи Средневековья. Искусство трубадуров возникло в южной части Франции, его главным центром была область Прованс. Трубадуры были активными участниками социальной, религиозной и политической жизни общества. Они были преследуемы за критику церкви. Конец их искусству положил альбигойский крестовый поход в 1209-1229 годах.

Искусству трубадуров было родственно творчество труверов. Появившись в южных областях Франции при тех же исторических условиях, что и музыка трубадуров, лирические произведения труверов имели много общего с ней. Более того, труверы находились под прямым и очень сильным влиянием поэзии трубадуров, что было обусловлено интенсивным литературным обменом.

Адам де ла Аль (известный также под прозвищем Адам Горбатый, 1240-1287) – знаменитый трувер из Франции. Имел духовное звание, но принять сан отказался. Из произведений Адама де ла Аля до наших дней дошли тридцать шесть одноголосных песен, более восемнадцати jeux partis (так назывались песни-диалоги с куртуазным содержанием), шестнадцать рондо и пять политекстовых мотетов.

Тибо IV Шампанский – трувер и поэт средневековой Франции, создавший большое количество произведений (Пререкание, Песнь о Крестовом походе и т. д.), различные лирические песни о любви с аккомпанементом, религиозные поэмы, сирвент. За ним закрепилось прозвище «принц труверов». В его творчестве прославляется служение знатной Даме, которая отождествлялась современниками с Бланкой Кастильской, матерью короля Людовика IX.

Миннезингеры – немецкие лирические поэты-певцы, воспевавшие рыцарскую любовь, любовь к Даме, служение Богу и сюзерену, крестовые походы. Лирика миннезингеров сохранилась до настоящего времени,

например, в Гейдельбергской рукописи. Слово «Миннезанг» используется в нескольких значениях. В широком смысле понятие миннезанг объединяет несколько жанров: светскую рыцарскую лирику, любовную (на латыни и немецком) поэзию вагантов и шпильманов, а также более позднюю «придворную деревенскую поэзию» (нем. *höfische Dorfpoesie*). В узком смысле под миннезангом понимают совершенно конкретный стиль немецкой рыцарской лирики — куртуазную литературу, возникшую под влиянием трубадуров Прованса, Франции и Фламандии.

Вальтер Фон дер Фогельвейде — знаменитый миннезингер. Принадлежал к рыцарскому сословию, но своей земли не имел. Только на склоне лет (1228) получил он от императора Фридриха II небольшой лен и возвестил об этом ликующей песней («*Ich hân mîn lehen*», «Есть у меня лен»). Исполнение собственных песен служило ему средством к пропитанию, как и прочим бродячим певцам, шпильманам и вагантам-голиардам.

Гуго фон Монфорт — австрийский миннезингер эпохи позднего Средневековья. Гуго VII был графом Монфорт-Брегенц и Пфаннберг и занимал высокие политические посты. Свою политическую карьеру он сделал на службе у Габсбургов в качестве главнокомандующего войск австрийского герцога в Италии. Гуго писал песни, куртуазные стихотворные письма, а также политические и воспитательные речи в стихах. Сохранилось около 40 текстов Гуго фон Монфорта.

Характерные черты искусства трубадуров, труверов и миннезингеров:

- одноголосие — соответствовало и установке на индивидуализированное выражение собственных переживаний, на личную оценку содержания высказывания (часто выражение личных переживаний обрамлялось обрисовкой картин природы);

- преимущественно вокальное исполнение (роль инструментов не была значительной: она сводилась к исполнению вступлений, интермедий и постлюдий, обрамляющих вокальный напев).

Труверы, трубадуры и миннезингеры, играющие куртуазную рыцарскую музыку, создали свои оригинальные жанры:

- "Ткацкие" и "майские" песни.

- Рондо - форма на основе повторяющегося рефрена.
- Баллада – тексто-музыкальная песенная форма.
- Виреле – старофранцузская стихотворная форма с трёхстрочной строфой (третья строка укорочена), одинаковой рифмовкой и с припевом.
- Героический эпос ("Песнь о Роланде", "Песнь о Нибелунгах").
- Песни крестоносцев (песни Палестины).
- Канцона (у миннезингеров – альба) – любовная, лирическая песня.

О рыцарском искусстве ещё нельзя говорить, как о профессиональном, но впервые в условиях светского музицирования было создано мощное музыкально-поэтическое направление с развитым комплексом выразительных средств и относительно совершенной музыкальной письменностью.

Основные черты и особенности светской музыки Средневековья:

- опирается на фольклор, исполняется не на латыни, а на родных языках диалектах.
- среди бродячих артистов нотация не используется, музыка является устной традицией (позднее в придворной среде развивается музыкальная письменность).
- основная тема - образ человека во всем многообразии его земной жизни, идеализированная чувственная любовь.
- одноголосие - как способ выражения индивидуальных чувств в стихотворно-песенной форме.
- вокально-инструментальное исполнение, роль инструментов еще не очень высока, инструментальными были, в основном, вступления, интермедии и коды.
- мелодика была разнообразна, но ритмика при этом - канонизирована, - в этом сказывалось влияние церковной музыки, разновидностей ритма (ритмических модусов) было всего 6, и каждый из них имел строго образное содержание.

Возникновение оперы (Италия, XVI в.) и культ хороших голосов, владеющих вокальной техникой.

Опера зародилась в Италии и «выросла» из театрализованных мистерий – духовных представлений, в которых музыка служила фоном, оттеняя игру актеров. В таких представлениях музыка звучала время от времени, подчеркивая важные драматические моменты. В шестнадцатом веке в моду вошли пасторали, в них присутствовали хоровые исполнения мотетов или мадригалов (музыкально-поэтические пьесы). В конце шестнадцатого века в пасторалих появились сольные вокальные номера. Это было началом зарождения оперы в привычном современному человеку виде. Этот жанр называли *drama in musica*, а слово «опера» появилось только в первой половине семнадцатого века.

Первые оперы появились в Италии, во Флоренции на рубеже XVI – XVII столетий. Их авторы были участниками небольшого кружка любителей искусства, собиравшихся у богатых меценатов Джованни Барди и Якопо Корси. Кружок этот вошел в историю музыки под названием флорентийской камераты (итальянское *camerata* – кружок). Члены камераты были большими поклонниками античного искусства и мечтали возродить древнегреческую трагедию. Из высказываний античных философов и поэтов они сделали вывод, что манера исполнения античных актеров представляла собой нечто среднее между пением и обычной речью, и попробовали создать мелодию такого же типа. Результатом их экспериментов было создание речитатива – речевой мелодики. Это была вокальная мелодия полунапевного, полудекламационного характера, предназначенная для сольного исполнения с инструментальным сопровождением. Сами члены кружка так характеризовали созданный ими тип мелодики: «такой тип пения, где можно было бы словно говорить» (Дж. Каччини); «пение на полпути между обычным говором и чистой мелодией» (Я. Пери).

Новый жанр развивался очень бурно и стремительно. Опыт флорентийцев перенимался в других итальянских городах, и уже очень скоро в истории оперы появились первые классические произведения. Их автором стал Клаудио Монтеверди. Именно он создал гениальные образцы и нового жанра, и нового стиля: теперь музыка стала занимать не подчиненное, как это

было раньше, а главное место. В отличие от однообразного речитатива Пери и Каччини, Монтеверди создал остро напряженный, драматический речитатив – с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами. При этом Монтеверди не ограничился речитативом: в кульминациях своих опер он включал арии, где мелодия носила уже не декламационный, а певучий характер. Большое значение приобрел хор и оркестр.

Слушательская аудитория первых опер ограничивалась очень узким кругом: это придворная знать, просвещенные любители и знатоки искусства. Но постепенно оперный жанр стал демократизироваться, то есть обращаться к более широкому кругу слушателей.

Процесс демократизации оперы начался в 20-е годы XVII века в Риме, где кардинал Барберини построил первый специально оперный театр. Католическая церковь вообще покровительствовала новому жанру, преследуя религиозно-пропагандистские цели. Излюбленные сюжеты римских опер – жития святых и нравоучительные повести о раскаявшихся грешниках. Однако местами неожиданно вставлялись бытовые комические сценки для привлечения рядового слушателя.

В совершенно других условиях развивалась опера в Венеции. Руководство ею здесь попало в руки предприимчивых коммерсантов. За короткое время в городе появилось несколько общедоступных городских театров, конкурирующих между собой. Венецианские театры были не только очагами культуры, но и коммерческими предприятиями, главная цель которых – делать сборы. Опера должна была увлекать, не утомлять излишней серьезностью, быть жизненной и понятной простым венецианцам.

Позднее других – к концу XVII века – сложилась оперная школа в Неаполе, подытожившая историю столетнего развития итальянской оперы. Интересно, что неаполитанская опера оказалась особенно далекой от того идеала, к которому стремилась флорентийская камерата. Она сразу заявила о себе как произведение, в котором ведущей силой является не поэзия, а музыка, пение. Именно в Неаполе утвердился тот вид оперного пения, который получил название *bel canto* (прекрасное пение). Под ним понимается умение плавно, красиво исполнять певучую мелодию широкого дыхания (кантилену), причем сохранять эту плавность постоянно. Стиль бельканто

требует от певца высшего мастерства: виртуозного владения дыханием, ровного звучания голоса во всех регистрах, блестящей техники, – что вызывало заслуженные восторги у слушателей.

В рамках неаполитанской школы, прежде всего в творчестве Аллесандро Скарлатти, сложился новый оперный жанр – опера-seria (итальянское seria – серьезная). Со временем в опере-seria утвердился настоящий культ певца-виртуоза, который мог диктовать композитору свои условия (один певец требовал, чтобы в любой арии обязательно были виртуозные пассажи, особенно хорошо ему удававшиеся, другой непременно хотел исполнить скорбную арию *lamento*, и пр.).

Единственной страной, которая в XVII веке сумела оградить себя от влияния итальянского оперного театра, была Франция. Здесь сложилась своя, очень самобытная национальная оперная традиция и любой композитор-иностранец, желавший покорить Париж, был обязан не только писать исключительно на французский текст, но и следовать ряду установленных во Франции обычаев: декламационный речитатив, родственный возвышенной, патетически приподнятой речи и менее гибкий и мелодичный, чем в итальянской опере. На французской сцене практически не появлялись певцы-кастраты, столь популярные в Италии. Люлли первым ввел в кордебалет женщин, которые не могли, правда, выступать в качестве сопрано – их вокальные функции узурпировали «белые голоса» многочисленных фальцетистов, которым операция позволяла петь в двуполом диапазоне.

В конце XIX и начале XX века возникла французская импрессионистская школа во главе с Дебюсси. По канонам этой школы пропетое слово должно незаметно переходить в шепот, в декламацию. В противоположность ей, итальянская школа вовсе не заботилась о сохранности голосовых связок певцов. Оркестр, который в музыкальной драме достиг грандиозных размеров, оставляя, однако, певцам возможность быть услышанными, а словам — возможность быть понятыми, теперь совершенно подавил и голос, и слова из-за неумеренного звучания духовых инструментов. Густая оркестровка и тенденция заставить певцов состязаться с оркестром должны были побудить новые школы пения заняться развитием объема звука, а не обогащением его тембра.

Немецкая школа стремилась умерить неудержимую виртуозность итальянского бельканто и чрезмерный «экспрессионизм» французской школы: барокко и рококо должны были слиться вместе, чтобы эмоция и мысль заняли подобающее им место. Сформировалась немецко-австрийская школа: камерное пение.

XX – XXI вв. – зрелищность, массовость, техногенность и мультимедийность мирового вокального исполнительства.

В любом виде сценического искусства артист является одной из главных фигур. На эстраде же он – фигура центральная. Выступающие на эстраде артисты широко используют так называемую маску, определенный образ, отличающийся постоянством не только внешнего облика, но и свойств характера, биографии. Этот образ, рожденный художественным воображением, может не иметь ничего общего с личностью самого артиста. Часто, однако, маска эстрадного артиста становится как бы концентрированным выражением его собственной личности. Но за какой бы маской ни скрывался артист, он обращается непосредственно к зрителям, стремится включить их в действие, сделать своими «собеседниками».

В рамках сценографического искусства авторами при оформлении сценического номера посредством декораций, костюмов, освещения и постановочной техники создаются художественные творческие образы.

Сценография может быть подробной, лаконичной или минимальной. Особая зрелищность, сложные эффекты требуют работы сценических механизмов, которые могут сменить декорации за занавесом или на глазах у публики. Такие объекты являются визитной карточкой того или иного представления. Активно используют анимированную компьютерную графику, видеоряд, необычные звуковые эффекты. А также очень важна профессиональная подготовка самого исполнителя или группы, их музыкальность, эмоциональная сторона, профессионализм аккомпанирующего состава или наличие профессиональной и качественной аранжировки, партитуры того или иного произведения, которые записываются на современной аппаратуре, которая позволяет избегать малейших неточностей.

Всё, что исполнители, режиссёры, звуковые и световые операторы имеют на сегодняшний день создавалось на протяжении всей жизни человечества. Человеческий опыт накапливался и передавался из поколения в поколение. Способы звукозаписи и носители для неё менялись со времени записи первых звуков (для последующего их воспроизведения) и до настоящего времени. (см. статью *История звукозаписи / Материал из Википедии – свободной энциклопедии*)

Таким образом, новые технологии в развитии световых, графических эффектов, которые используются на сцене артистами мирового вокального исполнительства, позволяют делать грандиозные, масштабные, зрелищные шоу, которые находят большую популяризацию в массах. А в ближайшем будущем, возможно, начнут использовать и нанотехнологии.

Тема 5. История развития белорусского вокального исполнительства в первой половине XX века

Вокальное исполнительство на белорусской земле имеет глубокие корни. Так, народно-песенное творчество белорусов, сложившееся на основе земледельческого труда и языческого мировосприятия, насыщенное пением, игрой, танцем, несло в себе черты зрелищных представлений. Три основных исторических пласта народно-песенного творчества, повлиявших на становление и развитие национальной белорусской музыки, и, в частности, вокальной эстрадной:

- календарно-обрядовые и семейно-бытовые песни, способствовавшие возникновению своеобразной школы «голосового» пения (во весь голос, со звонкими кличами, глиссандирующими завершениями фраз);

- песни, созданные в период формирования белорусской народности (XIV – XVIII вв.), в рамках которого происходило обновление и расширение музыкального языка вокальных произведений;

- песни, связанные с городской музыкальной культурой (XIX в.).

С народно-песенным творчеством и бытовым фольклором неразрывно связано искусство белорусских скоморохов-волочобников («валачобнікі», «музыкі»). Скоморошество на территории белорусских земель зародилось в XII в., что подтверждают археологические находки в городах Новогрудке и Волковыске. В игровых представлениях скоморохов соединялись песня («припевки»), танец, игра на музыкальном инструменте (гусли, бубны, сопели, дудки, гудки, с середины XIX скрипка), а также элементы циркового и театрального искусства. Скоморохи не только распространяли музыкальный фольклор, но и являлись его авторами. Их искусство демонстрировалось публичными выступлениями на площадях, ярмарках и других местах скопления людей. Несмотря на притеснения и гонения со стороны властей и церкви, эти бродячие или оседлые музыканты были любимы народом и на протяжении столетий являлись отражением его передовых идей и надежд. В XV в. из круга непрофессиональных скоморохов-волочобников стали выделяться профессионалы, которые организовывали цеха, мастерские скоморохов со своей структурой иерархических связей. В XVII в. бродячие скоморохи становились либо оседлыми сельскими музыкантами, либо поступали на дворцово-замковую (придворную) службу. Так, при дворе Жигимонта III наибольшей популярностью пользовались белорусские певцы Тобияшик и Вербкович. Многие белорусские певцы великокняжеского двора были участниками торжественных выставок, концертов и гастрольных путешествий. Таким образом, традиционный музыкальный фольклор из первичной (аутентичной) формы бытования переходит во вторичную – сценическую форму.

Предпосылки возникновения профессионального вокального исполнительства в Беларуси можно выявить и в народном театре – школьном, крепостном. Значительный интерес школьного театра при духовных образовательных учреждениях (XVI – XVIII вв.) заключался в наличии в его постановках интермедий, в которых со школьных сценических подмостков звучали белорусская народная песня и инструментальная музыка. Становлению и развитию вокальной эстрадной музыки содействовал крепостной театр в поместьях крупных магнатов (сер. XVIII – нач. XIX вв.), откуда вышло большое количество талантливых певцов, музыкантов,

выступавших впоследствии на сценах Москвы, Петербурга и Варшавы, а также белорусских любительских театров. Наряду с постановкой драматических спектаклей, балетов и опер, на сцене крепостных театров (некоторые были публичными) ставились приобретающие всё большую популярность оперетты и водевили.

В XIX в. центр сосредоточения культурной жизни из поместий крупных магнатов постепенно переносится в города Минск и Витебск. В условиях процесса денационализации, начавшегося с XVII в., формирование национальной музыкальной профессиональной культуры сдерживалось, и ведущая роль в музыкальной жизни Беларуси принадлежала гастрольной сценической деятельности приезжих певцов и музыкантов (Ф. Шаляпина, Н.М. Муранской), опыт концертной деятельности которых перенимался белорусскими представителями музыкального искусства (вместе с известными русскими певцами в концертах принимали и минские вокалисты О. Обрамович, Ю. Казловская, В. Пратапопов, И. Сокаловский и др.).

Этапы развития вокального эстрадного исполнительства в Беларуси в первой половине XX в.:

1900 – 1916 гг. – этап зарождения вокальной эстрадной музыки в Беларуси, проходивший в условиях возрождения национального искусства. В этот период эволюция вокального исполнительства идёт по двум направлениям: 1) – посредством развития инфраструктуры заведений развлекательного, увеселительного типов (кабаре, варьете, сценические подмостки кафе, баров, ресторанов); 2) – посредством творческой и концертной деятельности различных обществ и коллективов («Минское объединение друзей музыки», «Общество любителей белорусского народного искусства в Петрограде», первая профессиональная театральная труппа И.Т. Буйницкого и др.).

1917 – 1938 гг. – сложный период развития вокальной эстрадной музыки Беларуси, проходящий в условиях активного строительства советского государства. Идеологический контроль со стороны правящей партии СССР влиял как на развитие вокальной эстрадной музыки, так и на судьбы отдельных её представителей. Среди вокалистов-исполнителей на белорусской эстраде плодотворно трудились И.П. Яунзем, Л.П.

Александровская, Н.Д. Ворвулев, И.М. Болотин, а также Белорусский вокальный квартет. Важной вехой в популяризации вокального исполнительства стало появление в 1925 г. белорусского радиовещания, в эфире которого стали звучать вокальные эстрадные произведения.

1939 – 1949 гг. Открытие в 1939 г. двух отделений организации Белгосэстрада в БССР свидетельствует о масштабах распространения и значимости вокальной эстрадной музыки. Большая востребованность вокальной исполнительской деятельности во время Великой отечественной войны и послевоенные годы. На этом этапе вокальная эстрадная музыка стала по-настоящему популярной. Активная сценическая деятельность концертно-эстрадных бригад, в составе которых выступали выдающиеся белорусские вокалисты (И.Яунзем, Н.Д.Ворвулев, Л.П.Александровская и др.) и мобильность их репертуара, доминирование социальной тематики в произведениях эстрадной музыки – основные характерные направления развития вокальной эстрадной музыки Беларуси в указанный период. Популярностью пользуются все ведущие жанры вокальной эстрадной музыки – песня, романс, куплеты (частушки).

Тема 6. История развития белорусского вокального исполнительства во второй половине XX – начале XXI веков

Этапы развития вокального эстрадного исполнительства в Беларуси во второй половине XX – начале XXI вв.:

1950 – 1969 гг. – этап интенсивного развития вокального исполнительства в условиях активной политики “русификации” белорусского населения. В 1950 – 1960-е гг. выделились эстрадные певцы Г. Бутько, И. Вишневская, В. Земиров, Э. Мицуль, И. Полянская, О. Саморадов др. Появление представителей белорусского эстрадного исполнительского искусства на всесоюзной эстраде происходило благодаря практике проведения различных фестивалей и конкурсов вокальной эстрадной музыки в СССР. Развитие белорусского телевидения (с 1956 г.) способствовало

распространению вокальной эстрадной музыки и популяризации вокального исполнительства в Беларуси.

1970 – 1989 гг. – период расцвета национального вокального исполнительства в области популярной музыки, репрезентации её в самобытном многообразии музыкального, тематического и художественного содержания, что выразилось в плодотворной деятельности как отдельных вокалистов (Н.Богуславская, В.Вуячич, Н.Микулич и др.), так и исполнительских коллективов («Песняры», «Сябры», «Верасы», дуэт Я.Поплавской и А.Тихоновича). Для этого периода характерен расцвет самодеятельного исполнительского творчества, появление “новой фольклорной волны” – стилевого направления, оказавшего плодотворное влияние на развитие самобытного вокального исполнительства, – всё это позволяет говорить о всенародном признании и популярности национальной вокальной эстрадной музыки в названный период.

1990 – 1999 гг. – период структурной реорганизации системы функционирования вокальной эстрадной музыки в социуме – в условиях рыночного экономического курса суверенного государства Республики Беларусь. Для этого периода характерны: некоторая коммерческая несостоятельность вокальной эстрадной музыки в условиях создания рынка музыкальной продукции, отставание на мировом уровне в электротехнической оснащённости, определённые трудности в области перестройки инфраструктуры учреждений культуры. Эволюция вокальной эстрадной музыки в кардинально изменившихся социально-культурных условиях продолжала происходить в русле создания самобытного национального репертуара. Так, наряду с откровенным подражанием образцам западной популярной музыки творческие искания деятелей белорусской вокальной эстрадной музыки были направлены на популяризацию белорусского песенного фольклора. Наиболее ярко это проявилось в творчестве таких групп, как «Палац», «Троіца», «Юр’я» и др.

Начало XXI в. Развитие и повышение уровня профессионального образования субъектов вокального исполнительства (исполнителей, композиторов, аранжировщиков, звукорежиссёров, музыкальных продюсеров). Активная концертная деятельность вокальных исполнителей.

Музыкальные фестивали и конкурсы Беларуси («Славянский базар», «Молодечно», «Сузор'е надзей», «Маладзічок» и др.).

Развитию самобытного вокального исполнительства Беларуси в начале XXI века способствовали определённые тенденции:

- богатые традиции народной песенной культуры белорусов, существовавшие на протяжении предшествующих столетий;
- профессиональный рост исполнительского искусства белорусских эстрадных вокалистов, опиравшихся на певческие традиции народного музицирования и опыт концертной деятельности гастролировавших на земле Беларуси российских и зарубежных певцов;
- опора на музыкально-интонационную выразительность белорусских народных песен, широко используемую в произведениях белорусских композиторов для эстрады;
- развитие и широкое распространение жанра песни, в котором были созданы высокохудожественные образцы белорусской эстрадной музыки;
- развитие инфраструктуры учреждений культуры и образования, отвечающих за воспитание, просвещение и подготовку квалифицированных кадров вокального исполнительского искусства – это открытие организации «Белгосэстрада», работа Молодёжного театра эстрады, «Белгосфилармонии», различных домов культуры, центров творчества и др.; это утверждение Министерством образования Республики Беларусь образовательного стандарта подготовки квалифицированного специалиста: артиста эстрады; открытие кафедры «Искусство эстрады» при Белорусском университете культуры и т.д.

Тема 7. Персоналии мирового вокального исполнительства

Творческие достижения лучших мастеров мирового вокального исполнительства в разных стилевых направлениях популярной музыки:

- ✓ Поп-музыка (Элвис Пресли, Майкл Джексон, Мадонна, Лара Фабиан, Стинг, Кристина Агилера и др.),

- ✓ Рок-музыка («Битлз», Фредди Меркьюри, Питер Гэбриэль, Пинк, «Колдплэй» и др.),
- ✓ Джазовая музыка (Луи Армстронг, Элла Фицджеральд, Эл Джеро, Стиви Уандер, Джемми Калэм, Майкл Бубле и др.),
- ✓ академическая музыка (Федор Шаляпин, Муслим Магомаев, Лучиано Паваротти, Монсеррат Кабалье, Андреа Бочелли, Сара Брайтман, Анна Нетребко и др.).
- ✓ Мастера звуковой имитации: Има Сумак, Бобби Макферрин и др.

Тема 8. Анализ концертных live-программ мирового вокального исполнительства

*Критерии анализа концертных live-программ
мирового вокального исполнительства:*

- ✓ исполнитель (исполнительский коллектив),
- ✓ режиссер-постановщик,
- ✓ сценическая площадка,
- ✓ количество зрительской (слушательской) аудитории,
- ✓ треклист,
- ✓ длительность программы,
- ✓ визуальный образ исполнительского состава концертной программы (сценический грим и костюм),
- ✓ художественный образ,
- ✓ пластика (мимика, жесты, пластическое решение),
- ✓ хореография, сценография,
- ✓ мультимедийное, пиротехническое и цветоцветовое оформление,
- ✓ звуковая партитура (дизайн звука),
- ✓ режиссерская работа (драматургия как отдельно взятых сценических номеров, так и всей программы в целом),
- ✓ работа художника сцены,
- ✓ бюджет,
- ✓ характер взаимодействия «исполнитель – публика».

Радио-концерт, телевизионная трансляция концертной программы: особенности исполнительской работы. Специфика работы вокалиста в режимах «живой звук» и «прямой эфир». Международный конкурс популярной песни «Евровидение» («Eurovision Song Contest»).

Лучшие образцы концертных live-программ

мирового вокального исполнительства:

- ✓ Пинк «Funhouse» (2009 г., режиссеры: Ларн Поланд, Баз Хэлперн, Пол Миркович)
- ✓ Питер Гэбриэль «Growing up» (2003 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Питер Гэбриэль)
- ✓ Кристина Агилера «Back to Basics» (2006 – 2008 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Билл Крукс, Джэми Кинг)
- ✓ Бобби Макферрин «Spontaneous inventions» (1986 г., режиссер: Bud Schaetzle)
- ✓ Бобби Макферрин «Live In Montreal» (2003 г., режиссер: Alan Chicoine)
- ✓ Лара Фабиан «En Toute Intimité» (2003 г., режиссер: Лара Фабиан)
- ✓ Андреа Бочелли «Vivere. Live in Tuscany» (2008 г., режиссер: Массимо Ферранти)
- ✓ Колдплей «Mylo Xyloto» (2012 г., режиссер: Пол Дакдэйл)
- ✓ Стромай «Racine carrée Live» (2015 г., режиссер: Люк Джуниор Там)
- ✓ Майкл Джексон «Dangerous World Tour: Live in Buenos Aires Argentina» (1993 г., режиссер: Майкл Джексон)
- ✓ и др.

Масштабные концертные live-программы вокальных исполнителей, созданные для церемоний открытия и закрытия спортивных мероприятий (Майкл Джексон, Кэтти Перри, Мадонна и др.).

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Методические рекомендации по проведению лекционных и практических занятий

Преподавание учебной дисциплины осуществляется с использованием следующих педагогических методов:

- пассивный метод (форма пассивного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения лекционного материала);
- активный метод (форма диалога, активного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения материала дисциплины);
- интерактивный метод (форма широкого взаимодействия студентов с преподавателем и между собой, на увеличение активности обучающихся в процессе практических занятий и выполнении творческих заданий).

3.2. Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «История вокального исполнительства» включает в себя следующие формы:

- изучение материала дисциплины;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- подготовка к практическим занятиям и экзамену.

Изучение материала дисциплины подразумевает работу студентов с конспектом лекций, печатной литературой и различными информационными ресурсами сети Интернет.

Использование видео- и аудиоматериалов является одной из важнейших форм самостоятельной работы в рамках учебной дисциплины «История вокального исполнительства», что заключается в поиске, просмотре (прослушивании) и анализе видео- и аудиозаписей вокального исполнительского мастерства в области популярной музыки.

Подготовка к практическим занятиям и экзамену требует творческого подхода (выполнение творческих заданий при подготовке к практическим занятиям), а также глубокого изучения студентами рекомендуемой литературы, овладения теоретическими знаниями, изложенными в курсе лекций, и практическими навыками анализа вокального исполнительства, приобретенными на практических занятиях.

3.3. Задания и список вопросов по темам семинарских занятий

Задание: сделать письменный анализ просмотренного на семинарском занятии концертного live-выступления артиста мирового вокального исполнительства, опираясь на приведенный перечень критериев анализа.

Список live-конcertов, рекомендованных к просмотру и анализу на практических занятиях:

1. Пинк «Funhouse» (2009 г., режиссеры: Ларн Поланд, Баз Хэлперн, Пол Миркович).
2. Питер Гэбриэль «Growing up» (2003 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Питер Гэбриэль).
3. Кристина Агилера «Back to Basics» (2006 – 2008 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Билл Крукс, Джэми Кинг).
4. Бобби Макферрин «Live In Montreal» (2003 г., режиссер: Alan Chicoine).
5. Лара Фабиан «En Toute Intimité» (2003 г., режиссер: Лара Фабиан).
6. Андреа Бочелли «Vivere. Live in Tuscany» (2007 г., режиссер: Массимо Ферранти).
7. Колдплей «Mylo Xyloto» (2012 г., режиссер: Пол Дакдэйл).
8. Стромай «Racine caipée Live» (2015 г., режиссер: Люк Джуниор Там).
9. Адель «Live at the Royal Albert Hall» (2011 г., режиссер: Пол Дакдэйл).
10. Леонид Агутин «Юбилейный концерт» (2014 г., режиссер: Первый канал).
11. Майкл Джексон «Dangerous World Tour: Live in Buenos Aires Argentina» (1993 г., режиссер: Майкл Джексон).
12. Земфира «Зеленый театр в Земфире» (2008 г., режиссер: Рената Литвинова).

Критерии анализа концертных live-программ мирового вокального исполнительства:

- исполнитель (исполнительский коллектив),
- режиссер-постановщик,
- сценическая площадка,
- количество зрительской (слушательской) аудитории,

- треклист, длительность программы,
- визуальный образ исполнительского состава концертной программы (сценический грим и костюм),
- художественный образ,
- пластика (мимика, жесты, пластическое решение), хореография,
- сценография,
- мультимедийное, пиротехническое и свето-цветовое оформление,
- звуковая партитура (дизайн звука),
- режиссерская работа (драматургия как отдельно взятых сценических номеров, так и всей программы в целом),
- работа художника сцены,
- бюджет,
- характер взаимодействия «исполнитель – публика».

3.4. Примерные темы рефератов

1. Профессиональное вокальное искусство античного мира.
2. Вокальное исполнительство Древнего Китая.
3. Вокальное исполнительство Древней Индии.
4. Развитие культового и народного пения в вокальном исполнительском искусстве Европы.
5. Возникновение оперы, формирование и развитие национальных вокальных школ в странах Западной Европы.
6. Мировое вокальное исполнительство в XX – XXI вв. Основные характерные черты.
7. Вопросы и проблемы вокальной техники и исполнительства в трудах Гиппократ, Платона, Абуаль-Хасана.
8. Вопросы и проблемы вокальной техники и исполнительства в трудах Джероламо ди Моравиа, Л.Цаккони, Дж.Каччини, П.Ф.Този, Дж.Манчини, М.Гарсиа.
9. Вопросы и проблемы вокальной техники и исполнительства в трудах К.Линклейтер, С.Риггса, Э.Ховарда и Х.Остина, В.Морозова.
10. Мастера звуковой имитации.
11. Международный конкурс популярной песни «Евровидение» («Eurovision Song Contest»).

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Перечисление рекомендуемых средств диагностики

Для контроля и самоконтроля знаний студентов используется следующий диагностический инструментарий:

1. творческие задания;
2. письменный анализ вокального исполнительства ведущих представителей мировой популярной музыки.

4.2. Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине

1. Значение, цель и задачи дисциплины «История вокального исполнительства».
2. Музыкальное и вокальное исполнительство как творческий процесс.
3. Жанры вокального исполнительства.
4. Классификация жанра песни.
5. Формы публичной презентации вокального исполнительства.
6. Вокальное исполнительство в различных сферах социальной и культурной жизни.
7. Понятия популярной музыки, «легкой», эстрадной музыки.
8. Понятия «певческой манеры», «индивидуальной манеры исполнения», «сценической культуры», «исполнительского вкуса», «исполнительского эпатажа».
9. Певческие манеры вокального исполнительства в популярной музыке.
10. Вокально-технические и исполнительские штампы.
11. Виды вокального исполнительства.
12. Особенности работы вокалиста с микрофоном. Виды вокальных микрофонов.
13. Средства выразительности сценической демонстрации вокального исполнительства в сфере популярной музыки.
14. Стадии воссоздания вокального произведения в процессе вокального исполнительства в области популярной музыки.

15. Простейшие бытовые формы вокального исполнительства первобытного мира.
16. Вопросы и проблемы вокальной техники и исполнительства в трудах Гиппократ, Платона, Абуаль-Хасана.
17. Вопросы и проблемы вокальной техники и исполнительства в трудах Джероламо ди Моравиа, Л.Цаккони, Дж.Каччини, П.Ф.Този, Дж.Манчини, М.Гарсиа.
18. Вопросы и проблемы вокальной техники и исполнительства в трудах К.Линклейтер, С.Риггс, Э.Ховарда и Х.Остина, В.Морозова.
19. Профессиональное вокальное искусство античного мира.
20. Вокальное исполнительство в странах Древнего Востока.
21. Развитие культового и народного пения в вокальном исполнительском искусстве Европы.
22. Церковное исполнительство и школы церковного пения.
23. Возникновение оперы, формирование и развитие национальных вокальных школ в странах Западной Европы.
24. Мировое вокальное исполнительство в XX – XXI вв. Основные характерные черты.
25. Персоналии мирового вокального исполнительства в поп-музыке.
26. Персоналии мирового вокального исполнительства в рок-музыке.
27. Персоналии мирового вокального исполнительства в джазовой музыке.
28. Персоналии мирового вокального исполнительства в академической музыке.
29. Мастера звуковой имитации.
30. Критерии анализа концертных live-программ мирового вокального исполнительства.
31. Радио-концерт, телевизионная трансляция концертной программы: особенности исполнительской работы.
32. Специфика работы вокалиста в режимах «живой звук» и «прямой эфир».
33. Международный конкурс популярной песни «Евровидение» («Eurovision Song Contest»).
34. Анализ концертной live-программы: Пинк «Funhouse» (2009 г., режиссеры: Ларн Поланд, Баз Хэлперн, Пол Миркович).
35. Анализ концертной live-программы: Питер Гэбриэль «Growing up» (2003 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Питер Гэбриэль).

36. Анализ концертной live-программы: Кристина Агилера «Back to Basics» (2006 – 2008 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Билл Крукс, Джэми Кинг).

37. Анализ концертной live-программы: Бобби Макферрин «Live In Montreal» (2003 г., режиссер: Alan Chicoine).

38. Анализ концертной live-программы: Лара Фабиан «En Toute Intimité» (2003 г., режиссер: Лара Фабиан).

39. Анализ концертной live-программы: Андреа Бочелли «Vivere. Live in Tuscany» (2007 г., режиссер: Массимо Ферранти).

40. Анализ концертной live-программы: Колдплей «Mylo Xyloto» (2012 г., режиссер: Пол Дакдэйл).

41. Анализ концертной live-программы: Стромай «Racine carrée Live» (2015 г., режиссер: Люк Джуниор Там).

42. Анализ концертной live-программы: Адель «Live at the Royal Albert Hall» (2011 г., режиссер: Пол Дакдэйл).

4.3. Критерии оценок результатов учебной деятельности

1 (один) Отказ от ответа по вопросам экзаменационного билета, либо полное отсутствие усвоения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта по данной дисциплине.

2 (два) Фрагментарные знания по дисциплине, отсутствие понимания значительной части основного учебно-программного материала; знания отдельных теоретических источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать профессиональную вокально-исполнительскую терминологию, наличие в ответе многочисленных существенных ошибок; низкий уровень культуры устной речи.

3 (три) Недостаточно полный объем знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта для дальнейшей учебы и работы по профессии; неосмысленное воспроизведение части лекционного материала по памяти (фрагментарный пересказ и перечисление отдельных, не связанных между собой теоретических положений курса); наличие в ответе существенных ошибок; слабое владение терминологическим аппаратом; пассивность в ответах на наводящие вопросы экзаменатора.

4 (четыре) Понимание общих системных элементов теории и истории вокального исполнительства, объем знаний основного учебно-программного материала по дисциплине удовлетворительный для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, однако воспроизведение большей части учебного материала недостаточно осознанное; во время освоения курса

студент не отличался активностью на лекционных и практических занятиях; посредственное владение учебным материалом; в экзаменационном ответе были допущены некоторые терминологические ошибки; во время наводящих вопросов экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для устранения допущенных погрешностей под руководством преподавателя.

5 (пять) Достаточные знания в объеме учебной программы для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии; владение общими системными элементами теории и истории вокального исполнительства; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала (описание теоретических объектов изучения с объяснением структурных связей и отношений); наличие в экзаменационном ответе несущественных ошибок; при наводящих вопросах экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для самостоятельного устранения допущенных погрешностей; во время освоения курса студент не отличался активностью на лекционных и практических занятиях.

6 (шесть) Достаточно полные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала (описание объектов изучения теории и истории вокального исполнительства); достаточно хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; верное применение теоретических знаний при анализе концертного материала; наличие в экзаменационном ответе единичных несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных и практических занятиях.

7 (семь) Полные, прочные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта, осознанное воспроизведение программного учебного материала (описание объектов изучения теории и истории вокального исполнительства); хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; точное применение теоретических знаний при анализе концертного материала; грамотное владение основной профессиональной вокально-исполнительской терминологией; наличие в экзаменационном ответе одной-двух несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных и практических занятиях.

8 (восемь) Систематизированные, глубокие и полные знания в объеме учебной программы, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при наличии единичных (одной-двух) несущественных ошибок; усвоение основной и ознакомление с дополнительной литературой, рекомендованной учебной программой

дисциплины; точное и системное применение теоретических знаний при анализе концертного материала; активная самостоятельная работа и систематическое участие в работе на лекционных и практических занятиях.

9 (девять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок, ответ отличается точностью использования терминов, материал излагается последовательно и логично; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; точное применение теоретических знаний при анализе концертного материала; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное участие во всех видах учебной деятельности на лекционных и практических занятиях.

10 (десять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; безукоризненное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок; студент проявляет творческие способности и научный подход в осмыслении и изложении экзаменационного материала, ответ отличается богатством и точностью использования профессиональной вокально-исполнительской лексики, материал излагается последовательно, системно и логично; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; безупречное применение теоретических знаний при анализе концертного материала; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное участие во всех видах учебной деятельности на всех лекционных и семинарских занятиях.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1. Учебная программа

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор БГУКИ

_____ Ю. П. Бондарь

«_____» _____ 2015 г.

Регистрационный № УД _____/баз.

ИСТОРИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Учебная программа учреждения высшего образования

По учебной дисциплине для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)

Направления специальности

1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)

СОСТАВИТЕЛЬ

А.А. Федорцова, преподаватель кафедры искусство эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Т.В. Сернова, доцент учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент

Ю. Д. Персидская, заведующий кафедрой режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

РЕКОМЕНОВАНО К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 9 от 16.04.2015 г.);

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № __ от _____ г.)

Ответственный за выпуск: А.А. Федорцова

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История вокального исполнительства» является частью теоретической подготовки специалистов высшего образования специальности искусства эстрады направления пение и преподается в тесной связи с такими дисциплинами как «История мирового и белорусского эстрадного музыкального искусства», «История рок-музыки», «История джазового исполнительства», «История мирового и белорусского джаза», «История мирового и белорусского эстрадного музыкального театра», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Постановка вокального номера», «Сценическая культура исполнителя». Значение данной дисциплины обусловлено тем, что ее изучение будет содействовать формированию музыкального вкуса и исполнительской культуры эстрадных вокалистов, а также расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для основательной подготовки высококвалифицированных специалистов в области вокального исполнительства в соответствии с образовательным стандартом.

Целью учебной дисциплины является получение студентами целостного представления о сущности и истории развития мирового и белорусского вокального исполнительства в области популярной музыки как специфического авторского способа создания художественного образа средствами выразительности популярной музыки и сценического исполнительства.

Задачи дисциплины:

- ознакомить студентов с основными этапами истории развития мирового и белорусского вокального исполнительства в области популярной музыки;
- научить анализировать вокальное исполнительское мастерство как авторский способ создания художественного образа;
- научить определять и анализировать исполнительские приемы и средства музыкальной, вокальной и сценической выразительности лучших мастеров мировой и белорусской вокальной музыки.

В результате освоения дисциплины выпускники должны *знать*:

- специфику сценического и вокального исполнительства как способа творческого самовыражения представителей популярной музыки;
- основные виды, жанры и формы вокального исполнительства в области популярной музыки;
- творческие достижения лучших мастеров в сфере вокального исполнительства;
- исполнительскую деятельность лучших мировых и белорусских исполнителей популярной музыки;

уметь:

- осмысливать и анализировать систему средств выразительности вокального сценического исполнительства;
- определять уровень вокально-технического и сценического мастерства исполнителя;
- выделять общие и специфические черты вокальной и сценической манеры исполнителя;
- на практике устанавливать связь между социально-культурными условиями исполнения эстрадной музыки, его теоретическим анализом и проблемами вокального исполнительства;

владеть:

- категориальным аппаратом и терминологическим глоссарием популярной музыки и вокального исполнительства.

Преподавание дисциплины осуществляется с использованием методов педагогики и искусствоведения:

- пассивный метод (форма пассивного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения лекционного материала);
- активный метод (форма диалога, активного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения материала дисциплины);
- интерактивный метод (форма широкого взаимодействия студентов с преподавателем и между собой, на увеличение активности обучающихся в процессе практических занятий и выполнении творческих заданий);
- метод комплексного искусствоведческого анализа сценического исполнения произведений вокальной популярной музыки (уровень исполнения, вокальная и сценическая техника, стилистические приемы, каноны жанра и т.д.).

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «История вокального исполнительства» всего отведено 92 часа, из них 32 часа – аудиторных занятий (16 часов – лекции, 16 часов – практические занятия). Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – экзамен.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Темы	Количество аудиторных часов		
	всего	лекции	практические
<i>Тема 1.</i> Введение в дисциплину «История вокального исполнительства»	1	1	
<i>Тема 2.</i> Вокальное исполнительство как вид художественного творчества	2	2	
<i>Тема 3.</i> Вокальное исполнительство в области популярной музыки.	2	2	
<i>Тема 4.</i> История мирового вокального исполнительства	6	4	2
<i>Тема 5.</i> История белорусского вокального исполнительства в первой половине XX века	3	2	1
<i>Тема 6.</i> История развития белорусского вокального исполнительства во второй половине XX – начале XXI веков	3	2	1
<i>Тема 7.</i> Персоналии мирового вокального исполнительства	6	2	4
<i>Тема 8.</i> Анализ концертных live-программ мирового вокального исполнительства	9	1	8
Всего...	32	16	16

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение в дисциплину

«История вокального исполнительства»

Значение, цель и задачи дисциплины «История вокального исполнительства». Ее роль и место в профессиональной подготовке специалиста высшей квалификации по специальности «Искусство эстрады» направления «Пение». Взаимосвязь с профильными дисциплинами «История мирового и белорусского эстрадного музыкального искусства», «История рок-музыки», «История джазового исполнительства», «История мирового и белорусского джаза», «История мирового и белорусского эстрадного музыкального театра», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Постановка вокального номера», «Сценическая культура исполнителя», «Мастерство актера», «Сценическая речь и голосово-речевой тренинг», «Сценическое движение».

Тема 2. Вокальное исполнительство как вид художественного творчества

Музыкальное исполнительство – творческий процесс воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства.

Вокальное исполнительство – творческий процесс воссоздания и воспроизведения вокального произведения средствами вокального и сценического мастерства.

Жанры вокального исполнительства: песня, романс, музыкальные куплеты, музыкальная пародия. Классификация жанра песни: по характеру создания: народная (коллективное анонимное творчество), бардовская (индивидуальное любительское творчество), эстрадная (коллективное авторское творчество); по тематическому содержанию: детская, военная, революционная, гражданско-патриотическая, любовная; по характеру отражения действительности: пародийно-шуточная, лирическая, драматическая.

Формы публичной презентации вокального исполнительства: концерт (моноконцерт, или сольный концерт, концерт-митинг, шоу-программа), конкурс, фестиваль, видео-презентация (клип, фильм, блог), флеш-моб. Сценический номер (отдельный и самоценный по своей форме и содержанию) как структурная единица любой формы вокального исполнительства. Вокальное исполнительство в различных сферах социальной и культурной жизни.

Тема 3. Вокальное исполнительство в области популярной музыки.

Понятия популярной музыки, «легкой», эстрадной музыки. Понятия «певческой манеры», «индивидуальной манеры исполнения», «сценической культуры», «исполнительского вкуса», «исполнительского эпатажа». Певческие манеры вокального исполнительства в популярной музыке: народная, джазовая, блюзовая, академическая, белтинг, роковая, актерская, поп- и хип-хоп-манера. Вокально-технические и исполнительские штампы.

Виды вокального исполнительства: по количеству вокалистов – сольное, ансамблевое, по типу аккомпанемента – пение а capella, пение с инструментальным сопровождением (концертмейстер, инструментальная группа, джаз-бэнд, оркестр), пение под фонограмму «минус один».

Особенности работы вокалиста с микрофоном. Виды вокальных микрофонов.

Средства выразительности сценической демонстрации вокального исполнительства в сфере популярной музыки: сценический грим и костюм, пластика (мимика, жесты, пластическое решение), элементы хореографии, сценография, мультимедийное, пиротехническое и цветоцветовое оформление, звуковая партитура (дизайн звука), режиссерская работа.

Стадии воссоздания вокального произведения в процессе вокального исполнительства в области популярной музыки: авторский текст, индивидуальная исполнительская интерпретация, вокальный стандарт, ремикс, ремейк, кавер.

Тема 4. История мирового вокального исполнительства

Простейшие бытовые формы вокального исполнительства первобытного мира (пастушеские зовы, охотничьи, воинственные, трудовые, обрядовые кличи, восклицания и пр.).

Вопросы и проблемы вокальной техники и исполнительства в трудах Гиппократ (III в. до н.э.), Платона (IV в. до н.э.), Абуаль-Хасана (рубеж VIII – IX вв.), Джероламо ди Моравиа (XIII в.), Л.Цаккони, Дж.Каччини, П.Ф.Този, Дж.Манчини (XVI – XVIII вв.), М.Гарсиа (XIX в.), К.Линклейтер, С.Риггс, Э.Ховард и Х.Остин, В.Морозов (XX – XXI вв.).

Профессиональное вокальное искусство античного мира (аэды, рапсоды). Певцы-композиторы и певцы Древней Греции: Терпандр, Стехизор, Ксенокрит, Клеомен, Ниссида из Локр и др.

Вокальное исполнительство в странах Древнего Востока. Возникновение искусства профессионального пения в Китае. “Книга песен” - “Шицзин” (VI в. до н.э.). Специальная музыкальная палата Юэфу при дворе императора в период Хань (II в. до н.э.). Учебные заведения Китая (I в.), возникновение театра (XIII – XIV вв.). Вокальное исполнение религиозных гимнов, ритуальных песнопений в Древней Индии. Раги – древнеиндийские песни, мелодии в которых были выписаны с точностью до четверти тона.

Развитие культового и народного пения в вокальном исполнительском искусстве Европы: барды, трубадуры, минезингеры, скоморохи, гусяры, волочобники, бандуристы, кобзари, лирники. Церковное исполнительство и школы церковного пения. Возникновение оперы (Италия, XVI в.) и культ хороших голосов, владеющих вокальной техникой. XVII – XIX вв. – формирование и развитие национальных вокальных школ в странах Западной Европы (итальянская: техника бельканто, колоратурный стиль исполнения; французская: декламационный стиль исполнения; немецко-австрийская: камерное пение).

XX – XXI вв. – зрелищность, массовость, техногенность и мультимедийность мирового вокального исполнительства. Разнообразие вокальных техник и индивидуальных манер исполнения.

Тема 5. История развития белорусского вокального исполнительства в первой половине XX века

Исторические и социокультурные предпосылки зарождения вокального эстрадного исполнительства Беларуси. Народно-песенное исполнительство, творчество скоморохов-волочобников, деятельность народных театров, опыт гастролировавших на белорусской земле приезжих вокалистов.

Этапы развития вокального эстрадного исполнительства в Беларуси в первой половине XX в.:

1900 – 1916 гг. Возрождение национального искусства. Развитие инфраструктуры увеселительных заведений (кабаре, варьете, сценические подмости кафе, баров, ресторанов). Творческая деятельность различных обществ и коллективов («Минское объединение друзей музыки», «Общество любителей белорусского народного искусства в Петрограде», первая профессиональная театральная труппа И.Буйницкого и др.).

1917 – 1938 гг. Развитие белорусского вокального исполнительства в условиях активного идеологического и государственного контроля. Сценическое исполнительство И.Яунзем, Л.П.Александровской, Н.Д.Ворвулева, И.М.Болотина, Белорусского вокального квартета. Появление в 1925 г. белорусского радиовещания.

1939 – 1949 гг. Открытие двух отделений организации Белгосэстрада в БССР (1939 г.). Развитие вокального исполнительства во время Великой отечественной войны и первые послевоенные годы. Активная сценическая деятельность концертно-эстрадных бригад, вокальная исполнительская практика И.Яунзем, Н.Д.Ворвулева, Л.П.Александровской и др.), мобильность сценического репертуара, доминирование социальной тематики в произведениях, популярность жанров: песня, романс, куплеты.

Тема 6. История развития белорусского вокального исполнительства во второй половине XX – начале XXI веков

Этапы развития вокального эстрадного исполнительства в Беларуси во второй половине XX – начале XXI вв.:

1950 – 1969 гг. Интенсивное развитие вокального эстрадного исполнительства в условиях активной политики “русификации” белорусского населения. Творческая деятельность Г.Бутько, И.Вишневской, В.Земирова, Э.Мицуль, И.Полянской, О.Саморадова и др. Участие вокальных исполнителей в различных фестивалях и конкурсах вокальной эстрадной музыки в СССР. Развитие белорусского телевидения (с 1956 г.).

1970 – 1989 гг. Расцвет национального вокального эстрадного исполнительства; многообразие музыкального, тематического и художественного содержания исполняемых произведений. Исполнительская деятельность вокалистов (Н.Богуславская, В.Вуячич, Н.Микулич и др.) и исполнительских коллективов («Песняры», «Сябры», «Верасы», дуэт Я.Поплавской и А.Тихоновича). Расцвет самодеятельного творчества (композиторского, исполнительского), появление стилевого направления “новая фольклорная волна”.

1990 – 1999 гг. Рыночные условия бытования вокального эстрадного исполнительства, отставание на мировом уровне в электротехнической, мультимедийной оснащённости, определённые трудности в области перестройки инфраструктуры учреждений культуры. Создание самобытного национального репертуара, популяризация белорусского песенного фольклора («Палац», «Троіца», «Юр’я» и др.).

Начало XXI в. Развитие и повышение уровня профессионального образования субъектов вокального исполнительства (исполнителей, композиторов, аранжировщиков, звукорежиссёров, музыкальных продюсеров). Активная концертная деятельность вокальных исполнителей. Музыкальные фестивали и конкурсы Беларуси («Славянский базар», «Молодечно», «Сузор’е надзей», «Маладзічок» и др.).

Тема 7. Персоналии мирового вокального исполнительства

Творческие достижения лучших мастеров мирового вокального исполнительства в разных стилевых направлениях популярной музыки: поп-музыка (Элвис Пресли, Майкл Джексон, Мадонна, Лара Фабиан, Стинг, Кристина Агилера и др.), рок-музыка («Битлз», Фредди Меркьюри, Питер Д’Эриэль, Пинк, «Колдплэй» и др.), джазовая музыка (Луи Армстронг, Элла Фицджеральд, Эл Джеро, Стиви Уандер, Джемми Калэм, Майкл Бубле и др.), академическая музыка (Федор Шаляпин, Лучиано Паваротти, Монсеррат Кабалье, Андраэ Бочелли, Сара Брайтман, Анна Нетребко и др.). Мастера звуковой имитации: Има Сумак, Бобби Макферрин и др.

Тема 8. Анализ концертных live-программ мирового вокального исполнительства

Критерии анализа концертных live-программ мирового вокального исполнительства: исполнитель (исполнительский коллектив), режиссер-постановщик, сценическая площадка, количество зрительской (слушательской) аудитории, треклист, длительность программы, визуальный образ исполнительского состава концертной программы (сценический грим и костюм), художественный образ, пластика (мимика, жесты, пластическое решение), хореография, сценография, мультимедийное, пиротехническое и свето-цветовое оформление, звуковая партитура (дизайн звука), режиссерская работа (драматургия как отдельно взятых сценических номеров, так и всей программы в целом), работа художника сцены, бюджет. Характер взаимодействия «исполнитель – публика».

Радио-концерт, телевизионная трансляция концертной программы: особенности исполнительской работы. Специфика работы вокалиста в режимах «живой звук» и «прямой эфир». Международный конкурс популярной песни «Евровидение» («Eurovision Song Contest»).

Лучшие образцы концертных live-программ мирового вокального исполнительства: Пинк «Funhouse» (2009 г., режиссеры: Ларн Поланд, Баз Хэлперн, Пол Миркович), Питер Гэбриэль «Growing up» (2003 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Питер Гэбриэль), Кристина Агилера «Back to Basics» (2006 – 2008 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Билл Крукс, Джэми Кинг), Бобби Макферрин «Live In Montreal» (2003 г., режиссер: Alan Chicoine), Лара Фабиан «En Toute Intimité» (2003 г., режиссер: Лара Фабиан), Андреа Бочелли «Vivere. Live in Tuscany» (2008 г., режиссер: Массимо Ферранти) и др. Концертные live-программы вокальных исполнителей, созданные для церемоний открытия и закрытия спортивных мероприятий (Майкл Джексон, Кэтти Перри, Мадонна и др.).

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная

1. Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века / А.Д. Алексеев / ред. В. Панкратова. – М., 1995. – 328 с.
2. Бараш, А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала: уч.-методическое пособие / А.Б. Бараш. / Ред. Э. Плотица. – М., Изд. дом «Композитор», 2005 – 168 с.
3. Безвершенко, Н. “Это – мармелад и перец!” / Н. Безвершенко. // Минский курьер. – 2003. – 21 нояб. – С. 2.
4. Белоброва, Е.Ю. Рок-вокалист: учеб. пособие / Е.Ю. Белоброва. – 3-е изд. – М.: Музыка, 2002. – 36 с.
5. Белоброва, Е.Ю. Техника эстрадного вокала / Е.Ю. Белоброва. – М.: Музыка, 2002. – 48 с.
6. Берасцень, С. “Песняры”: ад ВІА да брэнда / С. Берасцень. // ЛіМ. – 2003. – 17 кастр. – С. 2 – 3.
7. Владимир Мулявин. Нота судьбы: Воспоминания, интервью, исследования / Ред.-сост. Л.Крушинская. – Мн.: Маст. літ., 2004. – 446 с.: ил.
8. Григорьев, В. Исполнитель и эстрада / В. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 156 с.
9. Гурчанка, А.І. “Палац”, “Юр’е” і іншыя. Нататкі пра творчасць сучасных фолк-рок-гуртоў Беларусі / А.І. Гурчанка. // Мастацтва. – 2003. – № 10 – 11. – С. 42 – 45.
10. Гурчанка, А.І. Інтэрпрэтацыя музычнага фальклору: этнатрыю “Троіца” / А.І. Гурчанка. // Музычнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2004. – № 1. – С. 26 – 29.
11. Енукидзе, Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: учеб. пособие / Н.И. Енукидзе. – М.: Россмэн-Пресс, 2004. – 125 с.
12. Загародні, Г.М. Эстрада / Г.М. Загародні. // Белорусская энциклапедыя: У 18 т. / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2004. – Т. 18. Кн. 1: Дадатак. – С. 171 – 172.
13. Івашкоў, Л.П. Гісторыя вакальнага мастацтва Беларусі 1932 – 1942 гг.: Ч.2 / Л.П. Івашкоў. – Мн.: БДАМ, 2002. – 138 с.: ноты.
14. Івашкоў, Л.П. Гісторыя вакальнага мастацтва Беларусі. Ч. I / Л.П. Івашкоў. – Мн.: Беларуская акадэмія музыкі, 1995. – 141 с.: ноты.
15. Карпілава, А.А. Поп-музыка / А.А. Карпілава. // Беларуская энциклапедыя: У 18 т. / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2001. – Т. 12. – С. 510.

16. Карягина, А.В. Джазовый вокал: практич. пособие для начинающих (+ CD) / А.В. Карягина. – 1-е изд. – М.: Лань, 2008. – 48 с.
17. Климук, И.Я. Изучение музыки популярных жанров XX века: история молодёжной субкультуры: методическое пособие. / И.Я. Климук. – Могилёв: МГУ им. А.А.Кулешова, 2001. – 54 с.
18. Козлов, А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. – М.: Музыка, 1998. – 158 с.
19. Конен, В.Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Дж. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
20. Конников, А.П. Мир эстрады / А.П. Конников. – М.: Искусство, 1980. – 272 с.
21. Куліковіч, М. Залатая пара беларускае музыкі (XIV – XVII стст.) / М. Куліковіч. // Крыніца. – 1996. – № 9. – С. 84 – 91.
22. Лёгкая музыка // Белорусская энциклопедия: У 18 т. / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 1999. – Т. 9. – С. 228.
23. Массовая культура: Учебное пособие / К.З.Акопян, А.В.Захаров, С.Я.Кагарлицкая и др. – М.: Альфа – М, ИНФРА – М, 2004. – 304 с.
24. Самин, Д.К. 100 великих вокалистов / Д.К. Самин. – М.: Вече, 2004. – 565 с.
25. Федорцова, А.А. Вокальная эстрадная музыка Беларуси в 1920 – 1930-е гг.: новые социокультурные реалии / А.А. Федорцова // Культура. Наука. Творчество: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., 23 – 24 апреля 2009 г. / науч. ред. М.А. Можейко. – Минск: Бел. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – С. 513 – 517.
26. Федорцова, А.А. Белорусское вокальное эстрадное искусство: формы презентации в обществе (XX – начало XXI в.) / А.А. Федорцова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 9 / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2010. – С. 191 – 196.
27. Федорцова, А.А. Вокальная эстрадная музыка Беларуси в последнее десятилетие XX в. / А.А. Федорцова // Культура. Наука. Творчество: сборник научных статей”. Вып. 6 “Художественная культура Беларуси и актуальные проблемы искусствоведения” / БДУКМ [і інш.] – Мінск, 2012. – С. 111 – 115.
28. Федорцова, А.А. Вокально-технические приемы в эстрадном исполнительстве / А.А. Федорцова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23 – 24 лістапада 2011 г.). – Мн.: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2013 г. – С. 412 – 417.
29. Popular music // The World Book Encyclopedia (International) – London, Sydney, Tunbridge, Wells, Chicago: World Book Inc., 1992, 1993, 1994. – Vol. 15. – p. 682 – 684.

30. Rock music // The World Book Encyclopedia (International) – London, Sydney, Tunbridge, Wells, Chicago: World Book Inc., 1992, 1993, 1994. – Vol. 16. – p. 313 – 314.

Дополнительная

1. Алексеева, Л.А. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов / Л.А. Алексеева. // Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования / Труды Моск. гос. консерватории. – М., 1986. – С. 86-89.

2. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство: статьи и очерки. / Л.А. Баренбойм. – Ред. В.А. Громова. – Л., 1974. – 156 с.

3. Богданов, И.А., Виноградский, И.А. Драматургия эстрадного представления: Учебник / И.А. Богданов, И.А. Виноградский. – СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2009. – 424 с.

4. Романова, Л.В. Школа эстрадного вокала (+ DVD): учеб. пособие для начинающих и профессионалов / Л.В. Романова – С.-П.: Лань, 2007. – 40 с.

5. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1951. – 389 с.

6. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учеб. Для студентов высш. театр. учеб. Заведений / И.Г. Шароев. – М.: Просвещение. – 1986. – 463 с.

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «История вокального исполнительства» включает в себя следующие формы:

- изучение материала дисциплины;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- подготовка к практическим занятиям и экзамену.

Изучение материала дисциплины подразумевает работу студентов с конспектом лекций, печатной литературой и различными информационными ресурсами сети Интернет.

Использование видео- и аудиоматериалов является одной из важнейших форм самостоятельной работы в рамках учебной дисциплины «История вокального исполнительства», что заключается в поиске, просмотре (прослушивании) и анализе видео- и аудиозаписей вокального исполнительского мастерства в области популярной музыки.

Подготовка к практическим занятиям и экзамену требует творческого подхода (выполнение творческих заданий при подготовке к практическим занятиям), а также глубокого изучения студентами рекомендуемой литературы, овладения теоретическими знаниями, изложенными в курсе лекций, и практическими навыками анализа вокального исполнительства, приобретенными на практических занятиях.

Перечисление рекомендуемых средств диагностики

Для контроля и самоконтроля знаний студентов используется следующий диагностический инструментарий:

3. творческие задания;
4. письменный анализ вокального исполнительства ведущих представителей мировой и белорусской популярной музыки.

5.2. Основная литература

Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века / А.Д. Алексеев / ред. В. Панкратова. – М., 1995. – 328 с.

Бараш, А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала: уч.-методическое пособие / А.Б. Бараш. / Ред. Э. Плотица. – М., Изд. дом «Композитор», 2005 – 168 с.

Безвершенко, Н. “Это – мармелад и перец!” / Н. Безвершенко. // Минский курьер. – 2003. – 21 нояб. – С. 2.

Белоброва, Е.Ю. Рок-вокалист: учеб. пособие / Е.Ю. Белоброва. – 3-е изд. – М.: Музыка, 2002. – 36 с.

Белоброва, Е.Ю. Техника эстрадного вокала / Е.Ю. Белоброва. – М.: Музыка, 2002. – 48 с.

Берасцень, С. “Песняры”: ад ВІА да брэнда / С. Берасцень. // ЛіМ. – 2003. – 17 кастр. – С. 2 – 3.

Владимир Мулявин. Нота судьбы: Воспоминания, интервью, исследования / Ред.-сост. Л.Крушинская. – Мн.: Маст. літ., 2004. – 446 с.: ил.

Григорьев, В. Исполнитель и эстрада / В. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 156 с.

Гурчанка, А.І. “Палац”, “Юр’е” і іншыя. Нататкі пра творчасць сучасных фолк-рок-гуртоў Беларусі / А.І. Гурчанка. // Мастацтва. – 2003. – № 10 – 11. – С. 42 – 45.

Гурчанка, А.І. Інтэрпрэтацыя музычнага фальклору: этнатрыю “Троіца” / А.І. Гурчанка. // Музычнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2004. – № 1. – С. 26 – 29.

Енукидзе, Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: учеб. пособие / Н.И. Енукидзе. – М.: Россмэн-Пресс, 2004. – 125 с.

Загародні, Г.М. Эстрада / Г.М. Загародні. // Белорусская энциклапедыя: У 18 т. / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2004. – Т. 18. Кн. 1: Дадатак. – С. 171 – 172.

Івашкоў, Л.П. Гісторыя вакальнага мастацтва Беларусі 1932 – 1942 гг.: Ч.2 / Л.П. Івашкоў. – Мн.: БДАМ, 2002. – 138 с.: ноты.

Івашкоў, Л.П. Гісторыя вакальнага мастацтва Беларусі. Ч. I / Л.П. Івашкоў. – Мн.: Беларуская акадэмія музыкі, 1995. – 141 с.: ноты.

Карпілава, А.А. Поп-музыка / А.А. Карпілава. // Беларуская энциклапедыя: У 18 т. / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2001. – Т. 12. – С. 510.

Карягина, А.В. Джазовый вокал: практич. пособие для начинающих (+ CD) / А.В. Карягина. – 1-е изд. – М.: Лань, 2008. – 48 с.

Климук, И.Я. Изучение музыки популярных жанров XX века: история молодёжной субкультуры: методическое пособие. / И.Я. Климук. – Могилёв: МГУ им. А.А.Кулешова, 2001. – 54 с.

- Козлов, А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. – М.: Музыка, 1998. – 158 с.
- Конен, В.Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Дж. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
- Конников, А.П. Мир эстрады / А.П. Конников. – М.: Искусство, 1980. – 272 с.
- Куліковіч, М. Залатая пара беларускае музыкі (XIV – XVII стст.) / М. Куліковіч. // Крыніца. – 1996. – № 9. – С. 84 – 91.
- Лёгкая музыка // Белорусская энциклопедия: У 18 т. / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 1999. – Т. 9. – С. 228.
- Массовая культура: Учебное пособие / К.З.Акопян, А.В.Захаров, С.Я.Кагарлицкая и др. – М.: Альфа – М, ИНФРА – М, 2004. – 304 с.
- Самин, Д.К. 100 великих вокалистов / Д.К. Самин. – М.: Вече, 2004. – 565 с.
- Федорцова, А.А. Вокальная эстрадная музыка Беларуси в 1920 – 1930-е гг.: новые социокультурные реалии / А.А. Федорцова // Культура. Наука. Творчество: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., 23 – 24 апреля 2009 г. / науч. ред. М.А. Можейко. – Минск: Бел. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – С. 513 – 517.
- Федорцова, А.А. Белорусское вокальное эстрадное искусство: формы презентации в обществе (XX – начало XXI в.) / А.А. Федорцова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 9 / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2010. – С. 191 – 196.
- Федорцова, А.А. Вокальная эстрадная музыка Беларуси в последнее десятилетие XX в. / А.А. Федорцова // Культура. Наука. Творчество: сборник научных статей”. Вып. 6 “Художественная культура Беларуси и актуальные проблемы искусствоведения” / БДУКМ [і інш.] – Мінск, 2012. – С. 111 – 115.
- Федорцова, А.А. Вокально-технические приемы в эстрадном исполнительстве / А.А. Федорцова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23 – 24 лістапада 2011 г.). – Мн.: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2013 г. – С. 412 – 417.
- Popular music // The World Book Encyclopedia (International) – London, Sydney, Tunbridge, Wells, Chicago: World Book Inc., 1992, 1993, 1994. – Vol. 15. – p. 682 – 684.
- Rock music // The World Book Encyclopedia (International) – London, Sydney, Tunbridge, Wells, Chicago: World Book Inc., 1992, 1993, 1994. – Vol. 16. – p. 313 – 314.

5.3. Дополнительная литература

Алексеева, Л.А. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов / Л.А. Алексеева. // Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования / Труды Моск. гос. консерватории. – М., 1986. – С. 86-89.

Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство: статьи и очерки. / Л.А. Баренбойм. – Ред. В.А. Громова. – Л., 1974. – 156 с.

Богданов, И.А., Виноградский, И.А. Драматургия эстрадного представления: Учебник / И.А. Богданов, И.А. Виноградский. – СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2009. – 424 с.

Романова, Л.В. Школа эстрадного вокала (+ DVD): учеб. пособие для начинающих и профессионалов / Л.В. Романова – С.-П.: Лань, 2007. – 40 с.

Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1951. – 389 с.

Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учеб. Для студентов высш. театр. учеб. Заведений / И.Г. Шароев. – М.: Просвещение. – 1986. – 463 с.

5.4. Материально-техническое обеспечение аудитории

Аудитория, в которой проходят лекционные и практические занятия по учебной дисциплине «История вокального исполнительства», должна содержать:

- Аудио-систему высокого качества;
- Видео-экран;
- Ноутбук;
- Фортепиано.

5.5. Информационные материалы

Ссылки на онлайн-просмотр концертных программ в интернете:

1. Пинк «Funhouse» (2009 г., режиссеры: Ларн Поланд, Баз Хэлперн, Пол Миркович). <http://www.liveclips.org.ua/clip/547403.html>
2. Питер Гэбриэль «Growing up » (2003 г., режиссеры: Хэмиш Хэмилтон, Питер Гэбриэль). http://filmyhd720.ru/online/peter_gabriel_growing_up_live_video
3. Бобби Макферрин «Live In Montreal» (2003 г., режиссер: Alan Chicoine). <https://www.youtube.com/watch?v=WodODxpTbpA>

4. Лара Фабиан «En Toute Intimité» (2003 г., режиссер: Лара Фабиан).
<https://www.youtube.com/watch?v=z8VgyuQf6x8>
5. Андреа Бочелли «Vivere. Live in Tuscany» (2007 г., режиссер: Массимо Ферранти).
http://onfilmz.club/news/andrea_bochelli_koncert_v_toskanii_andrea_bocelli_vivere_live_in_tuscany_2008/2009-10-01-4630
6. Колдплей «Mylo Xyloto» (2012 г., режиссер: Пол Дакдэйл).
<https://www.youtube.com/watch?v=y1dHERdhzN8>
7. Стромай «Racine carrée Live» (2015 г., режиссер: Люк Джуниор Там).
<https://www.youtube.com/watch?v=eOZLDQm9c2E>
8. Адель «Live at the Royal Albert Hall» (2011 г., режиссер: Пол Дакдэйл).
<http://kinoflux.org/22867-adel-koncert-v-korolevskom-albert-holle-2011-adele-live-at-the-royal-albert-hall.html>
9. Леонид Агутин «Юбилейный концерт» (2014 г., режиссер: Первый канал).
<https://www.youtube.com/watch?v=PhhznBMULLQ>
10. Майкл Джексон «Dangerous World Tour: Live in Buenos Aires Argentina» (1993 г., режиссер: Майкл Джексон).
<https://www.youtube.com/watch?v=ovBdA-Cn4N8>
11. Земфира «Зеленый театр в Земфире» (2008 г., режиссер: Рената Литвинова)
<https://my-hit.org/film/1888/>

Статьи ознакомительного характера

1. Статья «История звукозаписи» / Материал из Википедии – свободной энциклопедии:
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%B7%D0%B2%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B8
2. Глава «Становление музыкотерапии» из книги А. Белко «Музыка для восстановления. Сборник по музыкотерапии. Книга первая»:
<https://books.google.by/books?id=x6tNDgAAQBAJ&pg=PT12&lpg=PT12&dq=%D0%93%D0%B8%D0%BF%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%82+%D0%BE+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B5+%D0%B8+%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B8&source=bl&ots=Wz42vo9XKG&sig=JSVk1ZS0ed2ZiQm-DBYYvuM41Oo&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwji6tHMuofXAhVpP5oKHWqhAvkQ6AEILzAD#v=onepage&q&f=false>