

Департамент
и науки города
Москвы
Государственное автономное
образовательное учреждение

образования

Москвы
городской

университет»
Институт культуры и искусств
Департамент музыкального искусства

Антипова Анастасия Владимировна

**Обучение приемам жанра мюзикла в классе эстрадного
вокала ДШИ**

ВЫПУСКНАЯ

РАБОТА

ПОДГОТОВКИ

: 53.04.02 Вокальное искусство

Профиль подготовки: Академический и эстрадно – джазовый
вокал
(Очная

обучения)

Руководитель

ВКР:
кандидат наук,
доцент

Рецендент:
доктор педагогических наук,

профессор
Князева Галина Львовна
Татьяна Ивановна

Бакланова

(подпись)

(подпись)

Руководитель департамента:
доктор педагогических наук,
профессор
Уколова Любовь Ивановна

(подпись)

Москва
2020
СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	
.3	
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОСВОЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ЖАНРА МЮЗИКЛА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА ДШИ.....	8
1.1. История становления жанра «мюзикл» и специфика вокальной подготовки артиста мюзикла.....	8
1.2. Возрастные особенности детского голоса.....	27
1.3. Базовые приемы исполнения мюзиклов: Бэлтинг («belting»), Пение в речевой позиции («speech level singing»), Леджит («legit»).....	34
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ.....	49
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНЫМ ПРИЕМАМ ЖАНРА МЮЗИКЛА В РАМКАХ ОПЫТНО- ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА ДШИ	51
2.1. Содержание опытно - экспериментальной работы по обучению вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ	51

2.2. Анализ результатов опытно - экспериментальной работы по обучению вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ58

2.3. Методические рекомендации по формированию репертуара вокалиста в рамках обучения вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ65

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ70

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....71

ЛИТЕРАТУРА.....73

ПРИЛОЖЕНИЕ.....79

ВВЕДЕНИЕ

Ключевые слова: мюзикл, эстрадный вокал, вокальный прием, бэлтинг, пение в речевой позиции, леджит.

Актуальность исследования. Мюзикл является универсальным жанром, который соединил в себе черты музыкального театра – драматургию и профессионально написанные тексты, черты оперы – сложные аранжировки и арии, черты оперетты – исполнение музыкального материала в симбиозе с танцем и возможность использования незатейливого водевильного сюжета наряду с серьезным драматургическим.

Мюзикл родился в XIX веке, а в XX веке укрепил позиции и отвоевал право на существование в XXI веке, несмотря на то, что совершенно немногие жанры выдержали временной ценз. Музыка мюзикла с самого начала появления этого жанра всегда представляла яркие образцы современного своему времени музыкального искусства, при этом всегда оставаясь демократическим жанром.

Перед вокальной педагогикой, которая занимается вопросами образования артистов музыкального театра, в том числе, артистов мюзикла в России стоит две главных проблемы: чему учить, и как учить артистов, которые после обучения должны работать в мюзиклах. Помимо этих проблем, актуальным является вопрос объективной оценки эффективности многих педагогических инноваций в области вокальной техники мюзикла, которые можно применить в классе эстрадного вокала ДШИ. Вокальные приемы, которыми пользуются артисты мюзиклов, могут быть полезны для развития вокальных способностей в классе эстрадного вокала ДШИ.

В настоящей работе рассматриваются три основных приема исполнения мюзиклов - бэлтинг («belting»), пение в речевой позиции («speech level singing») и леджит («legit»), истоки их возникновения, актуальность в современных мюзиклах, особенности преподавания.

Для того чтобы приступить к изучению вышеназванных приемов, рассмотрим технические требования, которыми необходимо овладеть на уроках эстрадного вокала. К акустическим характеристикам голоса относятся его звонкость, полетность и объем. Также к вокалистам предъявляются такие голосовые требования, как умение удерживать основной тон, применение различных атак звука (часто в одной песне используются различные атаки звука), тембрально ровное звучание, умение организовать эффективное управление дыханием, экономный вдох и ровный плавный выдох, устойчивый брюшной (абдоминальный) тип дыхания. Артисту мюзикла также необходимо уметь владеть различными музыкальными стилями, которые используются в оперетты, музыкальной комедии, мюзикла Золотого века, современной поп - оперы, современного мюзикла, рок - оперы. Современные мюзиклы и рок - оперы, зачастую, объединяют в своем музыкальном материале множество стилей.

Особое внимание при обучении должно уделяться развитию умения исполнения музыкального произведения с использованием различных вокальных позиций, в том числе уметь переходить из одной в другую в рамках одной арии.

При этом нельзя забывать о еще одном важном элементе подготовки: синхронизации пения и танца. В состоянии покоя дыхание обычно глубокое, регулярное. При двигательных

нагрузках оно укорачивается и становится беспорядочно неровным, что значительно ухудшает исполнение музыкального произведения с технической точки зрения.

Специфичность жанра мюзикла, соединяющего в себе различные музыкальные направления и стили, безусловно, требуют несколько отличной от академической манеры вокального подхода. Например, при исполнении рок - опер и многих мюзиклов звук должен быть более ярким, с большим использованием грудного регистра не только на нижних и средних, но и на более высоких нотах диапазона. Этим характеристикам соответствует вокальный прием бэлтинг. В большинстве современных мюзиклов артисты используют в качестве вокального приема - бэлтинг, пример тому мюзиклы Дж.Кандера - «Чикаго» и Я.Стоклоса - «Метро». Бэлтинг («belting»), смешанный с классическим звучанием, чистый бэлтинг и бэлтинг-речь можно встретить в любой музыкальной работе бродвейского производства, например, Э.Л. Уэббера «Кошки». Анализом бэлтинга занимаются американские педагоги Арабелла Хонг Юнг, Клифтон Вейр, Элейн Адамс Новак, Барбара Дошер, Мелани Сандерс, Роберт Эдвин в своих научных статьях и книгах.

С другой стороны, существует более классический прием, который использовался в самых первых музыкальных спектаклях, а затем и в мюзиклах, он характеризуется приближенным к академическому (оперному) звучанию, называется «леджит» («legit»). Ярким примером работы артистов, использующих прием «леджит» («legit») являются мюзиклы «Оклахома» (1943 г., композитор Р.Ч. Роджерс), «Карусель» (1956 г., композитор А. Ньюман), «Король и я» (1951 г., композитор Р.Ч. Роджерс),

«Вестсайдская история» (1957г., композитор Л.Бернстайн), «Кандид» (1956 г., композитор Л. Бернстайн), «Продавец музыки» (1957 г., композитор М. Уилссон), «Моя прекрасная леди» (1956 г., композитор А. Превин), но иногда и в современных - «Призрак оперы» (1986 г., композитор Э.Л. Уэббер), «Суинни Тод» (1979 г., композитор С. Сондхайм), «Рэгтайм» (1998 г., композитор С. Флаерти). На современной сцене этот прием представляют Одра МакДоналд (Германия), Ребекка Льюкер (США). Методике обучения академическому вокалу в России посвящены труды Л.Б. Дмитриева и Морозова В.П.

Самым молодым приемом исполнения мюзиклов является пение в речевой позиции («speech level singing»), стал широко популярным с изобретением микрофона. Считается, что методика пения в речевой позиции («SLS») была разработана американским преподавателем по вокалу Сэтом Риггсом (США). При правильном использовании голосового аппарата, гортань вокалиста расслаблена, а голосовые связки соприкасаются на протяжении всего диапазона от самых низких до самых высоких нот, таким образом «разрыв» звукоизвлечения не происходит. В современных как российских мюзиклах: «Анна Каренина» (2016 г., композитор Р.Игнатьев), «Граф Орлов» (2012 г., композитор Р.Игнатьев), «Монте Кристо» (2008 г., композитор Ю.Ким, Р.Игнатьев), «Привидение» (2011 г., композиторы Д.Стюард, Г.Баллард), так и в зарубежных мюзиклах: «Метро» (1991 г., композитор Я.Стокловски), «Нотр - Дам де Пари» (1998 г., композитор Р.Коччанте) певцы работают в технике пения в речевой позиции («speech level singing»).

Целью исследования является: выявление особенностей обучения приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ.

Объект исследования: процесс занятий в классе эстрадного вокала ДШИ.

Предмет исследования: обучение приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ.

Перед началом исследования было выдвинуто **гипотетическое предположение** о том, что обучение вокальным приемам: бэлтинг, пение в речевой позиции, леджит будет наиболее эффективным в классе эстрадного вокала ДШИ, если:

- изучена история возникновения исследуемых приемов в контексте развития жанра мюзикла в Америке, Европе и России;

- выявлена специфика изучения приемов жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ;

- изучены методики преподавания исследуемых приемов;

- разработана и опытно – экспериментально проверена программа преподавания исследуемых приемов в классе эстрадного вокала ДШИ.

В соответствии с проблемой, объектом, целью и гипотезой исследования были поставлены **следующие задачи:**

- 1.Изучить историю становления и развития жанра мюзикла в Америке, Европе и России.

- 2.Выявить специфику вокальной подготовки в классе эстрадного вокала ДШИ;

- 3.Проанализировать понятия: бэлтинг, пение в речевой позиции, леджит, опираясь на современную педагогическую литературу.

4. Выявить и систематизировать методы обучения приемам: бэлтинг, пение в речевой позиции, леджит, способствующие формированию исполнительской культуры в классе эстрадного вокала ДШИ.

5. Изучить методики преподавания исследуемых приемов, на их основе разработать программу обучения в классе эстрадного вокала ДШИ и опытно - экспериментально ее проверить.

Методы исследования:

Теоретические: теоретический анализ (сравнительный, ретроспективный), обобщение, анализ литературы, синтез, изучение и обобщение передового педагогического опыта.

Эмпирические: наблюдение, опытно-экспериментальная работа.

Статистические: статистическая обработка полученных данных, качественный и количественный анализ результатов исследования.

Теоретико - методологическую базу составили работы:

- по истории искусства (А.А. Адамяна, А.А. Аникста);
- по истории музыки (В.Д. Конен, Л.В. Михеевой, А.А. Ореловича, Е.Д. Уваровой);
- по музыкальной психологии (Б.М. Теплова, В.И. Петрушина);
- по теории и методике вокального обучения (Л.Б. Дмитриева, В.В. Емельянова, И.И. Левидова, Д.Е. Огороднова, О.Л. Монд, Дж. Руссел, С. Риггса, У. Веннарда, В.П. Морозова, М. Сандерс, А. Лессака, К. Вейр, Ф.М. Александра).

Теоретическая значимость выпускной квалификационной работы заключается в систематизации имеющихся сведений о

вокальных приемах, используемых в мюзиклах: бэлтинг, пение в речевой позиции и леджит, в которых заключается особенность обучения вокальной технике мюзикла на уроках эстрадного вокала в ДШИ.

Практическая значимость работы состоит в том, что изложенный материал может быть использован для работ методического характера, а также в практике преподавания в классе эстрадного вокала.

Экспериментальной базой исследования явилось эстрадное отделение МБУ ДО «Детская школа искусств Кольчугинского района».

Структура исследования: выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОСВОЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ЖАНРА МЮЗИКЛА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА ДШИ

1.1. История становления жанра «мюзикл» и специфика вокальной подготовки артиста мюзикла

В XX и XXI вв. тенденция к синтезу является основной для вектора развития абсолютно всех жанров в искусстве. Быстрый ритм и эмоциональный фон жизни человека нового времени, мысль о реализации портрета эпохи и ее ярких представителей свидетельствует о потребности в объединении норм, принципов, эстетических категорий, которые относятся к разным видам и родам искусства, например, эпическим и драматическим. В начале века это явление приводит композиторов многих стран: Франция, Германия, Англия, Америка к сочинению полижанровых композиций. В этих произведениях

осуществляется симбиоз музыкальных жанров прошлого времени и настоящего. К таким жанрам относятся мистерия, хорал, опера, симфония, кантата, мелодрама, балет, камерный вокальный цикл и внемузыкальные жанры – поэтические, театральные, кинематографические.

В творческих исканиях композиторов второй половины двадцатого века важной идеей для развития искусства является преодоление элитарности культуры постмодерна, поиск демократических форм взаимодействия со зрителем, это привело к смешанному объединению, в котором массовые жанры внедряются в сложные синтетические. Многие исследователи в области культуры и искусства занимались вопросом объединения жанров, например, Р.К. Щедрин охарактеризовал эту тенденцию «третьим направлением», В.Д. Конен – «третьим пластом», Г.А. Шюллер – «третьим течением». Массовые жанры вливаются в академическое искусство и обогащают его своим содержанием, экспрессией, лексикой. Музыка современного поколения является «третьим течением». Процессы жанрового и стилевого объединения просочились в современные жанры, такие как опера, балет, сценическая оратория, яркими примерами таких произведений являются: опера-частушка «Не только любовь» (1961 г.) Р. К. Щедрина, опера-фреска «Петр Первый» (1975 г.) А.П. Петрова, кантата «История доктора Фауста» (1983 г.) А.Г. Шнитке (в ней происходит объединение пассионов, оперы, оратории, кантаты, мистерии, рок-музыки). «Третье течение» олицетворяет собой синтез европейских и внеевропейских традиций. В инструментовке в силу времени стали использоваться электронные инструменты. Именно в «третьем

течении» происходит возникновение и развитие жанра мюзикла и рок - оперы.

Впервые мюзикл явился на суд зрителю в США. «Musical» – мюзикл (сокращенное сочетание от «musicalcomedy» – музыкальная комедия или «musicalplay» – музыкальное действие) имеет перевод – музыкальная пьеса, музыкальное представление. Мюзикл в своем традиционном виде являлся сочетанием элементов различных жанров: балладной оперы, минстрел - оперы, экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты, эпического театра Брехта. Каждый из этих жанров оставил свою лепту, в виде определенных черт, в становление и развитие мюзикла.

Рассмотрим каждый из этих жанров более подробно. Минстрел-шоу (имеет происхождение от слова «менестрель» – средневековый певец, музыкант, декламатор) – это небольшие сценки, комического содержания. Их исполняли актеры с белой кожей, которых загримировывали под афроамериканцев. Шоу являло собой пародию на быт, музыку и танцы афроамериканцев. После гражданской войны между Севером и Югом (1861 – 1865 год) труппы, которые состояли из афроамериканцев, стали продолжать традиции белокожих менестрелей. Это в дальнейшем повлекло зарождение джаза в минстрел-шоу, в том числе и его более ранней модификации - регтайма.

Бурлеск как жанр возник в Европе, и представлял собой травестию, пародию на серьезные театральные постановки. Перекочевав в США, он совершил перевоплощение в коллекцию эстрадных номеров, основанных на двусмысленности и непристойности. Дальнейшее развитие бурлеска привело к появлению в конце девятнадцатого века стриптизных номеров в

представлении, на этой «изюминке» бурлеск и приобрел свою истинную популярность.

Следующий жанр, внесший вклад в появление мюзикла, это водевиль. Он имел европейское происхождение, однако в США жанр видоизменился: он не имел общего связующего сюжета, тем самым роднился с варьете и с представлениями мюзик-холла, суть которых была в калейдоскопе различных музыкальных, танцевальных и цирковых номерах, которые следовали друг за другом в произвольном порядке. Этим водевиль был похож на ревю, в котором номера соединялись тематической линией.

Единственным музыкально-театральным жанром, который не претерпел модификаций при переселении из Европы в США, была оперетта. В конце XIX века наибольший спрос был на оперетты английских, французских и австрийских авторов.

В начале XX века появился джаз как новый музыкальный стиль и новый виток развития музыкального искусства. Если зарождался джаз как просто музыка, основными чертами которой был объединение европейской гармонии и афроамериканских ритмов, то в процессе развития джаз становится не просто стилем, но и образом мышления. По мере распространения джаз проникал во многие сферы искусства, так джаз проник и в театр.

Со временем население Америки стало отождествлять джаз с национальным музыкальным искусством. По всему миру стали набирать популярность джазовые композиции. В начале 1940-х практически все музыкальные спектакли включали в себя джазовые номера. Это означало, что то самое «джазовое мышление» объединило всю цепочку музыкально-зрелищных

жанров, но объединило именно на новых принципах: легкие жанры благодаря джазу приобрели глубину.

Модификация характера музыки неизбежно повлекла за собой и принципиальное изменение драматургической основы, что дало возможность появиться на свет новому жанру – мюзиклу.

В сентябре 1866 года на сцене Нью-Йорка прошла постановка «BlackCrook», она синтезировала в себе романтический балет, мелодраму и другие жанры, но это еще был музыкальный спектакль. Эта постановка условно определяется как исходная точка нового жанра, но ее еще не именовали мюзиклом. Музыкальной комедией охарактеризовал один из своих шлягеров «Хористка» («A Gaiety girl» – 1893г.) английский продюсер Джордж Эдуардз (1855 – 1915). Музыкальная комедия была представлением, которое носило развлекательный характер, сюжет уходил в нем на второй план, а на первый план выходили популярные вокальные номера в исполнении любимых зрителями звезд.

В годы, предшествующие Первой мировой войне, талантливые эмигранты В. Герберт (Германия, 1859- 1924), Р. Фримль (Чехия, 1879 – 1972), З. Ромберг (Венгрия, 1887 – 1951) и другие задали вектор активному развитию мюзикла в Америке. В период 20-х и 30-х годов, с приходом новых американских композиторов Джерома Керна (1885 – 1945), Джорджа Гершвина (1898 – 1937), Кола Портера (1891 – 1964) и других, мюзикл приобретает истинный американский колорит. В чем он заключался? Во-первых, в усложнении либретто, во-вторых, в усложнении ритмического рисунка, благодаря появлению регтайма и затем джаза, в-третьих, в песнях появились типичные

американские обороты. В дальнейшем, многие песни из мюзиклов стали музыкальной классикой. Усложнение драматургической основы повлекло к росту актёрской подготовки у артистов.

Награды не заставили себя ждать, уже в 1932 году композитор Гершвин впервые награждён Пулитцеровской премией за написание музыкального спектакля «Я пою о тебе» («Of Thee I Sing», 1931).

В марте 1943 года, на Бродвее состоялась премьера спектакля «Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна. Хотя поначалу авторы традиционно именовали свой спектакль «музыкальной комедией», зрители и критики восприняли его как что-то новое, революционное, направленное на разрушение сформировавшихся установок. С точки зрения композиции спектакль имел однородную структуру: в нем не было вставных дивертисментных вокальных и танцевальных номеров; сюжет, характеры героев, музыка, пение – все компоненты существовали неразрывно, подчеркивая и развивая разными средствами общую линию сценического произведения. За простой и непритязательной фабулой скрывалась опора на основополагающие ценности – любовь, социальная общность, патриотизм. После премьеры, которая прошла с оглушительным успехом, произведя революцию в жанре музыкального спектакля, авторы наградили постановку новым званием «мюзикл» («musical»). В 1955 году по этой постановке сняли фильм, режиссером которого был Фред Циннеман. Эта тенденция сохраняется и по сей день: после успешного проката мюзикла по нему обязательно снимается телеверсия.

Сейчас, когда мюзикл твердо вошел в жизнь людей, исследователи задаются вопросом родства оперетты и мюзикла. Главное структурное различие между опереттой и мюзиклом определяется той ролью, которая отводится музыке по сравнению с разговорными сценами. Вот как об этом пишут авторы книги «В мире оперетты» Л.В. Михеева, А.А. Орелович: «Оперетта, которую европейские классики жанра стремились приблизить к опере, во многом сохранила черты выдержанной музыкальной формы с ансамблями и финалами, с лейтмотивами и элементами симфонического развития. Мюзикл же в большей степени представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним из средств музыкально-сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т.д.» [57]. По структуре мюзикл близок к той разновидности оперетты, которая у нас, как и в других странах, получила название «музыкальной комедии» и которую исследователи жанра иногда принципиально отделяли от оперетты.

В настоящее время мы можем сказать, что мюзикл является видом полижанрового и многоуровневого объединения, который уходит своими корнями в американскую культуру и олицетворяет архетипические особенности национального облика жителя Америки, ее «американскую мечту» – мифы успеха и процветания. Красной связующей нитью по канве этого представления проходит джаз. Он является самобытным музыкальным языком мюзикла в Америке. Дж. Гершвин (1898 – 1937), И. Берлин (1888 -1989), К. Портер (1891 – 1964), Г. Арлен (1905 -1986), Р. Роджерс (1902 -1979), Л.Бернстайн (1918 -1990), Ф.Лоу (1901 -1988) объединили музыкальные формы и гармонии

Европы с негритянской музыкой, ее сверхсложными ритмами, получив коммерчески интересную и художественно важную музыку.

Современный мюзикл на Западе – это четко организованный коммерческий музыкально-театральный проект, в котором преобладает зрелище, сюжет которого может быть любым. В качестве либретто используются сочинения литературы и сочинения для театра известных авторов, таких как У. Шекспира (1564 – 1616), А.П. Чехова (1860 – 1904), Б.Шоу (1856 – 1950), В. Гюго (1802 – 1855), А. Дюма (1802 – 1870), Ф.М.Достоевского (1821 -1881), Л.Н.Толстого (1828 – 1910), А. Грина (1880 – 1932), Б.Пастернака (1890 – 1960), И. Ильфа (1897 – 1937) и Е. Петрова (1902—1942).

В жанре мюзикла есть свои известные композиторы – Дж. Гершвин – мюзиклы «La La Lucille » (1919г.), «Lady, be good» (1924г.), «Strike Up the Band» (1927г.), «Girl Crazy» (1930г.), «Of Thee I Sing» (1931г.); К. Портер – мюзиклы - «Kiss Me, Kate» (1948г.), «Fifty Million Frenchmen» (1929г.), «DuBarry Was a Lady» (1943г.) , «Anything Goes» (1934г.); Дж. Керн – мюзиклы «Show boat » (1951г.), «Music in the Air» (1933г.), «Роберта» (1935г.), «Very Warm for May» (1939г.), «Cover Girl» (1944г.), «Can't Help Singing» (1944г.); Л. Бернстайн – мюзиклы «Увольнение в город» (1949г.), «Чудесный город» (1940г.), «Кандид» (1956г.), «Вестсайдская история» (1957г.), «Пенсильвания-авеню» (1957г.), Дж. Герман – мюзикл «Hello, Dolly» (1964г).

В мюзикле драматические и музыкальные компоненты пропорционально соотносятся по-другому, нежели в оперетте: они оправданы драматургией, реже они оправданы фабульно, то есть с фактической стороны повествования, часто они

используются как метафора. Линия развития драматургического действия в сюжете прерывается в постановке не ради эффекта «отчуждения», а для того, чтобы «замкнувшись» на зрителе, вовлечь его вовнутрь представляемого, то есть весь музыкальный материал оправдан драматическим действием.

Если проследить весь путь становления мюзикла в Америке, то можно увидеть его изменения от водевиля к лирическим сюжетам, от театра представления к театру переживания (основателем которого является К.С. Станиславский), включающим в себя трагические, лирические и комические виды драматургии, например, мюзиклы Л. Бернстайна периода 1950 г. – 1960 г. : «Чудесный город» («Wonderful Town», 1953), «Кандид» («Candide», 1956), «Вестсайдская история» («West Side Story», 1957).

Знакомство русского зрителя с жанром мюзикла произошло давно, но в другой модификации этого жанра. Первые шаги к появлению мюзикла были сделаны, как и в Америке, – с помощью джазовой музыки. У истоков стояли музыкальные фильмы режиссера Г.В. Александрова (1903 – 1983) и композитора И.О. Дунаевского (1900 – 1955), особое значение оказал фильм «Веселые ребята» (1934), в котором принял участие оркестр «Теа-джаз» Л.О. Утесова. Несмотря на то, что в комедии немного музыкальных номеров, они, тем не менее, являются полноправными участниками фильма, существующими на равных правах с актерами. Эта же линия была продолжена Г.В. Александровым и И.О. Дунаевским в фильмах «Цирк» (1936 г.) и в «Волга-Волга» (1938 г.), где музыкальные номера были частью сюжета.

Формирование жанра музыкальной комедии шло по линии оперетты - пример тому фильмы режиссера И.А. Пырьева «Богатая невеста» (1938 г.), «Трактористы» (1939 г.), «Свинарка и пастух» (1941 г.), «Кубанские казаки» (1950 г.), «В шесть часов вечера после войны» (1944г.), «Сказание о земле Сибирской» (1948 г.) и Я. Фрида - «Летучая мышь» (1979 г.), «Сильва» (1981 г.), «Дон Сезар де Базан» (1979 г.), «Вольный ветер» (1983 г.), «Тартюф» (1992 г.).

В период оттепели (1953 -1964) были сделаны многочисленные попытки постановок западных мюзиклов на советской сцене, например, в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола была поставлена «Вестсайдская история» (1999 г.). Но все постановки, которые были сыграны на российских сценах, варьировались между социальной публицистикой вроде зонг-оперы Б.Брехта - «Добрый человек из Сезуана» на Таганке (1964 г.), «Трехгрошовая опера» (1966 г.) и «Люди и страсти» (1979 г.), которые ставились в театре Ленсовета, и лирической музыкальной комедией-опереттой, сыгранной с большей или меньшей психологической убедительностью, например, «Дульсинея Тобосская» (1981 г.) в театрах имени Маяковского и Ленсовета, «Левша» (1974 г.) в театре Ленсовета и «Ханума» (1972 г.) в БДТ. Безусловно, был и ряд настоящих прорывов в сторону мюзикла. Они были, связаны с рок - творчеством российских композиторов. Так, совершенно неожиданным выглядел спектакль «Свадьба Кречинского» (1974 г.) в Ленинградском театре оперетты (композитор А.Н. Колкер, режиссер В.Е. Воробьев). И, конечно, Ленкомовские спектакли М.А. Захарова - «Тиль» (1974 г., композитор Г.И. Гладков), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976 г.) и «Юнона и Авось»

(1981 г.) (композитор А.Л. Рыбников). «Юнона и Авось» неожиданно для многих зажил по законам американского мюзикла, на протяжении десятков лет сохраняя стабильную зрительскую аудиторию.

В 70-е годы русский мюзикл выходит на сцену как синтез традиций, который перенял все лучшее от своих западных предшественников и, в то же время, совершенно не похожий на них. Феномен «русского мюзикла» заключается в равноправии музыкальных, поэтических, художественных средств выразительности. Охарактеризуем отличия «русского мюзикла» от бродвейских и уэст-эндских постановок:

1. Американский театр направлен на развлекательность, поэтому он коммерчески успешен, и в театре жанр мюзикла играет одну из главных ролей. Театр в России – просветительский, он включает в репертуар малоизвестные произведения, имеющие идейно-художественную суть, но коммерчески невыгодные для постановки, не рассчитанные, как правило, на массового зрителя.

2. Для мюзикла в Америке и на Западе мюзикла важными элементами являются средства музыкальной выразительности. Текст не так важен, по сравнению с музыкой. Для русского мюзикла присуще обращение к шедеврам классической литературы, равнозначность всех компонентов постановки: музыкальных, драматургических, поэтических и пластических средств выразительности. Поэтические выразительные средства равнозначны музыкальным, а либреттист и композитор равноправны. Гениальность поэтического или драматического источника составляет уже половину успеха: «Авось» – драматическая поэма А.А. Вознесенского, «Чайка» – драма А.П.

Чехова, «Цезарь и Клеопатра» – трагедия У. Шекспира, роман В.А. Каверина «Два капитана».

3. В американских мюзиклах большое значение имеет хореографическая составляющая спектакля – пластика актеров. В российских мюзиклах изначально не уделяли первостепенного значения пластике актеров. Основа – единство ритмического рисунка музыки и стиха, особая «пластика стиха».

4. В Америке при выходе мюзикла используется «поточный» прокат – каждый день играет один и тот же мюзикл, который с актерской точки зрения актеров играет одинаково. В России, как правило, актеры заняты и в других спектаклях театра, и один спектакль не похож на другой, другими словами «эффект кино» в театре недопустим.

Из сказанного можно сделать вывод, что в России в 70-е годы мюзиклом стали называть музыкально – драматические спектакли с трагедийной составляющей сюжета, поставленные по классическому произведению с использованием музыки, которая усиливает классический (канонический) текст и создает параллельное сверхвосприятие происходящего на сцене.

С 1999 года Россия начала выпускать в прокат мюзиклы по западным принципам. Первым был лицензионный проект польского мюзикла «Метро» (авторы русской постановки Ю.Е. Ряшенцев и его жена Г.Б. Полиди; авторы польской постановки Я. Стоклоса и Я. Юзефович). Это была революционная постановка, которая была поставлена на площадке «Московской оперетты», в ней не участвовали «звезды» эстрады, вся труппа состояла из отобранных путем кастинга молодых артистов (среди них были неизвестные в то время Антон Макарский и его жена Виктория Макарская, Теона Дольникова, Гоша Куценко).

«Метро» было поставлено от лица молодежи для молодежи. Результаты обнадежили, и лицензионные мюзиклы начали множиться: «Нотр-Дам» (2002 г., авторы французской постановки Р. Коччанте, Л. Пламондон; автор русской постановки Ю.М. Ким), «Чикаго» (2002 г., авторы американской постановки Д. Кандер, Ф. Эбб, Б. Фосс; автор русской постановки С. Феррис), «42 улица» (2002 г., авторы американской постановки Г. Уоррен, А. Дубин, М. Стюарт, М. Брамбл; авторы русской постановки – А.М. Арканов, В.А. Арканов), «Иствикские ведьмы» (2003 г., авторы американской постановки Д. Роу, Д. Дэмпси, авторы русской постановки П.В. Санаев, А.Г. Бачило, А.А. Кортнев).

Гораздо более серьезным поводом для разговора мог бы стать оригинальный российский мюзикл. Конечно, не мюзикл «Губы» (2002г.) в Театре Луны, который, несмотря на добротную литературную и музыкальную основу (В. В.Набоков, А.Б. Журбин) остался обычным репертуарным спектаклем. Но, по настоящему первым, сделанным с должным размахом и сопровождаемым грамотной прокатной продюсерской работой, стал мюзикл «Норд-Ост» (Г.Л. Васильев и А.И. Иващенко), бюджет которого составил около 4 миллионов долларов. После теракта на Дубровке в 2002 году, состоявшегося во время показа мюзикла, был восстановлен на следующий год, однако вскоре проект был вновь закрыт. Далее были мюзиклы «Монте-Кристо» (2008 г.), «Граф Орлов» (2012 г.), композитор – Р.Г. Игнатьев, драматург – Ю.Ч. Ким.

Учитывая хронологию появления русских мюзиклов и их особенности, можно сказать, что отечественный мюзикл и рок-опера сформировались в четырех разновидностях. Первая,

театральная, возникла в условиях драматического театра и кино в результате внедрения в спектакль и кинофильм музыкального компонента, образующего собственный, относительно самостоятельный и последовательно симфонизированный процесс («Юнона и Авось» – музыка А.Л. Рыбникова, стихи А.А. Вознесенского в Ленкоме).

Вторая – концертная – появилась при театрализации концертного шоу с чертами ревю («Стадион» – 1985 г., композитор А.Б. Градский, либреттист М.А. Пушкина) или концерта бардов (дуэт «Иваси» А.И. Иващенко и Г.Л. Васильева).

Третий путь – собственно оригинальные проекты в варианте оперы – мистерии, мюзикла и рок-оперы, по которому идут в своем творчестве А.Б. Журбин (зонг-опера «Орфей и Эвридика» – 2003 г.), А.Л. Рыбников (опера - мистерия «Юнона и Авось», рок-опера «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты»), Р. С.Гринблат (мюзикл «Зелёная птичка» – 1970 г. и рок-опера «Фламандская легенда» – 1979 г.), В.С. Дашкевич, Э.Н. Артемьев.

Четвертая – мюзикл со сниженной ролью индивидуального авторства – продюсерский проект, где главенствуют продюсер и режиссер-постановщик, характерен для рубежа 20 – 21-х веков (мюзикл «Двенадцать стульев» – 2004 г., режиссёр Т.Э. Кеосаян, продюсеры Д.А. Богачев и А.Е. Цекало).

Анализируя постановки, нельзя обойти тему взаимодействия техники постмодерна с демократичным языком. Она рождает проблему ценностных ориентиров, которая выражается в неясности: какую постановку можно назвать идеальной – мюзикл, пользующийся популярностью, с хитовым песенным материалом и высоким коммерческим рейтингом, или мюзикл с ярким драматургическим действием, в котором музыкальные и

танцевальные номера оправданы сюжетной линией, с большой важностью литературного первоисточника (например, мюзикл «Анна Каренина» – 2016г., композитор Р.Г. Игнатьев).

Говоря о мюзикле 21 века можно процитировать слова Максима Леонидова: «В Америке есть очень разные мюзиклы. Мюзикл – это просто музыкальный спектакль. И хорошо, что у нас теперь они тоже разные. «Граф Монте-Кристо» или «Граф Орлов» – это, конечно, не театр, это просто красивое, костюмное музыкальное шоу. Но есть мюзиклы, например, такие, как «Растратчики» (музыка – М.Л. Леонидов, либретто А.В. Шаврин) или «Продюсеры» (музыка и либретто Мэл Брукс), рок - опера «Преступление и наказание» (музыка Э.Н. Артемьева, либретто А.С. Кончаловского, Ю.Е. Ряшенцева (при участии М.Г. Розовского) и стихи Ю.Е. Ряшенцева), которые являются театром с добавлением туда большого количества музыкальных номеров» [1].

Мюзикл – это жанр, который синтезировал в себе выразительные средства музыкального, драматического и хореографического искусств. Соответственно, актер мюзикла в процессе обучения должен изучать и по окончании обучения владеть различными вокальными приемами, основами актерского мастерства, основами хореографии (в особенности стилем джаз – модерн, так как именно он является исторически обусловленным и по сей день наиболее популярным у хореографов – постановщиков мюзиклов).

Все вышеперечисленные умения должны присутствовать у артиста мюзикла на самом высоком профессиональном уровне. Эта полинаправленность является сложной задачей как для педагогов, обучающих артистов мюзикла, так и для самих

исполнителей. Изучением этого вопроса занималась музыкальный критик и обозреватель Наталья Сажина, посвятившая множество научных работ истории развития мюзикла в России и обучению артистов мюзикла. Она высказывает мнение, что сегодня во многих театральных вузах обучающиеся изучают такие дисциплины как вокал, хореография очень поверхностно, обучаясь не вокальным приемам мюзикла и не джаз – танцу, который используется в мюзикле, а знакомясь в общем с основами вокала и хореографии, соответственно драматический актер как специалист – это не артист мюзикла.

Актер мюзикла, как специалист, должен уметь существовать внутри спектакля, подчиняясь музыкальному ритму, то есть как сказала знаменитый канадский педагог по вокалу, в том числе педагог Селин Дион в своей книге Джохане Рэби нужно «петь всем телом» в одноименной книге «Chanter de tout son corps».

Ниже мы рассмотрим методики, которые могут быть взяты за основу при разработке обучающих программ по обучению приемам мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ. Принцип «петь всем телом» начинается с умения управления своим телом при извлечении звука, вне зависимости в каком положении находится тело – в статическом или в движении.

С самого начала обучения вокалу, как правило, большое внимание уделяется выработке правильной певческой осанки. Это в особенности важно для артиста мюзикла, задачей которого, как мы уже отмечали, является не только профессиональное пение.

Работе над правильной певческой осанкой посвящены труды многих педагогов, но мы рассмотрим тренинги, которые очень популярны в Америке, данная система именуется «Александр-

техника» («Alexander-Technique»). Основателем системы, в честь которого она названа, был Фредерик Маттиас Александр. Ф.М. Александр разработал принципы своей техники в 1890-х годах в попытке решить проблему потери голоса во время публичных выступлений - вероятный результат непреднамеренного сохранения проблем с дыханием при детской астме.

Ф.М. Александр считал, что плохие привычки в позе и движении наносят ущерб пространственному самосознанию, а также здоровью, и что эффективность движения может поддерживать общее физическое благополучие. Он также рассматривал эту технику как метод умственной подготовки. Данная техника исследует подвижное взаимоотношение между головой, шеей и спиной. Задачами этого метода является освобождение тела от ненужного зажатия и выработка правильной, свободной певческой осанки, необходимой для достижения свободного певческого звучания.

В рамках использования «Александр-техники» («Alexander - Technique») вокалистам предлагается соблюдать следующие рекомендации: голова, а не подбородок, должна ощущать готовность двигаться вперед, продолжая прямую линию позвоночника; плечи должны оставаться свободными, не закругляясь вперед; руки должны свисать свободно по сторонам тела; вес тела должен распределяться между бедрами; колени не должны быть напряженными; ноги должны быть на небольшом расстоянии, возможно одна нога впереди другой; центр тяжести тела нужно чувствовать в районе таза, а не талии или грудной клетки; вставая со стула, вставайте «от бедер».

Цель предлагаемых в методике упражнений – научиться сочетать правильную координацию мышц тела в пении, сохраняя необходимую свободу выразительности. Самая распространенная ошибка начинающих певцов – сосредоточенность на том, что происходит выше ключиц, тогда как значительная часть их инструмента расположена в средней части тела.

Подход Ф.М. Александра подчеркивает стратегии осознания, применяемые к собственным действиям: сидению, приседанию, выпадку или ходьбе. Действия могут быть выбраны студентом, учитывая их интересы и хобби: использование компьютера, вождение, хореография, вокал, спорт, речь или верховая езда. Преподаватели школы Ф.М. Александра часто используют себя в качестве примеров. Они демонстрируют, объясняют и анализируют ответы ученика, используют зеркала, видеонаблюдение. Управляемое моделирование является основным инструментом для обнаружения и направления студента в более скоординированное состояние в движении и в покое, и во время личных занятий.

Если «Александр-техника» («Alexander -Technique») составляет особую пользу для актеров мюзикла, которые исполняют спокойные партии с соответствующими движениями, а также для джазовых певцов и рок-вокалистов, то для исполнения партий, предполагающие активные движения можно рекомендовать так называемый метод Лессака («Lessac's voice text»), актуальный как для артистов мюзикла, так и для эстрадных певцов, ряда рок-музыкантов. Этот метод подчеркивает взаимоотношения различных частей тела вокалиста, только в несколько в другом аспекте, чем «Александр – техника» («Alexander -Technique»). Метод Лессака («Lessac's

voice text») учит «чувственному процессу» для обнаружения вокальных ощущений в теле для развития тональной ясности, артикуляции и для лучшего соединения с текстом и ритмами речи.

А. Лессак в своей методике базируется на тезисе, что тело артиста находится в постоянном движении. Следовательно, и вокальная позиция является серией взаимосвязанных мышечных отношений, которые гибко реагируют на любые изменения центра тяжести тела. Несмотря на определенные отличия, оба приведенных метода преследуют своей целью достижение физической свободы исполнителя, соглашаясь, что хороший певческий тон является результатом правильного подвижного взаимодействия между структурой скелета и мускулатурой тел.

Помимо книг самих авторов методик, данные упражнения, в ряде случаев в некоторой адаптации или с определенными инновациями, могут быть найдены педагогами в таких известных практических изданиях по обучению вокалу, как: «Просто пение» Х. Носуорзи; «Основы пения» Дж. Шмидт; «Вокальные упражнения» Г. Картер. Одной из ключевых тем в процессе обучения вокалу как артистов мюзикла, так и исполнителей других жанров, безусловно, является тема певческого дыхания.

Большинство начинающих певцов, а иногда и певцы, обладающие уже некоторым опытом, используют для пения тот же тип дыхания, что и при разговоре. Тогда как певческое дыхание представляет собой более сложный комплекс. Расход воздуха при пении больше, чем при разговоре, однако избыточное наполнение воздухом легких вызывает нежелательное зажатие в теле и напряжение в голосе; с другой

стороны недостаточное наполнение воздухом вызывает слабое, «скудное» звучание.

Поэтому значительную помощь может оказать система педагога У. Веннарда, уходящая корнями в традиции итальянского пения и рекомендующая вдох одновременно через нос и через рот. Дыхание, взятое только через нос, может быть слишком шумным, а взятое только через рот, – не только шумным, но и создающим сухость в гортани. Шумное дыхание связано с напряжением голосовых связок и недостаточным открытием гортани. Теоретическое объяснение принципа работы механизма певческого дыхания предлагается осуществлять в форме устного рассказа, распространения печатных материалов для домашнего изучения учениками, наглядной демонстрации учебных плакатов, а также показа учебного видеоматериала.

Немаловажным в курсе обучения основам вокала для артистов мюзикла является и вопрос дикции: артикуляции, произношения и расстановки логических ударений. Именно она зачастую страдает у современных российских исполнителей, в том числе актеров мюзикла, где слова песни занимают одну из важнейших позиций, определяющих роль артиста.

Дирижер Р. Вестенберг считал, что дикция и артикуляция для исполнителя является очень важным элементом взаимодействия со зрителем, именно она создает ясность и выразительность текста, помогает донести до зрителя смысл произведения с помощью логических ударений и зависимости между слогами. Если гласные и согласные будут произноситься монотонно, без логического смысла, то пропадут главные характеристики языка, то есть исчезнет музыкальное произведение. Это же мнение выражал в своих книгах,

посвященных вокальному исполнительству, и российский педагог В. Л. Живов.

В свою очередь, артикуляция взаимосвязана с резонированием, то есть с работой тех или иных резонаторов. При неправильной работе артикуляционного аппарата, например, при его зажатии или «вялой» артикуляции, то резонирование либо не происходит, либо оно очень пассивное. При правильной работе артикуляционного аппарата: все пазухи и пустоты резонируют очень активно, что увеличивает силу звука вокалиста. Этот аспект очень важен для начинающих исполнителей, для которых одной из первых задач является осуществление координации между частями голосового аппарата.

По мнению американского педагога Клифтона Вэра, которое он выражает в своей книге «Вокальные приключения» («Adventures in Singing»), очень важен целостный подход к вокалу, то есть важна координация как гармоничная работа всех компонентов певческого аппарата, которая помогает развивать не только голос, но и разум и тело. Что такое гармоничная работа всех компонентов голосового аппарата? Это значит слаженная работа дыхания, резонаторов, артикуляционного аппарата, тела, и, конечно, в процессе этой координации возможность менять певческие позиции.

Как только исполнитель достиг координации компонентов голосового аппарата, он достиг свободного голосоведения. Э.Андреас – американский педагог по вокалу высказывает свое мнение на тему, какие характеристики в себя включает понятие свободное голосоведение, то есть какими навыками должен обладать вокалист. К ним относятся: ровное звукоизвлечение на

протяжении всего диапазона, звуковой объем и при этом близкое звучание, яркий тембр, естественная дикция, гибкость и подвижность голоса (хотя вокальные украшения – мелизмы не используются в мюзикле), владение динамическими оттенками и ровное вибрато (не тремоляция).

Особенности жанра мюзикла, сочетающего в себе различные музыкальные направления и виды искусств, безусловно, требуют несколько отличной от классической манеры вокального подхода.

Для вокалиста мюзикла западными педагогами разработаны специальные приемы пения, среди которых наибольшей популярностью пользуется пение в речевой позиции («speech level singing») и форсирование звука – бэлтинг («belting») – традиционная бродвейская манера пения, характеризующаяся насыщенным грудным и резонаторным звучанием, выведением звука вперед. Нередко использование в мюзиклах и таких вокальных приемов, как леджит («legit»), рок («rock»), поп-рок («pop-rock») и др.

Если проследить эволюцию вокальных техник в мюзикле, то в классических мюзиклах использовался стиль леджит («legit») – прием, который характеризуется приближенным к академическому (оперному) звучанию. К таким мюзиклам относятся: «Оклахома» (1943 г., композитор Р.Ч. Роджерс), «Карусель» (1956 г., композитор А. Ньюман), «Король и я» (1951г., композитор Р.Ч. Роджерс), «Вестсайдская история» (1957г., композитор Л. Бернстайн), «Кандид» (1956г., композитор Л. Бернстайн), «Продавец музыки» (1957г., композитор М. Уилссон), «Моя прекрасная леди» (1956г., композитор А. Превин), но иногда и в современных – «Призрак оперы» (1986г.,

композитор Э.Л. Уэббер), «Суинни Тод» (1979г., композитор С. Сондхайм), «Рэгтайм» (1998г., композитор С. Флаерти). Среди знаменитых исполнителей, работающих в леджете («legit») - Джули Эндрюс (Великобритания), Альфред Дрейк (США), Барбара Кук (США). На современной сцене этот прием представляют Одра МакДоналд (Германия), Ребекка Льюкер (США). Традиционным бродвейским приемом пения является белтинг (belting). Получил широкое распространение в женском вокале и характеризуется насыщенным грудным звучанием, металлом и большой силой, что было немаловажно в те времена, когда в театре не использовалось искусственное усиление звука и перед певицами стояла задача не быть заглушенными оркестром.

Другие характерные черты: высокое подсвязочное давление, сокращение мышц гортани и глотки, плотное смыканием связок, речевое положение мягкого неба, обеспечивающее четкость гласных. Бывает высоким и низким. Белтинг (belting) вошел в моду благодаря бродвейской звезде Этель Мерман (1908-1984,США), обладавшей таким голосом от природы. Самые известные певицы, работающие в этом стиле - Лайза Минелли (США), Патти ЛюПон (США), Линда Эдер (США). Партии, написанные для belt-сопрано - Роза (мюзикл «Цыганка» - 1959 г., композитор Дж. Стайн), Аделаида (мюзикл «Парни и куколки» - 1950 г., композитор Ф. Лоессер), Рено Суини (мюзикл «Что бы не случилось» - 1934 г., композитор Коул Портер).

Самый современный прием - пение в речевой позиции. Он обеспечивает свободу голоса. Особенности преподавания пения в речевой позиции содержатся в работах основателя американской школы речевого пения С. Риггса. В некоторых

практических рекомендациях английских педагогов (Дж. Р. Паттерсона (J.R.Patterson) , Х. Фишер (Helene Fischer), П. Мак Кай (P. Mac Kay) и др.) также приводятся советы по овладению отдельными элементами этой методики, в частности по работе с «переходными» участками диапазона. Именно на приеме пения в речевой позиции (speech level singing) и формировании навыков свободного владения различными вокальными стилями строится сегодня методическая база подготовки вокалиста мюзикла как в США, так и в европейских странах, Австралии, Японии.

Таким образом, анализ научных работ педагогов, музыкантов и вокалистов показал, что, наряду с большим количеством исследований практической направленности на обучение правильному певческому дыханию при помощи систем упражнений, использования резонаторов, существует дефицит научно-обоснованных положений по специфике подготовки вокалиста мюзикла.

Специфика подготовки артиста мюзикла заключается: в обучении вокалиста основным вокальным приемам, использующимся в современных мюзиклах, каждый из которых базируется на правильном дыхании; в обучении координирования вокала и пластики тела (в том числе тела в пространстве) артиста; в обучении актерскому мастерству и режиссуре. Все эти элементы обучения неразрывно связаны друг с другом.

В классе эстрадного вокала ДШИ детей обучают вокалу, теории музыки, основному музыкальному инструменту, хореографии, актерскому мастерству, то есть многим дисциплинам, которые являются составной частью музыкального представления – мюзикла. Однако ученики не занимаются

углубленным изучением основных вокальных приемов жанра мюзикла, однако такие занятия позволили бы ученикам иметь более разнообразный арсенал вокальных приемов как для эстрадного вокалиста, так и для артиста мюзикла.

1.2. Возрастные особенности детского голоса

Детский вокал всегда стоял особняком в вокальной педагогике, ввиду того, что специфика обучения вокалу у детей имеет свои принципы, которые базируются на физиологии ученика, и главной задачей при работе с детьми является сохранение голосового здоровья ученика.

Процесс пения – это сложный процесс звукообразования, характерной особенностью которого является скоординированность слуха и голоса. Детский голос является естественным инструментом, которым ребенок обладает с рождения. Голос новорожденного является врожденным, безусловным защитным рефлексом. С помощью этого рефлекса, путем образования цепных реакций, возникает разговорный и певческий голос. В этом ему помогают и слух, и зрение, и артикуляционный аппарат, очень богатый кинестетическими рецепторами (мышечное чувство).

В дошкольном возрасте голосовой аппарат еще не сформирован, так как связки слишком тонкие, небо малоподвижное, дыхание слабое, все эти компоненты развиваются одновременно с развитием самого организма. Детский вокал ввиду неполного смыкания голосовых связок и колебания только их краев имеет свои особенности: он легкий, недостаточно звонкий, и обращаться с ним нужно бережно.

Бережное отношение подразумевает под собой грамотное обучение вокалу. Этому во многом содействует правильно поставленное певческое дыхание и продуманный подбор музыкального материала – репертуар, соответствующий певческим возрастным возможностям детей.

Для того чтобы верно подобрать репертуар, нужно учитывать индивидуальные особенности ребенка, в первую очередь его вокальный диапазон. Вокальный диапазон – это определенный интервал звуков, который может петь ученик с точки зрения качества звучания голоса, от самого низкого до самого высокого звука.

В начале обучения ребенка вокалу нужно определить природный диапазон голоса и стремиться его укреплять, чтобы ученик мог свободно владеть своим голосом. Также нужно постоянно следить, чтобы дети пели и разговаривали без напряжения, не подражая излишне громкому пению взрослых, объяснять родителям учеников вредность крикливого пения и разговора у детей, не разрешать им петь на улице в холодную и сырую погоду.

Развитие детского голоса можно разделить на четыре периода:

- Первый период принято условно считать от 7 до 10 лет. Голосовые возможности мальчиков и девочек примерно одинаковы по звучанию – дисканты, а деление на типы голосов условно. Характерными особенностями являются: основной резонатор – голова, звук лишен грудных обертонов, при котором вибрируют только края голосовых связок (неполное смыкание голосовой щели). Примарная зона – ре, ми, фа, соль первой октавы. Верхние крайние ноты соль, ля второй октавы, нижние – ля, си малой октавы. Тембр неоднородный, фонемы не выровнены по звучанию. Основной задачей педагога является работа по выравниванию фонем на протяжении небольшого диапазона.

- Вторым периодом – предмутационным, условно от 11 до 13 лет. К 11 годам в звучании голоса ученика появляются грудные

обертона, ввиду анатомического развития грудной клетки, поэтому голос начинает звучать более ярко и насыщенно. Голоса мальчиков начинают делиться на дисканты и альты. Диапазон: дискант – от ре первой октавы до ми второй, альт – от си малой до си первой октавы (голос имеет более металлический призывок). В этом периоде в голосе можно услышать три регистра: головной, смешанный (микстовый) и грудной. У представительниц женского пола доминирует головной регистр, также не наблюдается существенной разницей между звучанием сопрано и альтов. Большую часть диапазона составляет микстовый регистр, то есть смешанный, в котором смешивается грудной и головной звук. У мужского пола доминирует грудной регистр. Часто крайние ноты диапазона у тембрально схожих голосов отличаются, также они могут быть выше указанного ранее диапазона, особенно это относится к мальчикам - дискантам. В этот период голоса приобретает определенную тембровую окраску.

- Третий период – мутационный (переходный) период имеет условный возрастной порог – от 13 до 15 лет. Этот период совпадает с периодом пубертатного созревания детей. Мутация протекает у разных людей совершенно по – разному, у многих наблюдается хрипота и повышенная утомляемость, также часто голос срывается при речи или пении – пускает «петухи», «киксует», также по времени мутация имеет очень дифференцированные сроки. У учеников, которые начали петь до мутации, сама мутация протекает менее болезненно. При первых признаках мутации необходимо начать бережней относиться к своему голосу: строить процесс распевания на примарной зоне, убрать из репертуара песни с крайними высокими нотами, в

крайних случаях, уменьшить время занятий, прислушиваться к ощущениям в своем голосовом аппарате.

- Четвертый период – юношеский, условно от 16 до 19 лет. Период, когда голос ученика успешно вышел из периода мутации, и по преобладанию тех или иных обертонов, голоса можно разделить на сопрано, меццо – сопрано, альт у - девушек и тенор, баритон, бас - у мужчин. Диапазон: сопрано - от до первой октавы до ля второй октавы; меццо – сопрано - от си первой октавы до фа второй октавы; альт - от соль малой октавы до ми второй октавы; тенор - от ми малой до си первой октавы, баритон – от ля большой октавы до фа первой октавы, бас – от ми большой октавы до ре первой октавы.

Однако, в каком бы периоде не находился ученик, одним из важных аспектов развития вокальных способностей является слух.

В домутационном периоде было установлено, что качество интонирования взаимосвязано с использованием голосовых регистров и имеет следующие особенности:

- в головном регистре добиться чистоты интонирования проще, чем в каком-либо другом;
- в грудном и голосовом регистрах интонация чище, чем при смешанном (микстовом) голосообразовании;
- причины нечистой интонации на отдельных верхних звуках у певцов связаны с регистровой перегрузкой этих звуков;
- неумение верно интонировать простую мелодию в диапазоне больше терции, происходит чаще всего из-за использования детьми исключительно грудного механизма голосообразования. Таких детей называют «гудошники», так как они гудят в пределах 2-3-х звуков. У них есть свои характерные

особенности: речь – монотонна, интонационно неразвита, диапазон звуков – узкий. Если педагог сумеет настроить голос такого «гудошника» на головное звучание, то его звуковысотный диапазон резко расширится, и ребенок сразу начинает верно интонировать.

Необходимо отметить, что в любом периоде важно владеть дыханием, конечно, лучше, если ученик овладеет дыханием до мутационного периода, это позволит ученику иметь естественный, красивый звук, без напряжения, без крикливости. Многие ученики ошибаются, думая, что, чем громче они поют, тем лучше. Это неверная позиция: когда ученик кричит, а не поет и непрерывно форсирует звук, есть риск потери голоса. Петь надо не напрягаясь, управляя своим дыханием – только при соблюдении этого условия создаются предпосылки для успешного развития вокальных данных. Петь нужно в своем рабочем диапазоне, без крайне высоких и низких нот.

Процесс образования звука называется атакой. Различаются три вида атаки:

1. Твердая. Атака предусматривает плотное смыкание связок, а звук – яркий, плотный;
2. Мягкая. Атака предусматривает менее плотное смыкание связок, звук – мягкий.
3. Придыхательная. Связки смыкаются не полностью. В эстрадном вокале на этой атаке строится прием «субтон»;

Вокальные способности развиваются в любом возрастном периоде, основным условием является регулярность занятий. Нужно отметить, что развитие певческого голоса детей может быть эффективным на основе правильного пения, в процессе которого должны формироваться и правильные певческие

навыки. Выразительность исполнения формируется на основе осмысленности содержания и его эмоционального переживания детьми. Подчеркивая зависимость выразительности пения от эмоциональной отзывчивости на музыку, следует заметить, что не у всех детей эта способность одинаково развита. Она определяется общим и музыкальным развитием и, конечно, в первую очередь есть результат развития слуха во всех его проявлениях. Выразительность вокального исполнения является признаком вокальной культуры. В ней проявляется субъективное отношение ребенка к окружающему через исполнение и передачу определенного художественного образа. Выразительность возникает только тогда, когда ребенок проявляет свое отношение к исполняемому вследствие понимания того, о чем говорится в данном произведении. Непринужденное исполнение всегда выразительно. Сохраняя непосредственность исполнения, следует постепенно и осторожно развивать у детей навык произвольной выразительности в результате осознанной направленности их волевых усилий.

Перенапряженное звучание не может считаться целесообразным ни для развития детского голоса, ни быть приемлемым с эстетической точки зрения. Поиски оптимального звучания голоса связаны с работой над устранением различных недостатков в функционировании голосового аппарата певца. Работа любой части голосового аппарата отражается на способе колебания голосовых складок – источнике звука – по типу того или иного регистра, что предопределяет и основные характеристики певческого звука. Поэтому понятие об оптимальном голосообразовании у детей мы относим к

регистральному режиму. Так как головным звуком можно спеть практически весь диапазон голоса, а грудным – лишь нижнюю часть его, соответственно головной звук в детской певческой практике многие специалисты считают единственно приемлемым как не допускающим перегрузки и чрезмерных напряжений в звуке. Однако грудной регистр необязательно должен быть напряженным или неизбежно связан с перенапряжением, если он не выходит за пределы своего диапазона.

Если знать звуковысотный диапазон грудного регистра ученика и умело его использовать, то вреда для голоса не будет. Если руководствоваться принципом «от простого к сложному», то эта последовательность имеет общее направление – от чистых регистров к смешанным. В зависимости от индивидуальных особенностей голоса ребенка начинать следует с того голосового регистра, который он использует при спонтанном пении наиболее часто.

Следует иметь в виду, что один и тот же регистр у детей даже одного возраста так же, как и у различных, по своей природе голосов взрослых, звучит по-разному, в зависимости от анатомо-морфологического развития и состояния всего организма и, в частности, голосового аппарата. В связи с индивидуальными особенностями на первом этапе работы целесообразно начать с того типа регистрационного звучания, к которому проявляется склонность у ребенка от природы. Конечно, можно научить его петь в любом регистре, но большего успеха добьется тот учитель, который будет начинать работу с учеником, учитывая природу его голоса. Даже в случае свободного владения всеми возможными голосовыми регистрами

индивидуальные особенности певца проявятся в том, что в каком-то регистре его голос будет звучать наилучшим образом. Основные этапы формирования оптимального голосообразования у детей зависят от условий занятий: при индивидуальном и коллективном обучении.

Соответственно, наиболее эффективной формой занятий на каждом возрастном периоде развития ученика является индивидуальная форма. А работу над регистрами на индивидуальных занятиях нужно вести поэтапно:

Первый этап – работа над натуральными регистрами голоса, начиная с того регистра, к которому больше предрасположен голос ученика.

Второй этап – формирование у ученика умения сознательного использования регистров в имеющемся у него им диапазоне.

Третий этап – формирование у ученика умения переходить из одного регистра в другой, как скачком, так и смешивая регистры – через микстовый звук.

Четвертый этап – закрепление и совершенствование способностей ученика произвольно пользоваться голосовыми регистрами в композициях. Продолжительность каждого этапа может быть разной, в зависимости от того, на каком возрастном этапе развития голосового аппарата находится ученик, от педагогического воздействия, восприимчивости ученика, его музыкальных способностей.

Также нужно отметить, что сопровождение процесса пения движением влияет на качество вокала, путем снятия голосовых зажимов с помощью физических движений, что способствует развитию детского голоса. Ученики начинают лучше

интонировать, также изменения в лучшую сторону происходит в дыхательной системе и артикуляционном аппарате. У учеников появляется индивидуальная артистическая пластика, выпрямляется осанка.

Обращаясь к теме нашей работы, нужно отметить, что с точки зрения обучения основным вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ, перед непосредственным обучением нужно оценивать возрастные особенности голоса ученика. А именно, во - первых, осваивать приемы необходимо начинать не раньше 16 лет, ученик должен находиться не в мутационном периоде, во - вторых, у ученика должна быть базовая вокальная подготовка - не менее 3-х лет (основы дыхания, звукоизвлечения, резонирования), и в - третьих, освоение приемов лучше начинать с пения в речевой позиции, а последним приемом должен быть - бэлтинг.

1.3. Базовые приемы исполнения мюзиклов: Бэлтинг («belting»), Пение в речевой позиции («speech level singing»), Леджит («legit»)

В настоящее время наиболее популярными приемами исполнения мюзиклов являются бэлтинг («belting»), леджит («legit»), пение в речевой позиции («speech level singing»). Каждая из этих техник используется в современных постановках и в зависимости от характера музыкального материала отдается предпочтение либо яркому грудному звуку – бэлтинг («belting»), либо ровному звуку на протяжении всего диапазона – техника пения в речевой позиции («speech level singing»), либо классической манере – леджит («legit»).

Важным аспектом профессиональной подготовки артиста мюзикла является обучение специфической вокальной технике, которая является визитной карточкой этого жанра – прием бэлтинга. При прослушивании аудиоматериалов многих постановок, трудно не заметить специфическое звучание многих женских голосов, их выделяет яркая, «фанфарная» подача и интенсивно-грудная окраска звука, которая присутствует в высокой тесситуре. Для подготовки артиста, который будет обладать навыками бэлтинга, нужно сформировать методику, которая соответствует этой технике, но сначала нужно понять, что же представляет собой бэлтинг как вокальный прием.

Вопрос возникновения бэлтинга не имеет единой точки зрения. Одна из точек зрения придерживается мнения, что возникновение обуславливается особенностями концертных площадок, на которых шли представления первых мюзиклов в США. Эти сценические площадки не имели нужных акустических характеристик, которыми обладают залы театров оперы, и в то

время никакой технической возможности усилить звук у артистов не было. А звук нужно было посылать в зал так, чтобы он охватывал всю аудиторию зрителей, с первого по последний ряд. Эта задача сподвигла к появлению бэлтинга.

Но многие ученые склоняются определять истоки бэлтинга далеко от бродвейского музыкального театра. Например, австралийский педагог Энтони Винтер определяет зарождение бэлтинга на плантациях американского Юга, в песнях рабов, которые исполнялись как переключки через большое расстояние.

Эти два взгляда на вопрос возникновения бэлтинга не противоречат друг другу. Наоборот, если осмыслить большое влияние, которое оказало на мюзикл шоу менестрелей, ведь его корни уходят глубоко в афроамериканскую культуру, то становится понятным, взаимодействие как жанров.

Нужно заметить одно немаловажное обстоятельство: анатомическое строение вокального аппарата афроамериканских вокалистов позволяет им пользоваться грудным регистром в более высокой тесситуре, чем им пользуются белые исполнители. Поэтому произошла ситуация, когда естественная техника для черных певцов перешла на неприспособленную для нее основу. Как следствие, прием бэлтинг в современном мире служит предметом ожесточенных дискуссий как среди педагогов по вокалу, так и среди артистов.

Необходимо отметить, что широкому распространению бэлтинга в бродвейском музыкальном театре помогли не только предпосылки чисто технического или исторического характера, но свою лепту внесли - модные тенденции. Ведь эта манера пения обрела свою исключительную известность благодаря американской певице Этель Мерман (1908-1984), так как она

имела врожденную способность к бэлтинговому звучанию. Этель Мерман – «безоговорочно первая леди музыкальной комедии» сыграла большую роль в распространении бэлтинга и на мюзикловой сцене, и на эстраде, причем уже в то время, когда многие акустические проблемы залов были решены, и у артистов не было потребности в форсациии звука.

Происхождение термина «бэлтинг» (или по- другому «бэлт» (англ. belting или belt) является не до конца изученным американскими специалистами. Слово belt имеет перевод с английского – «пояс», «бандаж» или «корсет». Дж. Руссел [64] является профессором голоса и голосовой педагогики в штате Пенсильвания, а также руководит большой вокальной студией, считает, что этот прием так называется, в связи с тем, что при пении активно используются брюшные мышцы.

Бэлтинг преимущественно используется женщинами. К. Вейр [20] подтверждает этот факт: «Мужчины могут петь с использованием бэлтинга, однако чаще всего их „нормальные" голоса имеют достаточно мощи, чтобы достигнуть желаемого эффекта».

В современном музыкальном мире бэлтинг («belting») привлекает к себе интерес и артистов мюзикла, и преподавателей вокала. Это внимание обусловлено тем, что когда артисты приходят работать в мюзикл, они должны соответствовать его требованиям, то есть, в том числе владеть бэлтингом. Но что представляет собой бэлтинг, как добиться нужного звука, который часто ассоциируется с криком? Часто ученики при обучении копируют бродвейских звезд чисто на слух, что приводит к проблемам голоса. Поэтому, бэлтинг

рассматривается многими педагогами по вокалу и артистами, как вокальный прием, который приводит к потере голоса.

Но то, что мы слышим в исполнении бродвейских звезд – это субъективное впечатление человеческого уха, на которое оказывает влияние степень технической подготовленности слушателя, его вокального слуха, а также принципов и стереотипов, на которых он был воспитан. Это значит, для того чтобы объективно понять вопрос: что такое бэлтинг, обратимся к мнению специалистов, для которых эта техника является нормой вокального исполнительства – к американским педагогам, которые занимаются подготовкой актеров для бродвейских и офф-бродвейских мюзиклов.

По значению термина «belting», который встречается в американской литературе, выделяют две точки зрения специалистов. К первой точке зрения относятся определения, отталкивающиеся от акустических характеристик бэлтинга. Он характеризуется как пение в речевой позиции с ярким, звонким, выведенным вперед звуком на высоких нотах.

Ко второй точке зрения относятся определения, отталкивающиеся от технической составляющей исполнения, то есть от используемого регистра, физиологических особенностей звукоизвлечения.

Проанализировав публикации в специализированных изданиях и электронных ресурсах, которые посвящены вокальной педагогике и исполнительству, можно сделать вывод: даже у экспертов не сформировалось единого подхода к определению: что такое бэлтинг с технической точки зрения. Одним из самых сложных вопросов для специалистов является вопрос:

основывается ли с технической точки зрения бэлтинг на chest voice («грудном голосе»)?

В данном вопросе мнение американских преподавателей вокала разделились на две точки зрения. Представители первой считают, что бэлтинг («belting») – это эстетически и физиологически недопустимый прием пения, находящийся в конфронтации с нормальным, здоровым функционированием голосового аппарата, в результате приводя к большим проблемам с голосом. Представители второй точки считают, что бэлтинг это естественный вокальный прием, который представляет собой производную от речи, обладающую высоким энергетическим зарядом.

В США многие педагоги по вокалу, в особенности педагоги классической школы придерживаются первой точки зрения. Второй точки придерживаются в большинстве своем сами артисты мюзиклов.

Норман Спайви, который помимо педагогической деятельности ведет исполнительскую, с коллегами голоса государственного музыкального театра «Penn», он учился в мастерской «Bel Canto / Can Belto: учить петь и петь в музыкальном театре», считает, что эти противоречия появляются из-за различного понимания сопряжения бэлтинга с использованием грудного регистра.

Некоторые авторы при определении бэлтинга («belting») отказываются от опоры на его звуковысотные характеристики и концентрируется на характере звучания голоса. Так, например, Элейн Адамс Новак в своей работе «Актерская игра в мюзикле» [60], этот учебник написан специально для певцов, актеров и танцоров, которые хотят работать в музыкальном театре, но мало

или нет опыта в этой сфере. Она предоставляет начинающим исполнителям информацию, необходимую для прослушивания, подготовки роли, репетиции и исполнения роли. Применяя практический, системный подход, Элейн Новак обсуждает практически все аспекты музыкального театра: его историю и развитие, основные элементы (книги, тексты песен, партитуры и танцы), постановку, сценическое движение, голос и дикцию, актерскую технику, создание персонажа, репетиционное и исполнительское поведение, прослушивание, развитие исполнительских навыков и многое другое. В ней он однозначно определяет бэлт как «пение в форсированной манере, с использованием грудного голоса».

Но есть и другое мнение: бэлтинг представляет собой пение в речевой позиции, основанное на технике смешивания регистров (то есть тезис об использовании исключительно грудного регистра отвергается).

В данной ситуации нужно заметить один исключительно важный момент. Традиционно смешивание регистров отождествляется с так называемым «mixvoice», но бэлтинг с использованием смешивания регистров и микстовое пение - это разные, прежде всего, с точки зрения звучания, манеры пения. Микст не обладает мощью и напористостью бэлтинга, он не предполагает опоры на грудной регистр и поэтому не создает иллюзии грудного пения. Что же касается бэлтинга, который основан на смешивании регистров, то он обладает всеми традиционными для этой манеры акустическими и перцепционными характеристиками.

Роберт Эдвин получил международное признание как певец, композитор, педагог и писатель. Он пел кантаты Баха в

церковных соборах и рок-песни в Гринвич-Виллидж гастролировал по всей территории Соединенных Штатов и за рубежом. Его разнообразная исполнительская карьера сочетается с одинаково разнообразной преподавательской карьерой. Ведущий авторитет в современной коммерческой музыке (ССМ) и детской педагогике голоса, Роберт Эдвин проповедует то, что он практикует в своей большой частной студии в Нью-Джерси, где классические певцы взаимодействуют с исполнителями музыкального театра, исполнителями в стилях: рок, поп и джаз, дети и взрослые. Он считает, что бэлтинг («belting»), хотя в нем и преобладает грудной звук, не является грудным пением. А главной причиной исполнительских проблем, которые возникают у классических певцов, когда они пытаются петь бэлтингом («belting»), заключается в том, что они ошибочно пытаются использовать грудной голос (а не смешанный грудной и головной).

Представленные мнения обоих лагерей наглядно показывают противоположность точек зрения относительно технической сущности бэлтинга («belting»). Первым делом, отметим, что все перечисленные высказывания носят чисто теоретический характер. Иными словами, авторы высказывают мнения о том, каким должен быть бэлтинг («belting»), а не о том, чем он является на практике. С практической точки зрения бэлтинг («belting») представляет своего рода иллюзию, поскольку он имеет только акустические и перцепционные характеристики. Единая техника бэлтинга («belting») отсутствует, ведь будучи последователями разных течений (или будучи воспитанными представителями различных течений) актеры добиваются характерного «бэлтового» звука, используя разные приемы. Кто-

то действительно «растягивает» (или, как чаще выражаются американские педагоги, «толкает») грудной голос до второй октавы. Кто-то использует смешанный звук, по возможности максимально используя грудной регистр. Общим знаменателем в данном случае является лишь звучание.

Добиться характерного бэлтового звучания можно двумя рассмотренными выше способами. Поэтому изучение бэлтинга («belting») сводится к следующим аспектам:

1. Какой из методов обучения является более здоровым и менее травмоопасным?

2. Какой из этих методов обучения приводит к возникновению более эстетичного, более гибкого, более ярко окрашенного звука?

Более здоровой и менее травмоопасной является та методика, которая в большей степени опирается на естественную природу голоса. В этом смысле пение в речевой позиции с использованием «mixvoice» является, безусловно, значительно более предпочтительным.

Что же касается вопроса, касающегося эстетичности звучания, то ответ на него прочно связан с естественностью выбранной техники. Грудной (как и любой другой) голос в неестественной для него tessiture негибок с динамической точки зрения, трудноуправляем, его звучание можно охарактеризовать не столько как мощное и напористое, сколько как напряженное; при этом исполнитель естественным образом транслирует эту напряженность слушателю, в результате чего у последнего, как правило, возникает ощущение дискомфорта. С обертоновой точки зрения голос исполнителя также значительно обедняется, что связано с напряжением голосовых

связок, к которому практически неизбежно ведет использование данной техники в высокой тесситуре.

Бэлтинг, который формируется с использованием смешанной техники, предполагает функционирование вокального аппарата в естественном режиме. Это, в свою очередь, означает, что если певец хорошо подготовлен, если у него отсутствуют напряжения и зажимы, если его голос достаточно окрашен обертонами, то все эти характеристики в значительной мере или полностью сохранятся при использовании бэлтинга даже в высокой тесситуре, поскольку высота звука практически не будет иметь значения.

Итак, бэлтинг – это современная вокальная техника, которая позволяет производить очень мощный звук, большой интенсивности, особенно в верхнем регистре. Бэлтинг можно встретить во всех современных певческих стилях: госпел, джаз, фолк, поп и рок, даже если более всего его связывают с музыкальным театром или мюзиклом (недаром часто его называют «Belting of Broadway»), поскольку он развивался вместе с ним и со временем претерпевает все новые и новые изменения, как и сам мюзикл, находящийся в постоянном творческом росте и развитии.

Когда-то певцы (женщины) прибегали к данному типу пения, чтобы суметь перекрыть сопровождающий оркестр без микрофона, достаточно редкого на сцене того времени. Сегодня все современные певцы выступают с микрофоном, и в использовании бэлтинга могла бы отпасть необходимость, но, тем не менее, он не только сохранился, но и стал неотъемлемым символом популярности, так как такое звуковое качество нравится публике, в какой-то степени его ожидают от звездного

исполнителя, так как он является символом великих голосов современной поп музыки: Уитни Хьюстон, Селин Дион, Кристины Агилеры, Деми Ловато.

- Пение в речевой позиции («speech level singing»).

Пение в речевой позиции («speech level singing») - революционная техника пения, которая появилась с изобретением микрофона. Считается, что эта техника была разработана американским преподавателем по вокалу Сэтом Риггсом (США) [63]. Она помогает избежать главного «врага» свободно льющегося голоса - мышечного перенапряжения. Особенно, если петь вокально-сложный репертуар продолжительное время.

В настоящее время он преподает в Лос - Анджелесе в своей частной студии Риггс читает лекции и проводит мастер-классы по вокальной технике в различных колледжах США и Канады. Кроме того, он консультирует самых известных медиков, специализирующихся на функциональных и органических расстройствах голосового аппарата. Свою систему маэстро преподает на протяжении 54 лет. Его ученики: Майкл Джексон (обладатель 15 премий Американской академии звукозаписи «Grammy»), Мадонна, Рики Мартин, Дженнифер Лопес, Стиви Уандер, Барбара Стрейзанд (певица и актриса мюзиклов - «Смешная девчонка» -1968, «Хелло, Долли!» - 1969) , Тина Тернер, Хулио и Энрике Иглесиас, Шэр.

Суть ее состоит в том, что при правильном использовании голосового аппарата, гортань вокалиста расслаблена, а голосовые связки соприкасаются на протяжении всего диапазона от самых низких до самых высоких нот. Сложное для вокалистов избавление от «мостиков» проводится с помощью серий

специальных упражнений, управляющих обертонами в голосе от высокочастотного к низкочастотному звуку и наоборот. Упражнения, позволяют соединить головной и грудной регистр в микстовое звучание («mixvoice»), так как величина диапазона является важным для любого вокалиста, а вокалиста мюзикла в особенности.

Метод пения в речевой позиции («speech level singing») учит контролировать мышцы гортани. К примеру, если поместить руку на шею и попробовать зевнуть, то вы почувствуете, как гортань опускается вниз. Финальной задачей является умение сдерживать свою гортань от движений вверх и вниз. Ее позиция должна быть абсолютно нейтральной, не зависимо оттого поете вы внизу или вверху вашего диапазона.

Нейтральное положение на высоких нотах гортани позволяет голосу не переходить резко (без йодля) из грудного регистра в нефальцетный, то есть исчезает неровность между регистрами. Микст в отличие от белтинга на слух звучит менее плотно, то есть слышно сочетание грудного и головного звука. Можно привести примеры исполнителей, которые в своей исполнительской деятельности сочетают приемы белтинга и пения в речевой позиции (speech level singing) - Кристина Агилера, Бьенсе, Уитни Хьюстон.

Для достижения микста очень активно должны быть развиты грудные и головные резонаторы, причем в равной степени. Чтобы резонаторы работали одновременно, существует упражнение, которое называется «ГХЫН». Оно заключается в последовательном произнесении звуков [г], [х], [ы] (работают грудные резонаторы) и звука [н] (работают головные резонаторы).

При микстовом звуке голос не устает, так как он достигается путем неподвижной гортани, активной работы головных и грудных резонаторов и брюшного типа дыхания.

Если вы приведете свою гортань в такое состояние, в котором она не будет двигаться, и внешние мышцы будут расслаблены, то косвенно вы получите и соответствующую дыхательную поддержку вашего звука. Если вы будете петь в речевой позиции, то все, включая регулировку количества воздуха, необходимого для движения ваших связок, будет происходить автоматически.

Первый шаг – развитие координации гортани, то есть контроль над ее положением. Гортань можно научиться контролировать, выполняя специальные упражнения, с помощью которых учащийся приобретает нейтральное положение гортани, которое он должен запомнить по определенным физическим ощущениям, возникающие при правильном выполнении этих упражнений. Эти упражнения стоит выполнять на динамике меццопиано - меццофорте.

При пении на динамике форте и фортиссимо мышцы гортани никогда не отвыкнут от своих сжимающих рефлексов, поэтому гортань будет подниматься. Звуковая волна должна направляться артистами вперед, к зрителям. На первоначальном этапе обучения ученик может чувствовать напряжение мышц, расположенных под челюстью, на шее, в задней части рта и в мягком небе. Нельзя пытаться бороться с возникшими напряжениями с помощью таких приемов, как изменения положения языка и челюсти, поднятия мягкого неба, увеличения объема в горле или изменения произношения слов. Это приведет к появлению других «зажимов». Необходимо следовать

указаниям к упражнениям, лишь тогда ученик научится контролировать положение гортани, тогда мышечная система будет комфортно функционировать в речевой позиции, мышечные «зажимы» исчезнут.

Петь на динамике форте и фортиссимо нужно только после получения навыка контроля гортани. После занятий связки автоматически будут в состоянии сдерживать во время колебательного процесса все большее и большее количество воздуха, обеспечивая требуемый динамический диапазон. В результате, ученик сможет петь настолько громко, насколько это возможно в речевой позиции (без участия внешних мышц), с учетом сохранения чистого, связанного звука во всем диапазоне.

В сущности, это метод обучения исполнению на мягкой атаке и близкой позиции (ощущение концентрации голоса непосредственно за зубами). Атака звука – способ голосоведения при пении. При твердой атаке певец поет сконцентрировано, в силовой манере. При мягкой атаке — расслабленно, мягко, нежно, иногда даже плаксиво (Риггс постоянно просит делать голос «плаксивым») Для настройки голоса на работу на мягкой атаке предназначены практически все его вокальные упражнения. Легко заметить, что сами упражнения в методике Риггса – классические.

Мягкая атака снимает зажимы, облегчает голосоведение, улучшает тембр голоса, увеличивает голос в диапазоне, защищает голос от переутомления. Великие академические певцы прошлого века, такие как Э. Карузо (1873 -1921, Италия), С. Лемешев (1901-1977, Россия), И. Козловский (1900-1993, Россия), М. Каллас (1923 – 1977, Греция – США), М. Кабалье (1933, Испания), Дж. Сазерленд (1926 – 2010, Австралия) широко

пользовались этим способом голосоведения. Для легких сопрано и теноров мягкая атака — принципиально их метод. Ярким примером русской исполнительницы, которая использует в своей деятельности прием пения в речевой позиции (speech level singing) – Юлия Началова.

В современных как российских мюзиклах: «Анна Каренина» (2016, композитор Р. Игнатьев), «Граф Орлов» (2012, композитор Р. Игнатьев), «Монте Кристо» (2008, композитор Ю. Ким, Р. Игнатьев), «Привидение» (2011, композиторы Д. Стюарт, Г. Баллард) , так и в зарубежных мюзиклах: «Метро» (1991, композитор Я. Стоклосса), «Нотр - Дам де Пари» (1998, композитор Р. Коччанте) певцы работают в технике пения в речевой позиции («speech level singing»), которая позволяет им не нагружать связки при движениях и выравнивает общее звучание композиции, делая ее звук более полетным.

- Леджит («legit») как один из базовых приемов исполнения мюзиклов.

В зарубежном музыкальном театре используются различные манеры пения, в зависимости от стиля, в котором написан мюзикл или конкретный номер из мюзикла. Базовых манер три — бэлтинг («belting»), пение в речевой позиции («speech level singing») и леджит («legit»)

Рассмотрим третью манеру - «леджит» («legit»), наиболее близкую к академической школе. Она знакома по старым музыкальным голливудским фильмам с участием Дины Дурбин (1921 -2013, США), Джанет МакДоналд (1903 - 1965, США), Нельсона Эдди (1901-1967, США), Ховарда Кила (1919 - 2004, США), Энн Блит (США) и других. Эту манеру мюзикл получил в наследство у европейской и американской оперетты, которая

оказала влияние на формирование жанра. Расцвет манеры леджит («legit») пришелся на «Золотую эпоху» американского мюзикла – 1943-1965 гг., именно тогда было написано большинство партий для «полуакадемической» манеры.

Существует целый ряд бродвейских звезд, которые прославились именно благодаря исполнению партий, написанных для манеры леджит («legit»): Джон Рейтт (США), Альфред Дрейк (1914 -1992, США), Барбара Кук (1927 -2017, США), Джули Эндрюс (Великобритания), Джуди Кей (США).

Современными исполнителями леджита («legit») являются Одра МакДоналд (Германия), Кристин Ченовет (США), Лаура Бенанти (США), Келли О'Хара (США), Сьерра Боггесс (США), Брайан Стокс Митчелл (США), Майкл Серверис (США), Джулиан Овенден (Великобритания) и многие другие.

Все эти артисты в разной степени владеют и «неакадемическими» вокальными манерам. Для артиста мюзикла это большой профессиональный плюс, ведь чем большим количеством вокальных приемов ты владеешь, тем интереснее и конкурентноспособнее ты будешь для постановщиков и для зрительской аудитории.

Леджит (англ. legit) как прием у исполнителей мюзиклов появился под влиянием школы классического пения, когда в сороковые годы американские оперные певцы начали обращаться к жанру мюзикл. Этот термин происходит от английского слова «legitimate», что означает «законный», «правильный», а в искусстве вокала имеет значение «правильное пение», так как правила, касающиеся дыхания, основ звукоизвлечения и звукообразования, леджит («legit») заимствует из классической методики пения. Но если сравнивать

леджит с классическим звуком становится понятно, что леджит является его специфической модификацией, которая отличается светлой окраской, более «близким» звуком, преимущественным использованием головного резонатора (маски), округлыми верхними нотами, вибрато, высокой четкостью дикции в пении, что роднит его с опереттой.

В американском мюзикле леджит («legit») возник не просто так, на его возникновение повлияла большая популярность оперетты в США. Американской публике еще в конце 19 века понравился этот жанр, звездами которого были классические оперные певцы. По всей стране ставились произведения Ф. Легара (1870 - 1948, Австрия - Венгрия) - самые популярные: «Весёлая вдова (« Die lustige Witwe», либретто Виктора Леона и Лео Штейна, 1905), «Граф Люксембург» (« Der Graf von Luxemburg», Альфред Вильнер, Роберт Боданцки, Лео Штейн, 1909); Ж. Оффенбаха (1818 - 1880, Франция) - одна из самых популярных оперет: «Орфей в аду» («Orphee aux Enfers», Эктора Кремье и Людовика Галевьи, 1874), и других европейских авторов, необыкновенным успехом пользовались комические оперы (всего 14) творческого тандема либретиста У. Гилберта (1836 - 1911,) и композитора А. Салливана (1842 - 1900, Великобритания). Самые известные среди них: «Микадо, или город Титипу» («The Mikado; or, The Town of Titipu», 1885), «Пираты Пензанса, или Раб долга» («The Pirates of Penzance; or, The Slave of Duty», 1879), «Корабль Её Величества «Пинафор», или Возлюбленная матроса» («H.M.S. Pinafore; or, The Lass That Loved a Sailor», 1878)

С 1880-х годов на Бродвее постоянно ставились оперетты, которые сочинены композиторами - эмигрантами в США из Европы, такими как В. Херберт (1859 -1924, Ирландия), Р.

Фримль (1879 -1972,Чехия), З. Ромберг (1887 -1951, Венгрия). Творчество всех этих авторов, несомненно, повлияло на композиторов, заложивших основы современного американского мюзикла Р. Роджерса (1902 - 1979), Л. Бернстайна (1918 - 1990), Ф. Лоессера (1910-1969). Все эти композиторы сочиняли партии главных героев для исполнителей с академической школой, ведь именно классический звук ярче передавал различные грани индивидуальности характерных героев.

В большинстве своем tessitura в мюзиклах в партиях для женских голосов ниже, а для мужских выше, чем в опере. Для артиста мюзикла фах (диапазон) не является ключевым вопросом в вокале, также как и вопрос о типе голоса, хотя для оперных исполнителей эти аспекты важны. Первым требованием к актеру мюзикла является крепкий «центр». В то же время артистки - сопрано должны иметь развитый грудной регистр, тенорам не обойтись без хорошего микста, а баритоны обязаны петь в теноровой tessiture.

Артистам мюзиклов не нужно брать экстремально высокие или низкие ноты в своих ариях, в отличие от оперных певцов. Ми третьей октавы в ключевом дуэте из мюзикла «Призрак Оперы» (1986 г., композитор Э.Л. Уэббер), до третьей октавы в номере «A Call From Vatican» из мюзикла «Девять» (2009 г., композитор А. Гуэрра), си бемоль второй октавы в трио «A Heart Full Of Love» из мюзикла «Отверженные» (1980 г., композитор - К.- М. Шонберг) являются редкими исключениями.

Леджит («legit») достался в наследство мюзиклу от оперетты, с одной пометкой, в мюзикле звук гораздо ближе и светлей, чем в опере и в оперетте. Для исполнения мюзикла

необходим открытый (но не чересчур), хорошо сфокусированный звук, тембрально приближенный к вашему разговорному голосу, — ведь часто актеру приходится переходить от речи к речитативу или сразу к пению, и переход этот должен быть максимально органичным. Вибрато обязательно, но иногда в качестве стилистического приема может использоваться прямой звук. Вокальные украшения в мюзиклах не применяются.

Дикция у артиста мюзикла должна быть идеальная и естественная, как в речи, то есть должны быть ясные и отчетливые гласные и согласные звуки.

В классических и в современных мюзиклах, имеющих в своей партитуре влияние классического стиля, вольности не приветствуются: все, что написано композитором, должно быть исполнено ровно так, как это зафиксировано в нотах. Очень важно уметь петь ритмично. Беритесь за песни в джазовом стиле, только если имеете представление об этой стилистике — ну, как минимум, знаете, что такое слабая доля и свинг.

Фразировка в мюзикле неразрывно связана с драматургическими задачами — не зря первый этап в разучивании песни из мюзикла — это разбор текста как монолога, и только после того, как все смысловые акценты расставлены, можно соединять текст с мелодией. Поскольку музыка и слово в мюзикле равноправны, при фразировке совершенно логично отталкиваться от смысла. Содержание определяет форму.

Песни из мюзиклов должны исполняться на языке публики — в нашем случае на русском. Правда, с переводами

дела обстоят совсем плохо – их либо не существует, либо сложно отыскать, и часто исполнение на языке оригинала (обычно на английском) оказывается единственным вариантом. В этом случае исполнителям нужно работать над фонетикой.

Что касается тональности, то песни из мюзиклов можно и нужно транспонировать. Скорее всего сопрано и меццо-сопрано захотят тональность поднять, но делать это надо аккуратно, потому что привлекательность мюзиклового репертуара состоит не в высоких нотах. Достаточно, чтобы тесситурно песня оказалась в центре вашего диапазона.

Таким образом, «леджит» («legit») в музыкальном театре – манера пения, которая характеризуется приближенным к академическому (оперному) звучанием. Партии, рассчитанные на этот вокальный стиль, в основном встречаются в классических мюзиклах – «Оклахома» (1943 г., композитор Р.Ч. Роджерс), «Карусель» (1956 г., композитор А. Ньюман), «Король и я» (1951г., композитор Р.Ч. Роджерс), «Вестсайдская история» (1957 г., композитор Л. Бернстайн), «Кандид» (1956 г., композитор Л. Бернстайн), «Продавец музыки» (1957г., композитор М. Уилссон), «Моя прекрасная леди» (1956 г., композитор А. Превин), но иногда и в современных – «Призрак оперы» (1986 г., композитор Э.Л. Уэббер), «Суинни Тод» (1979 г., композитор С. Сондхайм), «Рэгтайм» (1998 г., композитор С. Флаерти). Среди знаменитых исполнителей, работающих в леджете (legit)- Джули Эндрюс (Великобритания), Альфред Дрейк (США), Барбара Кук (США). На современной сцене этот прием представляют Одра МакДоналд (Германия), Ребекка Льюкер (США). Яркими представителями приема леджит (legit) на российской мюзикловой сцене являются артисты: Екатерина

Гусева, Тамара Котова, Елена Бахтиярова, Наталья Быстрова, Екатерина Лехина, Ирина Самойлова, Елена Чарквиани, Дмитрий Ермак, Иван Ожогин, Евгений Зайцев, Валерия Жигалина, Андрей Школдыченко, Мерседес Чампаи, Наталья Громова.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Мюзикл появился на грани массового и академического искусства, объединяет в себе две формы театра – театра драматического, затрагивающего глубинные вопросы – театра переживания (основатель – К.С. Станиславский (1863 – 1938), во всем мире именуется как «система Станиславского»), и театра развлекательного, порой комического, в основе которого концепция игры – театра представления.

Артисты мюзикла должны уметь петь, танцевать, играть свои роли и при этом делать это настолько гармонично, чтобы это смотрелось и слушалось естественно, непринужденно и интересно. Работа артиста в мюзикле сложна, но в то же время интересна и увлекательна. Исполнение вокального произведения в движении с элементами хореографии, затем быстрое переодевание, во время которого артист должен успеть отдышаться, перевоплотиться и настроиться на новый номер. Артист в музыкальном спектакле должен обладать хорошей музыкальной памятью, развитым внутренним слухом, прекрасным чувством ритма, владеть голосом, иметь хореографическую подготовку, актерские навыки. Актер мюзикла должен уметь существовать внутри спектакля, подчиняясь музыкальному ритму. Наряду с правильным дыханием (система педагога У. Веннарда [21]), ему необходимо сочетать правильную координацию мышц тела в пении, сохраняя свободу выразительности (Ф.М. Александр – «Alexander - Technique» [2]).

Специфика вокальной подготовки артиста мюзикла заключается: в обучении вокалиста основным вокальным приемам, используемым в современных мюзиклах, каждый из

которых базируется на правильном дыхании; в обучении координирования вокала и пластики тела (в том числе тела в пространстве) артиста; в обучении актерскому мастерству и режиссуре. Все эти элементы обучения неразрывно связаны друг с другом.

В настоящее время наиболее популярными приемами исполнения мюзиклов являются «бэлтинг» («belting»), «леджит» («legit»), техника пения в речевой позиции («speech level singing»). Каждая из этих техник используется в современных постановках и в зависимости от характера музыкального материала отдается предпочтение либо яркому грудному звуку – «бэлтинг» («belting»), либо ровному звуку на протяжении всего диапазона – техника пения в речевой позиции («speech level singing»), либо классической манере – «леджит» («legit»).

Обращаясь к теме нашей работы, нужно отметить, что с точки зрения обучения основным вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ, перед непосредственным обучением нужно оценивать возрастные особенности голоса ученика. А именно, во – первых, осваивать приемы необходимо начинать не раньше 16 лет, ученик должен находиться не в мутационном периоде, во – вторых, у ученика должна быть базовая вокальная подготовка – не менее 3-х лет (основы дыхания, звукоизвлечения, резонирования), и в – третьих, освоение приемов лучше начинать с пения в речевой позиции, а последним приемом должен быть – бэлтинг.

В данной главе мы рассмотрели различные методики преподавания этих приемов и различные взгляды на их эффективность, многие упражнения из этой главы: бэлтинг («belting») – упражнения Дж. Эстилл, пение в речевой позиции

(«speech level singing») – упражнения С. Риггса, леджит («ledgit») – упражнения Л.Б. Дмитриева мы будем использовать для проведения опытно – экспериментальной части работы. Она будет описана во второй главе и будет заключаться в обучении учеников эстрадного отделения «Детской школы искусств Кольчугинского района» трем приемам исполнения мюзиклов, начиная от вокальных упражнений, заканчивая рекомендациями по репертуару, в котором рассмотрены композиции из мюзиклов, направленные на каждый из трех приемов.

ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНЫМ ПРИЕМАМ ЖАНРА МЮЗИКЛА В РАМКАХ ОПЫТНО - ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА ДШИ

2.1. Содержание опытно - экспериментальной работы по обучению вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ

Мюзикл является очень современным и популярным жанром, многие обучающиеся по специальности «Вокальное искусство» – академическое пение или музыкальное искусство эстрады как в средних специальных, так и в высших учебных заведениях мечтают работать в мюзиклах. Но вокалист, который владеет многими вокальными приемами, которые используются в мюзиклах, является наиболее конкурентноспособным среди других претендентов. Обучение основным приемам, используемым в мюзиклах: «бэлтинг» («belting»), пение в речевой позиции («speech level singing»), «леджит» («legit») по физиологическим особенностям (особенно приему «бэлтинг» («belting»)) лучше начинать, когда голос ученика прошел мутационный и послемутационный период. Также ученик должен обладать определенной вокальной базой как теоретической, так и практической: основы дыхания, звукоизвлечения, резонирования.

В связи с этими особенностями опытно – экспериментальная работа заключалась в обучении приемам, которые используются в мюзиклах, группы учеников старших классов в эстрадном отделении «Детской школы искусств Кольчугинского района» – 5 и 6 класса. Всего в исследовании участвовало 4 ученицы 16- 17 лет: Дарья, Анна, Елена и Ульяна. Все ученицы прошли 5 или 6

лет обучения в школе, обучаясь предметам: эстрадный вокал, сольфеджио, основной музыкальный инструмент – фортепиано, музыкальная литература и хореография. Каждая из учениц прошла мутационный и послемутационный период и не имеет никаких проблем с голосовыми складками.

Индивидуальные характеристики мы можем увидеть в Таблице 1.

Таблица 1.

Индивидуальные характеристики учащихся

Ученица/ характеристик и	Возраст	Класс	Тип голоса
Кириллова Дарья	16 лет	6	Колоратурное сопрано
Павлова Анна	16 лет	5	Колоратурное сопрано
Елена Охонько	17 лет	6	Меццо- сопрано
Миронова Ульяна	17 лет	6	Альт

Экспериментальная работа длилась 18 месяцев с 5 сентября 2018 года по 5 февраля 2020 года с учетом каникул (в рамках учебного процесса в Детской школе искусств). За это время ученицы изучали основы трех приемов в рамках учебной программы, специально разработанной для опытно – экспериментальной работы по обучению вокалистов.

В эксперименте нами выделены три этапа: констатирующий, формирующий и контрольный.

Цель констатирующего этапа эксперимента: изучив методики преподавания основных вокальных приемов, используемых в мюзиклах, составить программу по обучению этим приемам для учеников старших классов эстрадного отделения «Детской школы искусств Кольчугинского района».

Цель формирующего этапа эксперимента: апробировать программу по обучению приемам «бэлтинг» («belting»), пение в речевой позиции («speech level singing»), «леджит» («ledgit») на группе учеников старших классов эстрадного отделения «Детской школы искусств Кольчугинского района».

Цель контрольного этапа эксперимента: составить сравнительный анализ данных до и после формирующего эксперимента, на основе сравнительного анализа сделать вывод об эффективности применяемой программы.

Приоритетными методами в процессе обучения данным приемам явились: объяснительно – иллюстративный и репродуктивный, контрольными мероприятиями по оценке знаний, умений и навыков явились экзамены.

Самыми «безопасными» приемами (т.е. такими приемами, которые при правильной постановке не дают перегружаться голосовому аппарату) являются: «пение в речевой позиции» («speech level singing») и «леджит» («ledgit»). А учитывая специфику обучения на эстрадном отделении (основную роль занимает модальный регистр) более полезным (в плане решения проблемы плавного перехода между регистрами) и естественным для эстрадного вокалиста является прием «пение в речевой позиции» («speech level singing»). Соответственно, первым изучаемым приемом в программе был – прием пения в речевой позиции («speech level singing»), далее прием «леджит»

(«ledgit»), последним изучаемым приемом был «бэлтинг» («belting»). На изучение каждого приема было отведено 6 месяцев.

Программа обучения каждому из трех приемов включала в себя:

- Ознакомление с историей возникновения приема;
- Базовые упражнения для постановки приема;
- Подбор соответствующего голосовым возможностям ученика музыкального материала, в котором используется данный прием.
- Показ подготовленных композиций из мюзиклов (в которых используется определенный прием) в качестве экзамена по вокалу каждое полугодие.

Базовыми упражнениями для постановки приема «пение в речевой позиции» («speech level singing») являются упражнения С. Риггса [63]: «межгубная трель», «трель языком», «М», «НЭЙ», «МАМ» и др.

Базовыми упражнениями для постановки приема «леджит» («ledgit») являются упражнения Л.Б.Дмитриева [38]: упражнения для начинающих, для выравнивания гласных и развития артикуляции, для выравнивания регистров женских голосов и др.

Базовыми упражнениями для постановки очень противоречивого, с точки зрения педагогики, приема – «бэлтинг» («belting») являются упражнения системы Дж. Руссел – «Estill Voice Training» [64]: «ХЭЙ», «МАМА» и т.д.

Для того чтобы вывести результаты изучения каждого приема, в конце каждого полугодия экспериментальная группа показывала зрителю в форме полугодичного экзамена по вокалу

по 2 композиции из мюзикла, направленные на определенный вокальный прием.

Безусловно, у каждой ученицы свои индивидуальные вокальные особенности и индивидуальные особенности восприятия информации, соответственно, несмотря на одинаковое количество времени, отведенное на изучение каждого приема – 6 месяцев с учетом каникулярного времени, результаты изучения каждого приема определенной ученицей разнятся между собой, что и показали экзаменационные оценки. Анализ опытно - экспериментальной работы мы проведем в следующем параграфе.

2.2. Анализ результатов опытно - экспериментальной работы по обучению вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ

Результаты работы экспериментальной группы мы можем увидеть в Таблице 2, в которой продемонстрированы оценки учащихся за полугодовые экзамены по каждому изучаемому приему:

Таблица 2.

Экзаменационная таблица учащихся

Прием	Уч-цы	Композиции	Оценк а	Комментарии
1.Пение в речевой позиции («speech level singing»), экзамен 25.01.2019г.	Дарья	1. «And All That Jazz» (мюзикл «Чикаго», Дж.Кантон, сл. Ф. Эбб); 2.«Macavity Fight» (мюзикл «Кошки», муз. Э.Л.Уэббер, сл. Т.Элиот»	5	Хорошо работала в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Учитывая природные возможности, все упражнения, направленные на прием, который базируется на «mixvoice», выполнялись без проблем, а задача сгладить переход между

			регистрами успешно выполнена.
Анна	<p>1. Молитва (мюзикл «Граф Монте-Кристо», муз. Р.Игнатьев, сл.Ю.Ким)</p> <p>2. «Mungojerrie and Rumpleteazer» (мюзикл «Кошки», муз.Э.Л.Уэббер) – в дуэте с Ульяной</p>	4	<p>Хорошо работала в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Но так как ученица обучается в 5-ом классе, то есть на год меньше, чем остальные, соответственно, уровень базовой подготовки ниже, соответственно, справляться с освоением музыкального приема, было немного тяжелее, чем остальным.</p>
Елена	<p>1.«I Don't Know How to Love Him» (мюзикл «Иисус Христос – суперзвезда,</p>	5	<p>Хорошо работала в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Прием пения в речевой позиции помог</p>

		муз.Э.Л.Уэббер, сл. Т.Райс); 2. «Жить для любви одной» (мюзикл «Нотр-Дам де Пари», муз. Р.Коччанте, сл.Ю.Ким)		расширить диапазон вверх.
Ульяна	4	1.«When You're Good to Mama» (мюзикл «Чикаго», муз. Дж.Кандер, сл. Ф. Эбб) 2. «Mungojerrie and Rumpleteazer» (мюзикл «Кошки, муз.Э.Л. Уэббер, сл. Т.Элиот) - в дуэте с Анной	4	Хорошо работала в течение полугода как на занятиях, так и дома. Имея редкий для представительницы женского пола голос - альт, с ярко-выраженными грудными обертонами, Ульяна имела проблемы с высокими нотами, безусловно, чтобы решить данную проблему 6 месяцев -

				достаточно короткий срок, однако, данный прием при более длительном изучении поможет полностью избавиться от данной проблемы.
«Леджит» («ledgit»), экзамен 27.06.2019г.	Дарья	1.«Memory» (мюзикл «Кошки», муз. Э.Л.Уэббер, сл. Т.Элиот»); 2. «Веточка вербная» (рок – опера «Преступление и наказание», муз. Э.Артемяева, сл.Ю.Ряшенцев)	5	5 Хорошо работала в течение полугода как на занятиях, так и дома. Имея ярко - выраженный головной регистр и достаточно плотное его звучания, Дарье было несложно освоить данный прием.
	Анна	1.«The Phantom of the Opera» (мюзикл «Призрак оперы», муз.	5	5 Хорошо работала, как на занятиях, так и дома. Репертуар, выбранный нами

	Э.Л. Уэббер , сл. Ч.Харт) ; 2.«Белый шиповник» (опера- мистерия «Юнона и Авось», сл. А.Вознесенск ий, муз.А.Рыбник ов)		для Анны достаточно известный, однако, ей удалось по - своему преподнести материал и достаточно уверенно продемонстриров ать владение приемом.
Елена	1.«Summertim е (опера «Порги и Бесс», муз. Дж.Гершвин, сл. А.Гершвин); 2.Я танцевать хочу (мюзикл «Моя прекрасная леди», муз.Ф.Лоу,сл. А. Лернер)	5 5	Хорошо работала в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Достаточно известный музыкальный материал, ярко- выраженная «головная» природа помогли Елена справиться с поставленной задачей.
Ульян а	1.«Show Me» (мюзикл «Моя прекрасная	4 4	Хорошо работала в течение полугода как на

		<p>леди», муз.Ф.Лоу, сл.А.Лернер);</p> <p>2. «The Song of the Jellicles» (мюзикл «Кошки», муз.Э.Л.Уэббер, сл.Т.Элиот)</p>		<p>занятиях, так и дома. Имея ярко-выраженную грудную природу голоса, Ульяне было достаточно тяжело осваивать прием, который основан на головном звуке, однако, она достойно справилась с задачей.</p>
<p>«Бэлтинг» («belting»), экзамен 17.02.2020г.</p>	<p>Дарья</p>	<p>1. «You Can't Get a Man with a Gun” (мюзикл «Annie Get Your Gun», муз. и сл.И.Берлин;</p> <p>2. «Свобода и счастье» (мюзикл А.Каренина, муз.Р.Игнатьев, сл.Ю.Ким)</p>	<p>4</p>	<p>Хорошо работала в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Однако возникла небольшая проблема, композиции на экзамене были исполнены были больше в манере, похожей на пение в речевой позиции («speech level singing»),</p>

				нежели на «бэлтинг» («belting»), так как чистого грудного звука было мало, звук был микстовым – смешанным.
Анна	1.«Mein Herr» (мюзикл «Кабаре», муз.Дж.Кандер, сл.Ф.Эбб) 2. «Бог дал мне власть» (мюзикл «Граф Орлов», муз. Р.Игнатьев,сл. Ю.Ким)	5		Хорошо работала в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Несмотря на сложный музыкальный материал, Анна успешно справилась с ярко - выраженным грудным звуком, который использовался при исполнении данного музыкального материала.
Елена	1.«Cabaret»	5		Хорошо работала

	<p>(мюзикл «Кабаре», муз. Дж. Кандер, сл. Ф. Эбб);</p> <p>2. «Кто она?» (мюзикл «Екатерина Великая», муз. Р. Игнатьев, сл. Ю. Ким)</p>		<p>в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Отлично преподнесла музыкальный материал на экзамене, несмотря на то, что в голосе преобладает «головная» природа звука.</p>
Ульяна	<p>1. «Ария Кати» (мюзикл «Норд - Ост», муз. и сл. А. Иващенко и Г. Васильев);</p> <p>2. «Говорят мы бяки - буки» (мюзикл «Бременские музыканты», муз.</p>	5	<p>Хорошо работала в течение полугода, как на занятиях, так и дома. Благодаря «грудной» природе звука, Ульяна очень успешно продемонстрировала данный прием на экзамене.</p>

		Г.Гладков, сл.Ю.Энтин)		
--	--	---------------------------	--	--

Необходимо отдельно отметить результаты каждой из учениц после освоения трех приемов, и, соответственно, их влияние на общий уровень вокального мастерства:

- Дарья – ученица, изначально, с очень хорошими природными данными – чистая интонация, ровное звукоизвлечение гласных фонем, хороший «рабочий» диапазон. В процессе предыдущего обучения Дарья освоила вокальное дыхание, резонирование, ритмические особенности эстрадного вокала. Соответственно, обучение приемам ей давалось легко, и в зависимости от базовых особенностей каждого приема (на каком звуке – грудном или головном строится прием) Дарья показывала нужные навыки. Единственное затруднение вызвал белтинг, так как прием строится на грудном звуке и требует ярко – выраженных грудных обертонов, а у Дарьи есть природная тенденция к головному звуку. Однако проработка диапазона вниз, в процессе работы над этим приемом, помогла Дарье расширить диапазон вниз, и сделать низкие звуки более «металлическими».
- Анна – ученица, изначально, на год меньше остальных обучалась в классе эстрадного вокала, соответственно имела более слабую базовую подготовку, нежели другие участницы эксперимента. Из основных проблем в классе вокала наиболее значимые были: «грязные» ноты, ввиду отсутствия полного контроля над вокальной опорой; «крикливые» верхние ноты, ввиду плохого резонирования в гайморовых и лобных пазухах.

Однако, в процессе работы над приемами, в особенности над пением в речевой позиции, она приобрела объемные, свободные верхние ноты (ввиду смешивания регистров) и интонационные неточности свелись к минимуму (ввиду активной работы над дыханием в процессе упражнений на белтинг).

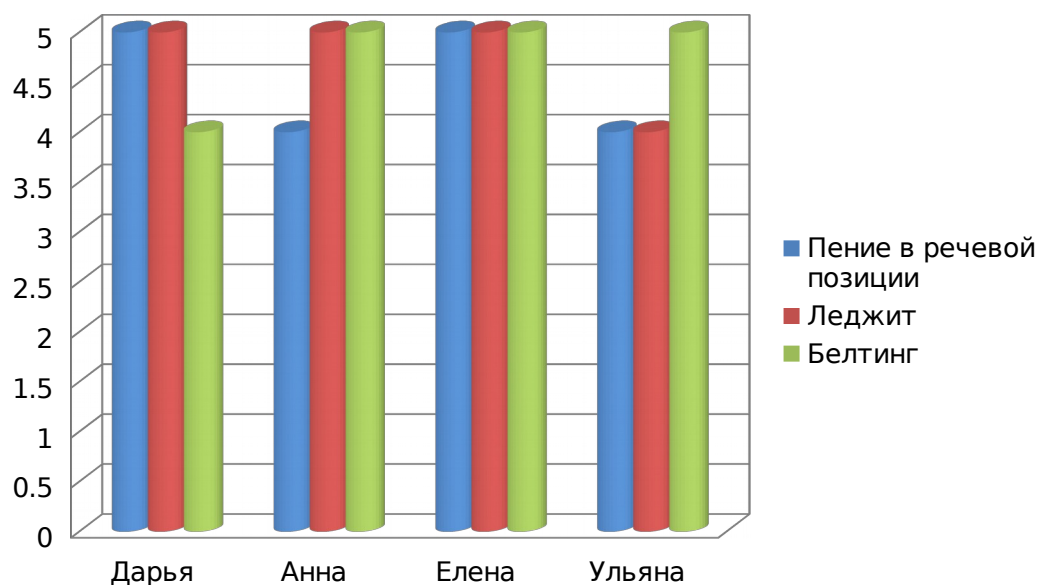
- Елена – ученица, изначально, имеющая «головную природу звука», как следствие, недостаточное резонирование грудных резонаторов. Однако, природная чистая интонация и наработанное вокальное дыхание позволило Елене с легкостью пройти обучение приемам жанра мюзикла, получив при этом очень существенные результаты в области эстрадного вокала – расширение диапазона вверх и вниз, объем на верхних нотах.
- Ульяна – ученица с очень яркими грудными обертонами в голосе, классический представитель альты в типологии голосов. Ульяне, ввиду специфики ее голоса, сложно было осуществлять «ровный» переход из грудного регистра в головной, соответственно, головной звук не имел достаточно плотного звучания. В процессе работы над вокальными приемами, Ульяна приобрела хороший смешанный звук (пение в речевой позиции), опертый головной звук (леджит), расширила диапазон вверх за счет упражнений на микст.

Таким образом, в течение 1 года 6 месяцев, экспериментальная группа, созданная на базе эстрадного отделения «Детской школы искусств Кольчугинского района» изучала три приема, наиболее часто используемых в мюзиклах: пение в речевой позиции («speech level singing»), «леджит» («ledgit»), «бэлтинг» («belting»), каждые полгода проводились контрольные мероприятия – экзамены, которые помогли оценить успешность обучения. Средний бал по

экзаменам: пением в речевой позиции («speech level singing») – 4,75; «бэлтинг» («belting») – 4,75; «леджит» («ledgit») – 4,75. Полученные данные наглядно демонстрируются в диаграмме:

Диаграмма 1.

Результаты экзаменов по вокальным приемам



Получив такие высокие результаты, необходимо задуматься над полноценной постановкой детского мюзикла на базе класса эстрадного вокала ДШИ, так как он является базой для обучения учеников вокалу, хореографии, актерскому мастерству и теоретическим музыкальным дисциплинам, соответственно, учитывая эту специфику можно сказать, что процесс постановки характеризуется объединением всех элементов учебного процесса в один спектакль, который может являться контрольным мероприятием в рамках учебного процесса, как альтернатива экзамену по вокалу. Именно формат детского мюзикла является оптимальным для учеников – детей, для этого у них есть определенная техническая и образовательная база.

Ученики выполняли упражнения и изучали музыкальный материал на каждый из приемов, что позволило составить

рекомендации к подбору репертуара при подготовке артиста мюзикла, который мы рассмотрим в следующем параграфе.

2.3. Методические рекомендации по формированию репертуара вокалиста в рамках обучения вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ

Основной задачей каждого вокалиста, независимо от того, в каком жанре музыки он развивается, является подбор репертуара, его высокая идейность и художественная ценность каждого исполняемого произведения. А так как у нас стоит задача научить сразу нескольким вокальным приемам, которые используются в мюзиклах, соответственно репертуар, обучающий вокальным приемам жанра мюзикл, должен быть достаточно большим, включающим в себя как произведения, в которых используется один вокальный прием, так и произведения, в которых используется несколько вокальных приемов.

При этом особое внимание вокалист (или преподаватель) должен обратить на возрастные особенности исполнителя, тесситурные возможности, а также условия освоения вокального и музыкального материала. Каждый руководитель / исполнитель формирует репертуар по-своему, в основном исходя из уровня вокальной подготовки.

Однако есть общие принципы при формировании репертуара для подготовки артиста мюзикла, это

- разнообразие используемых техник и приемов в музыкальном материале произведения;
- сочетание вокального, хореографического и актерского аспекта в произведении;
- идейно-художественная значимость;
- актуальность темы;
- интерес исполнителя к произведению;
- личная профессиональная возможность.

При формировании репертуара необходимо учитывать следующие критерии:

- соответствие возрастным и индивидуальным особенностям исполнителя. Произведение должно не только соответствовать возрасту исполнителя, но важно, понимание и представление того, что даст это произведение вокалисту, как формирующемуся исполнителю;
- доступность для понимания и исполнения. Репертуар определяется поставленной целью и задачами вокалиста. Он должен быть связан с ближними и дальними перспективами развития исполнителя.

Формирование репертуара происходит поэтапно и базируется на методических подходах, используемых в работе с исполнителем, который хочет работать в мюзиклах. Первоначальный этап подбора репертуара основан на принципе «от простого к сложному». Таким образом, данный этап характеризуется наличием в исполнительском репертуаре вокалиста произведений, в котором преимущественно используется один прием исполнения, композиции могут быть разноплановые и принадлежать к разным стилевым направлениям.

Особое внимание в подборе репертуара для подготовки артиста мюзикла, отводится основным компонентам, характеризующим вокальное произведение: метроритмической структуре, гармонии, фонетическим особенностям текста.

В связи с тем, что исполнители могут иметь разные уровни музыкальной и вокальной подготовки, возрастные характеристики, репертуар принято разделять на три уровня сложности.

Произведения первого уровня сложности отличаются сложной ритмической структурой, высокой тесситурой, переменным размером, наличием в исполнительской интерпретации компонентов вокальной техники, представляющих собой современные вокальные приёмы (основные, смешанные, комбинированные), которые относятся к стилистическим особенностям музыки.

В репертуарный план данного уровня сложности могут входить произведения отечественных и зарубежных мюзиклов, в которых сочетается несколько приемов исполнения, например, произведения из мюзиклов Э.Л.Уэббера - «Кошки», «Призрак оперы», рок - опера «Иисус Христос - суперзвезда», Р.Игнатьева и Ю.Кима «Анна Каренина», «Монте - Кристо».

Второй уровень сложности отличается от первого наличием произведений с неустойчивой ритмической структурой, переменной тесситурой, употребление в исполнительской практике одного основного вокального приёма. Например, произведения из мюзиклов «Чикаго», «Кабаре» (муз.Дж. Кандер, сл.Ф. Эбб), киномюзиклы «Обыкновенное чудо» (Г. Гладков), «Мэри Поппинс, до свидания!» (М. Дунаевский), опера - мистерия «Юнона и Авось» (А. Рыбников).

Третий уровень сложности связан с произведениями, в которых присутствует мелодекламация, имеющими простую ритмическую структуру, не высокую тесситурой, один вокальный приём. Например, произведения из детских отечественных киномюзиклов А. Рыбникова «Приключения Буратино», «Про красную шапочку», М. Дунаевского «Д'Артаньян и три мушкетера», «Ах, водевиль, водевиль...», «Летучий корабль».

Формирование репертуара в подготовке артиста мюзикла, и работа над ним, представляет особую значимость для концертной и исполнительской практики. Заметим, что формирование вокального репертуара при обучении вокальным приемам жанра мюзикла в классе ДШИ - важный элемент творческой карьеры, так как умение правильно подбирать композиции и формат исполнения, позволяет не только успешно заниматься и выступать на эстрадной сцене, но и дает возможность пройти кастинг в какой - либо музыкальный проект или музыкальный спектакль. Вокальный репертуар ученика, который изучает приемы жанра мюзикла - очень богат. Он формируется и вырабатывается постепенно, в соответствии с целями и задачами, поставленными педагогом и исполнителем.

Методические рекомендации, представленные в последнем параграфе нашей работы, представляют обобщенные характеристики образовательного и репетиционного процесса, цель которого - обучение приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ, основные акценты и пункты, на которые следует обратить внимание в процессе формирования репертуара.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

В ходе опытно – экспериментальной части исследования с 5.09.18 по 5.02.20 применялась апробация программы по обучению вокальным приемам: «бэлтинг» («belting»), пение в речевой позиции («speech level singing»), «леджит» («ledgit») в классе эстрадного вокала на базе эстрадного отделения «Детской школы искусств Кольчугинского района». Главная особенность этих приемов в том, что они нашли наибольшее применение как в современных мюзиклах, так и в постановках, считающихся «классикой жанра».

Всего в исследовании участвовало 4 ученицы 16- 17 лет: Дарья, Анна, Елена и Ульяна. Все ученицы прошли 5 или 6 лет обучения в школе, обучаясь предметам: эстрадный вокал, сольфеджио, основной музыкальный инструмент – фортепиано, музыкальная литература и хореография. Каждая из учениц прошла мутационный и послемутационный период и не имеет никаких проблем с голосовыми складками.

Анализ результатов исследования позволяет оценить успешность обучения данным приемам в классе эстрадного вокала. Разработанная программа, включающая в себя упражнения на каждый прием, подбор репертуара в зависимости от индивидуальных голосовых особенностей позволяет изучить особенности вокальной техники при работе с учеником.

Приоритетными методами в процессе обучения данным приемам явились: объяснительно – иллюстративный и репродуктивный, контрольными мероприятиями по оценке знаний, умений и навыков явились экзамены.

Результаты исследования позволяют проследить изменения в ходе эксперимента по обучению данным приемам группы

учениц эстрадного отделения на примерах представленных ими произведений из мюзиклов на экзаменах. Позитивные результаты, которые подтверждают экзаменационные оценки, подтвердили правомерность первоначально выдвинутых предположений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование посвящено актуальной проблеме: обучению приемам мюзикла в классе эстрадного вокала в ДШИ.

Необходимость решения исследовательских задач обязала нас последовательно раскрыть основные понятия, применяемые в данной работе, сформировать базу ведущих идей и конкретных мнений педагогов и исследователей по основным вопросам нашей работы.

Особенностями вокальной техники в мюзиклах являются приемы «бэлтинг» («belting»), «леджит» («legit»), пение в речевой позиции («speech level singing»). Каждый из данных приемов представляет собою особую систему, изучение которой является главной задачей обучающегося. И чем большим количеством приемов овладеет вокалист, тем он востребованней и конкурентноспособней в будущем будет среди постановщиков мюзиклов.

В первом параграфе первой главы был изучен мюзикл как жанр, в котором происходит своеобразное слияние пения, танца и актерского мастерства, его история возникновения на стыке жанров: оперетты, бурлеска, эксраваганцы, водевиля, ревю, музыкальной комедии и джаза, и развитие в Америке, Европе и в России. Сделано сравнение между мюзиклом в России и мюзиклом в Европе и Америке.

Также рассмотрена специфика вокальной подготовки артиста мюзикла. Артисты мюзикла должны уметь петь, танцевать, играть свои роли и при этом делать это настолько гармонично, чтобы это смотрелось и слушалось естественно, непринужденно и интересно.

Второй параграф первой главы посвящен возрастным особенностям детского голоса, а третий параграф – особенностям обучения вокальным приемам в классе эстрадного вокала ДШИ, таким как: пение в речевой позиции, белтинг, леджит.

Традиционным бродвейским приемом пения является белтинг. В основном встречается у женщин и характеризуется насыщенным грудным звучанием, металлом и большой силой, что было немаловажно в те времена, когда в театре не использовалось искусственное усиление звука и перед певицами стояла задача не быть заглушенными оркестром. Другие характерные черты: высокое подсвязочное давление, сокращение мышц гортани и глотки, плотное смыканием связок, речевое положение мягкого неба, обеспечивающее четкость гласных. Бывает высоким и низким. Белтинг (belting) вошел в моду благодаря бродвейской звезде Этель Мерман (США), обладавшей таким голосом от природы. Самые известные певицы, работающие в этом стиле - Лайза Минелли (США), Пэтти ЛюПон (США), Линда Эдер (США). Самые известные партии, написанные для белт-сопрано - Роза (мюзикл «Цыганка» - 1959 г., композитор Дж. Стайн), Аделаида (мюзикл «Парни и куколки» - 1950 г., композитор Ф. Лоессер), Рено Суини (мюзикл «Что бы не случилось» - 1934 г., композитор Коул Портер).

Наиболее молодой вокальный прием - «пение в речевой позиции» («speech level singing»), характерный как для солистов современного мюзикла, так и для ансамблистов. Суть его состоит в том, что при правильном использовании голосового аппарата, гортань вокалиста расслаблена, а голосовые связки соприкасаются на протяжении всего диапазона от самых низких

до самых высоких нот. Сложное для вокалистов избавление от «мостиков» проводится с помощью серий специальных упражнений, управляющих обертонами в голосе от высокочастотного к низкочастотному звуку и наоборот. Упражнения, позволяют соединить головной и грудной регистр в микстовое звучание (mixvoice), так как величина диапазона является важным для любого вокалиста, а вокалиста мюзикла в особенности. В современных как российских мюзиклах: «Анна Каренина» (2016 г., композитор Р.Г. Игнатъев), «Граф Орлов» (2012 г., композитор Р.Г. Игнатъев), «Монте Кристо» (2008 г., композитор Ю.Ч. Ким, Р.Г. Игнатъев), «Привидение» (2011 г., композиторы Д. Стюарт, Г. Баллард) , так и в зарубежных мюзиклах: «Метро» (1991 г., композитор Я. Стокловски), «Нотр - Дам де Пари» (1998 г., композитор Р. Коччанте) певцы работают в технике пения в речевой позиции («speech level singing»), которая позволяет им не нагружать связки при движениях и выравнивает общее звучание композиции, делая ее звук более полетным.

«Леджит» (legit) — прием, который характеризуется приближенным к академическому (оперному) звучанию. К таким мюзиклам относятся: «Оклахома» (1943 г., композитор Р.Ч. Роджерс), «Карусель» (1956г., композитор А. Ньюман), «Король и я» (1951 г., композитор Р.Ч. Роджерс), «Вестсайдская история» (1957 г., композитор Л. Бернстайн), «Кандид» (1956 г., композитор Л.Бернстайн), «Продавец музыки» (1957 г., композитор М.Уилссон), «Моя прекрасная леди» (1956 г., композитор А.Превин), но иногда и в современных - «Призрак оперы» (1986 г., композитор Э.Л.Уэббер), «Суинни Тод» (1979 г., композитор С.Сондхайм), «Рэгтайм» (1998 г., композитор

С.Флаерти). Среди знаменитых исполнителей, работающих в леджете (legit) - Джули Эндрюс (Великобритания), Альфред Дрейк (США), Барбара Кук (США). На современной сцене этот прием представляют Одра МакДоналд (Германия), Ребекка Льюкер (США).

Учитывая возрастные и физиологические особенности детского голоса, необходимо понимать специфику обучения данным вокальным приемам в классе эстрадного вокала ДШИ, а именно, ученики не должны находиться в мутационном периоде, они должны иметь определенную вокальную базу (вокальное дыхание, резонирование, звукоизвлечение), и первым приемом для обучения должен быть прием пения в речевой позиции, ввиду того, что он базируется на классической школе вокала.

В ходе изучения теоретического материала были выявлены предпосылки для разработки и апробации программы по обучению вокальным приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала ДШИ.

Для решения пятой задачи, поставленной в исследовании, была проведена опытно - экспериментальная работа. Исследование проводилось с 5.09.18 по 5.02.20 на базе МБУ ДО «Детская школа искусств Кольчугинского района».

Работа проводилась по разработке и внедрению программы по обучению трем приемам: бэлтинг, пение в речевой позиции, леджит, в условиях эстрадного отделения «Детской школы искусств Кольчугинского района». Данная программа разработана с позиции взаимосвязи цели, задач, подходов и принципов.

В ходе опытно - экспериментальной части исследования применялась апробация и внедрение программы на базе

экспериментальной группы четырех учениц эстрадного отделения, каждая из которых обучалась в течение полутора лет трем вокальным приемам (на каждый прием отводилось по 6 месяцев), в конце каждого полугодия проводились экзамены. Позитивные результаты обучения, выявленные с помощью контрольных мероприятий – экзаменов, подтвердили правомерность первоначально выдвинутых предположений. Результаты, полученные в ходе исследования, подтвердили выдвинутую гипотезу, о том, что обучение вокальным приемам: белтинг, пение в речевой позиции, «леджит» в классе эстрадного вокала ДШИ будет наиболее эффективным, если:

- изучена история возникновения исследуемых приемов в контексте развития жанра мюзикла в Америке, Европе и России;
- выявлена специфика подготовки артиста мюзикла;
- изучены методики преподавания исследуемых приемов;
- разработана и опытно – экспериментально проверена программа преподавания исследуемых приемов в классе эстрадного вокала ДШИ.

Основные положения и выводы, содержащиеся в работе, дают основание считать, что поставленные перед исследованием задачи решены и цель достигнута.

Вместе с тем, необходимо отметить, что данное исследование не претендует на исчерпывающую полноту характеристики проблемы. В ходе исследования появились новые вопросы, требующие дальнейшей разработки: получив такие высокие результаты, необходимо задуматься над полноценной постановкой детского мюзикла на базе класса эстрадного вокала ДШИ, так как он является основой обучения учеников вокалу,

хореографии, актерскому мастерству и музыкально-теоретическим дисциплинам.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адамян, А.А.* Статьи об искусстве / А.А. Адамян. – М.: Аванта+, 2007. – 432 с.
2. *Александр, Ф.М.* The Use of the Self: Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis, Functioning and the Control of Reaction, Methuen / Ф.М. Александр. – Orion Publishing, 2001. – 298 с.
3. *Андрущенко, Е.А.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов / Е.А. Андрущенко. – Ростов н/Д.: РГК, 2007. – 242 с.
4. *Аникст, А.А.* Теория-драмы на Заопаде в первой половине XIX века. Эпоха Романтизма / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1980. – 343 с.
5. *Анненков, Ю.П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий / Ю.П. Анненков. – М.: Вагриус, 2005. – 244 с.
6. *Арановский, М.В.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М.В. Арановский. – М.: Советский композитор, 1983. – 226 с.
7. *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979. – 213с.
8. *Бахтин, Н.Н.* Театр и его роль в воспитании / Н.Н. Бахтин. – М., 1961. – 243с.
9. *Бекетова, Н.В.* Опера и миф / Н.В. Бекетова, Г.Е. Калошина. – Ростов н/Д.: Гефест, 1999. – 190с.
10. *Белый, А.* Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 244с.

11. *Березкин, В.И.* Рождение театра художника / В.И. Березкин. – М., 1998. – 213с.
12. *Березовчук, Л.Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год / Л. Березовчук. – СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2003. – 92 с.
13. *Берсенева, И.Н.* Проблемы формирования театрального мировоззрения / И.Н. Берсенева, В.С. Смышляев. – М.: ЛАНИ, 2006. – 101с.
14. *Боровская, Н.Б.* Рок-опера / Н.Б. Боровская, Н.Л. Майсурян. – Аванта+, 2002. – 320с.
15. *Брянцев, А.А.* Причины рождения театра для детей / А.А. Брянцев. – М., 1979. – 243с.
16. *Вакар, И.А.* Вокруг театра серебряного века / И.А. Вакар. – М., 1998. – 121с.
17. *Ванслов, В.В.* Эстетика. Искусство. Искусствоведение / В.В. Ванслов. – М., 1983. – 234с.
18. *Васина-Гроссман, В.А.* Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина. – Гроссман – М.: Музыка, 1972. – 540 с.
19. *Вейценфельд, А.Л.* Новая студия Алексея Рыбникова / А.Л. Вейценфельд, П.Г. Рыбникова. – Звукорежиссер, 1999. – 230с.
20. *Вейр, К.* Основы вокальной педагогики: основы и процесс пения / К. Вейр. – McGraw-Hill Education. 2006. – 350с.
21. *Веннард, У.* Вокал: механизм и техника / У. Веннард. – University Microfilms, 2007. – 257с.
22. *Власова, Г.Б.* Рок-культура — феномен XX века / Г.Б.Власова. – Ростов н/Д.: РГУ, 2001. – 27 с.

23. *Вознесенский, А.А.* Лирика / А.А. Вознесенский. – М: ЭКСМО, 2004. – 233с.
24. *Вознесенский, А.А.* Собр. соч. в 5 т / А.А. Вознесенский. – Слово, 2018. – 1033с.
25. *Вознесенский, А.А.* Шестидесятники / А.А. Вознесенский. – М.,1997. – 231с.
26. *Волконский, С.М.* Красота и правда на сцене / С.М. Волконский. – Аполлон, 1911. – 76с.
27. *Выготский, Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк / Л.С. Выготский. – М.,1997. 311с.
28. *Выготский, Л.С.* Игра и ее роль в развитии ребенка / Л.С. Выготский. –Вопросы психологии, 1966. – 25с.
29. *Вэр, С.* Adventures in Singing. 2d ed / С. Вэр. – Boston, MA: McGraw Hill, 1998. – 230с.
30. *Гаевский, В.М.* Сергей Дягилев: черты личности / В.М. Гаевский. – Пермь, 1989. – 232с.
31. *Гаснер, Дж.* Форма и идея в современном театре / Дж. Гаснер. – М., 1959. – 174с.
32. *Грабарь, И.Э.* Театр и художник / И.Э. Грабарь. – Весы, 1908. – 35с.
33. *Гринберг, М.И.* Современный мюзикл / М.И. Гринберг, М.Тараканов. – М.: Советский композитор, 1982. – 300с.
34. *Гроф, С.* За пределами мозга / С. Гроф. – М., 1990. – 230с.
35. *Губанов, А.В.* Сделано не на «Авось» / А.В. Губанов. – М.: Советский композитор,1996. – 28с.

36. *Данько, Л.Г.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля / Л.Г. Данько. – Л.: ЛГИК, 1977. – 26 с.
37. *Диденко, Т.М.* Рок-музыка: на пути к «большой форме» / Т.М. Диденко. – Советская музыка. 1987. №7. – 39с.
38. *Дмитриев, Л.Б.* Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 368с.
39. *Долинская, Е.Н.* Массовые музыкальные жанры в контексте культуры / Е.Н. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – 656с.
40. *Емельянов, В.В.* Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов. – Новосибирск : Наука: Сиб. отд-ние, 1991. – 41с.
41. *Емельянова, И.Б.* Мюзиклу можно все / И.Б. Емельянова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 190с.
42. *Живов, В.Л.* Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В.Л. Живов. – ЛитРес, 2018. – 274с.
43. *Журбин, А.Б.* Как это делалось в Америке / А. Б. Журбин. – М.: Захаров, 1999. – 285 с.
44. *Журбин, А.Б.* Композитор, пишущий слова: о себе и своей работе / А. Б. Журбин. – М.: Композитор, 2005. – 352с.
45. *Каган, М.С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства / М.С. Каган. – JL, 1972. – 121с.
46. *Какоткин, А.В.* Рок-опера в шести контейнерах / А.В. Какоткин. – МН.,1993. – 27с.
47. *Кампус, Э.Ю.* О мюзикле / Э.Ю. Кампус – Л.: Музыка, 1983. – 128с.

48. *Коган, Д.З.* Сергей Юрьевич Судейкин / Д.З. Коган. - М., 1974. - 232с.
49. *Козлов, А.С.* Рок: истоки и развитие / А.С. Козлов. - М.: Мега-Сервис, 1998. - 192 с.
50. *Кон, Р.* Джо Эстилл / Р. Кон, Дж. Рассел. - Оникс, 2013. - 214с.
51. *Кон, Э.* Мюзикл после мюзикла / Э. Кон. - Америка. 1991. - № 7. - С. 47 - 51.
52. *Конен, В. Д.* Об истоках рок-музыки / В.Д. Конен. - Советская музыка, 1986. - 345с.
53. *Конен, В.Д.* Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен. - М.: Музыка, 1994. - 160 с.
54. *Кудинова, Т.Н.* От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова. - М.: Советский композитор, 1982. - 176 с.
55. *Левидов, И.И.* Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И.И. Левидов. - М.: Юрайт, 2019. - 268с.
56. *Лессак, А.* The Use and Training of the Human Voice. 2nd ed / А. Лессак. New York: Drama Book Specialists, 1967. - 224с.
57. *Михеева, Л.В.* В мире оперетты / Л.В. Михеева, А.А. Орелович. - Л.: Советский композитор, 2001. - 384 с.
58. *Монд, О.Л.* Критерии оценки эффективности использования вокальной гимнастики у солистов мюзикла // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. - 2009. - № 11. - С. 38-44.
59. *Морозов, В.П.* Тайны вокальной речи. / В.П. Морозов. - Л.: Наука, 2005. - 204с.
60. *Новак, Э.* Актерская игра в мюзиклах / Э. Новак. - Schirmer Books, 2005. - 318с.

61. *Огороднов, Д.Е.* Методика музыкально-певческого воспитания. Учебное пособие / Д.Е. Огороднов. – Планета музыки, 2019. – 224с.
62. *Петрушин, В.И.* "Музыкальная терапия. Новые рубежи: От терапии к коучингу. Интегральный подход. Учебное пособие" / В.И. Петрушин. – Городец, 2019. – 512с.
63. *Риггс, С.* Как стать звездой: техника пения в речевой позиции / С.Риггс; сост. Guitar College. – М.: Guitar College, 2005. – 104 с.
64. *Руссел, Дж.* Estill Voice Training. / Дж. Руссел, Р. Кохн. – VSD , 2013.- 250с.
65. *Сажина, Н.А.* Мюзикл в России: быть или не быть? / Н. Сажина. – Литературная Россия, 2005. – 245с.
66. *Сац, Н.И.* Из записных книжек. Воспоминания современников / Н.И.Сац. – М, 1968. – 230с.
67. *Теплов, Б.М.* «Психология музыкальных способностей» / Б.М. Теплов. – Планета музыки, 2020. – 488с.
68. *Ткаченко, В.В.* К проблеме бинарности рок-музыки / В.В. Ткаченко. – Ростов н/Д.: РГК, 2011. – 398с.
69. *Троицкий, А.К.* Рок-опера (поп-лексикон) / А.К. Троицкий. – Музыкальная жизнь, 2009. – 150с.
70. *Уварова, Е. Д.* Мюзикл в России / Е.Д. Уварова. – М.: Олма-пресс, 2004. – 861с.
71. *Шевченко, Т.П.* Взаимодействие и интеграция искусств в полихудожественном развитии школьников / Т.П. Шевченко, Ю.П. Шевченко. – Луганск, 1990. – 243с.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. *Антипова, А.В.* «Бэлтинг» («Belting») как один из базовых приемов исполнения мюзиклов / А.В. Антипова, Г.Л. Князева // Перспективы развития культурно – образовательной среды столичного мегаполиса. – Москва, 2018. – С.178-183.
2. *Антипова, А.В.* «Пение в речевой позиции («speech level singing»)» / А.В. Антипова // Музыкальное образование и наука в современном мире. – Москва, 2019. – С. 16- 21.
3. *Антипова, А.В.* Мюзикл как форма музыкально-просветительской деятельности для детей и юношества / А.В. Антипова // Актуальные проблемы художественно-эстетического и нравственного воспитания и образования детей: традиции и новаторство. – Липецк, 2019. – С. 113 -116.
4. *Антипова, А.В.* Особенности вокальной техники в мюзикле / А.В. Антипова // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса. – Москва, 2019. – С. 194 – 200.
5. *Антипова, А.В.* Роль джазового репертуара в подготовке артиста мюзикла / А.В. Антипова // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса. – Москва, 2019. – С. 41 – 45.
6. *Антипова, А.В.* Теоретические основы изучения специфики джазовых стилей для подготовки артиста мюзикла / А.В. Антипова // Образовательный форсайт. - Москва, 2019. - №3 – С. 19 – 25.
7. *Антипова, А.В.* Вокальная специфика артиста мюзикла в России (готовится к печати).
8. *Антипова, А.В.* Основы постановки детского мюзикла на базе класса эстрадного вокала ДШИ (готовится к печати).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Концерты, конкурсы, мероприятия класса эстрадного вокала Детской школы искусств Кольчугинского района



**Международный конкурс - фестиваль детского и
юношеского творчества - «Звездные врата» г. Суздаль, 10-
14 марта 2020 года**



**Отчетный концерт - экзамен по классу эстрадного вокала
ДШИ Кольчугинского района, 17 февраля 2020 года**



**Областной конкурс эстрадной песни «Звезды в ладонях»
при поддержке общественной организации «Милосердие и
порядок», город Владимир, 20 - 24 ноября 2019 года**



**Международный конкурс - фестиваль «Белый кит», город
Суздаль, 10 мая 2019 года**



**Отчетный концерт - экзамен по классу эстрадного
вокала в ДШИ Кольчугинского района, 25 января 2019
года**

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств Кольчугинского района»**

УТВЕРЖДАЮ
Директор МБУ ДО «ДШИ
Кольчугинского района»
«02» июня 2018 г.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ОБЩЕРАЗВИВАЮЩАЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА

**«Обучение приемам жанра мюзикла в
классе эстрадного вокала»**

(срок реализации 1,5 года)

(возраст обучающихся от 11 до 18 лет)

Автор-составитель: Антипова А.В.

Структура программы учебного предмета

I. Пояснительная записка.....	3
- Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе	
- Срок реализации учебного предмета	
- Сведения о затратах учебного времени	
- Объем учебного времени, предусмотренный учебным планом Школы на реализацию учебного предмета	
- Форма проведения учебных занятий	
- Цели и задачи учебного предмета	
- Структура программы учебного предмета	
- Методы обучения	
- Описание материально-технических условий реализации учебного предмета	
II. Учебный план.....	9
III. Содержание учебного предмета.....	11
IV. Методическое обеспечение учебного процесса.....	13
V. Список литературы.....	19
Приложение.....	20

I. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В Федеральном законе от 29.12.2012 года №273 - ФЗ «Об образовании в РФ», п.10, статья 75 «Дополнительное образование детей и взрослых» говорится о том, что оно направлено на формирование и развитие творческих способностей детей; удовлетворение их индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном и физическом совершенствовании, формирование культуры здорового и безопасного образа жизни, укрепления здоровья, а также на организацию их свободного времени. Дополнительное образование детей обеспечивает их адаптацию к жизни в обществе, профессиональную ориентацию, а также выявление и поддержку детей, проявивших выдающиеся способности.

Дополнительная общеразвивающая программа «Обучение приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала» разработана в соответствии с нормативными документами:

1. Федеральный Закон «Об образовании в Российской Федерации» с изменениями и дополнениями от 21.12.2012 года.

2. «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам" Приказ

Министерства образования и науки Российской Федерации (Минобрнауки России) от 29 августа 2013 г. N 1008 г. Москва.

3. Постановление Главного государственного санитарного врача РФ от 04.07.2014 N 41 "Об утверждении СанПиН

2.4.4.3172-14 "Санитарно-эпидемиологические требования к устройству, содержанию и организации режима работы образовательных организаций дополнительного образования детей" (вместе с "СанПиН 2.4.4.3172-14. Санитарно-эпидемиологические правила и нормативы") Зарегистрировано в Минюсте России 20.08.2014 N 33660.

5. «Концепция развития дополнительного образования детей». Утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 4 сентября 2014 г. № 1726-р.

6. «План мероприятий на 2015-2020 годы по реализации «Концепции развития дополнительного образования детей». Утверждён Правительством РФ 24.04.2015г. №729-р.

7. "Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года"

Направленность программы - художественная.

• НОВИЗНА И АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОГРАММЫ

В отличие от существующих программ данная программа предусматривает изучение учениками, которые занимаются эстрадным вокалом, приемов, которые используются при исполнении музыкального материала в мюзиклах: белтинга («belting»), пения в речевой позиции (« speech level singing»), леджита («ledgit»). На каждый прием отводится 6 месяцев, за это время ученики знакомятся с основами приемов: выполняют упражнения, изучают специфику, подбираю репертуар на конкретный прием. В программе предусматривается

дифференцированный подход к обучению, учёт индивидуальных психофизиологических особенностей воспитанников. Использование традиционных и современных приёмов обучения позволяет заложить основы для формирования основных компонентов учебной деятельности: умение видеть цель и действовать согласно с ней, умение контролировать и оценивать свои действия. Репертуар для каждого воспитанника подбирается педагогом с учетом возрастных, психологических особенностей ребенка, его вокальных данных, на каждый прием. Возраст детей, участвующих в реализации данной образовательной программы, 11-18 лет.

На обучение принимаются одаренные дети (среднего и старшего возраста), которые закончили минимум четырехгодичное обучение по предшествующей этой дополнительной образовательной программе «Эстрадный вокал. Сольное исполнительство».

Специфика работы обусловлена, прежде всего, возрастными особенностями детей в воспроизведении вокального материала и природными возможностями к освоению того, или иного приема. Знание этих возможностей помогает педагогу выбрать посильный для освоения музыкальный и песенный материал, вызвать и сохранить интерес и желание изучать вокальные приемы, с целью дальнейшей реализации их в театрализованных постановках.

Новизна данной программы отражена в определенном плане работы с вокалистами, который поэтапно, кратко и точно отражает правильную последовательную работу педагога вокалиста с обучающимся над вокальными приемами жанра мюзикла: белтингом, леджитом и пением в речевой позиции.

Второй момент **новизны**, заключается в расширении информационного и образовательного пространства для обучающихся, так как многие из них могут продолжить обучение в профильных учебных заведениях.

Участвуя в концертах или театрализованных постановках и конкурсах различного уровня, исполняя при этом композиции из мюзиклов, используя данные приемы, обучающиеся активно общаются со сверстниками и коллегами из других коллективов и городов, сравнивая свой уровень подготовки, расширяя кругозор, осознают свою социальную значимость и необходимость.

Актуальность предлагаемой образовательной программы заключается в художественно-эстетическом развитии обучающихся, приобщении их к современному синтетическому жанру – мюзиклу, раскрытии в детях разносторонних способностей.

Педагогическая целесообразность программы обусловлена тем, что занятия вокалом развивают художественные способности детей, формируют эстетический вкус, улучшают физическое развитие и эмоциональное состояние детей, а освоение приемов жанра мюзикла поможет ученикам не только петь на сцене, но и двигаться во время пения.

Приобщение к жанру мюзикла способствует культурному воспитанию, формированию взглядов, убеждений и духовных потребностей детей. А изучение вокальных приемов позволяет в дальнейшем участвовать в музыкально – театрализованных постановках.

В современных условиях социально-культурного развития общества главной задачей образования становится воспитание растущего человека как культурно-исторического объекта,

способного к творческому саморазвитию, самореализации и саморегуляции.

Цель: обучение вокальным приемам жанра мюзикла в качестве расширения технической базы эстрадного вокалиста и знакомства с музыкальным материалом мюзиклов, с дальнейшей перспективой его исполнения на концертах и конкурсах.

Образовательные задачи:

- сформировать знания о музыкальной грамоте и искусстве вокала жанра мюзикла, выразительных средствах, особенностях музыкального языка;

- сформировать знания о правилах сценического оформления номера;

- освоить знания о стилевых особенностях исполняемых музыкальных произведений из мюзиклов;

- обучить простейшим приёмам хореографии;

- сформировать практические умения и навыки вокальной деятельности в рамках жанра мюзикла.

Воспитательные задачи:

- Воспитывать у обучающихся уважения и признания певческих традиций, духовного наследия и устойчивого интереса к жанру мюзикла;

- Воспитывать чувство ответственности за своих товарищей;

- Воспитывать бережное отношение к обрядам и традициям музыкальной культуры;

- Сохранение и укрепление психического здоровья детей;

- Приобщение к концертной деятельности (участие в конкурсах и фестивалях детского творчества).

- Создание комфортного психологического климата, благоприятной ситуации успеха.

Развивающие задачи:

- Развивать музыкальный слух, чувство ритма, музыкальную память и восприимчивость, творческое воображение;
- Развивать творческие способности учащихся;
- Приобщать воспитанников к миру идей и чувств, помочь познать скрытые в его душе эмоции и творческие возможности;
- Сформировать умения учащихся видеть и чувствовать красоту музыкальных звуков;
- Развивать интерес и любовь к музыкальному искусству;
- Развивать в ребёнке самостоятельность, инициативу, смелость и творческую активность;
- Развивать у учащихся способность преодоления сценического волнения.

В процессе индивидуального обучения, каждый учащийся должен последовательно освоить вокальные приемы жанра мюзикла, знать характерные особенности приемов и управлять своим голосовым аппаратом в рамках данных приемов, быть воспитанным и целеустремлённым в процессе освоения учебного материала.

Возраст детей, участвующих в реализации программы 11-18 лет.

Срок реализации программы.

Программа рассчитана на 1,5 года обучения и является завершающим этапом обучения эстраднему вокалу в эстрадном отделении «ДШИ Кольчугинского района». В учебном плане

предусмотрено 66 часов учебных занятий в год, занятия проводятся 2 раза в неделю по 45 минут

Объем учебного времени Недельная нагрузка по предмету составляет 2 академических часа в неделю, 33 недели в год. Продолжительность урока 45 минут.

Сведения о затратах учебного времени. При реализации программы учебного предмета «Обучение приемам жанра мюзикла в классе эстрадного вокала» продолжительность учебных занятий составляет – 33 недели в год (66 часов в год).

Общий объем курса (1,5 года) - 94 часа.

Форма проведения учебных аудиторных занятий. Занятия проводятся в индивидуальной форме. Такая форма занятий позволяет педагогу построить процесс обучения в соответствии с принципами индивидуального подхода.

Описание материально-технических условий реализации учебного предмета.

Для успешной реализации данной программы созданы следующие материально-технические условия:

- учебное помещение (класс), соответствующий санитарно-гигиеническим требованиям по площади и уровню освещения, температурному режиму;

- наличие в классах фортепиано;

- наличие концертного зала;

- аудио- и видеоаппаратура.

Для обучения по этой программе у всех детей должны быть уже сформированы начальные навыки исполнительского мастерства: они чисто интонируют; овладевают навыками правильного вокального дыхания; поют чисто с сопровождением

и без сопровождения инструмента, фонограммы; у них развит гармонический и мелодический слух, эстетический вкус.

Общие критерии оценивания результатов:

- Владение знаниями по программе.
- Активность. Участие в конкурсах, фестивалях, смотрах.
- Умение работать как самостоятельно, так и в коллективе.
- Уровень воспитанности и культуры учащихся.
- Творческий рост и личностные достижения воспитанников.

Способы диагностики и контроля результатов:

Диагностикой являются экзамены, которые ученики сдают в рамках каждого приема жанра мюзикла. Каждые 6 месяцев с учетом каникулярного времени ученики сдают экзамены.

Также промежуточный контроль осуществляется на занятиях с помощью педагогического наблюдения.

II. УЧЕБНЫЙ ПЛАН.

Год обучения	Часов в неделю	Кол-во недель в году	Всего часов в год
1 год обучения (6 класс)	2	33	99
2 год обучения (7 класс) - 1-ое полугодие	2	17	50
ВСЕГО			149 часов

УЧЕБНО ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

6-7 класс

	№ тем и разделов	Название	Количество часов	В том числе	
				Теория	Практика
	1.	Прием «Пение речевой позиции» («speech level singing»)	49	12	37
1.1	1	Опора звука	6	3	3
1.2	1	Микст	9	2	7
1.3	1	Резонаторы	9	2	7
1.4	1	Упражнения С.Риггса	9	2	7
1.5	1	Подбор и работа над репертуаром	16	3	13
	2.	Прием «Леджит» («legit»)	50	12	38
2.1.	2	Вокальный зевок	6	3	3
2.2.	2	Голосовые регистры	9	2	7
2.3.	2	Кантилена	9	2	8
2.4.	2	Вокальные упражнения	9	2	7
2.5.	2	Подбор и работа над репертуаром	16	3	13
	3.	Прием «Белтинг» («belting»)	50	12	38

3.1.	3 Грудной регистр	9	2	7
3.2.	3 Атака звука	9	2	7
3.3.	3 Вокальные упражнения	9	2	8
3.4.	3 Подбор и работа над репертуаром	22	6	16
	Итого:	149	36	113

III. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА.

1. Прием «Пение в речевой позиции» («speech level singing»)

1.1 Опора звука

«Опертое звучание». Манера голосообразования. Различное ощущение опоры звука. Перевод напряжения со связок на дыхательную систему для того чтобы голос не уставал.

Изучение приемов, наталкивающих на опертое голосообразование.

1.1. Микст

Понятия соединения грудного и головного регистров. Смешанный звук.

1.2. Резонаторы

Нижняя опора звука – грудной резонатор. Резонирование голоса певца в носовой и придаточных полостях. Пение с полным использованием верхних резонаторов.

1.3. Упражнения С. Риггса.

Проработка упражнений по методике С. Риггса с пониманием опоры звука, микста и резонирования.

1.4. Подбор и работа над репертуаром.

Учитывая характерные особенности данного приема и индивидуальные приемы учеников подобрать репертуар из современных и классических мюзиклов. Отработать все нюансы подобранного репертуара, придумать сценический номер.

2. Прием «Леджит» («legit»)

2.1. Вокальный зевок

Высокая позиция гортани. Понятие полузевок. Упор звука в твердое нёбо.

2.1. Голосовые регистры

Однородные способы звукообразования. Виды регистров. Проработка головного регистра.

2.2. Кантилена

Протяжность звука как в состоянии покоя, так и в движении.

2.3. Вокальные упражнения

Упражнения на данный прием – Л.Б. Дмитриев, J. Estill.

2.4. Подбор и работа над репертуаром.

Учитывая характерные особенности данного приема и индивидуальные приемы учеников подобрать репертуар из современных и классических мюзиклов. Отработать все нюансы подобранного репертуара, придумать сценический номер.

3. Прием «Белтинг» («belting»).

3.1. Грудной регистр

Работа над «растягиванием» грудного звука на ноты второй октавы, соблюдая при этом основы дыхания.

3.2. Атака звука

Посыл дыхания в момент начала звука. Степень замыкания голосовых связок. Три вида атаки.

3.3. Вокальные упражнения

Упражнения на данный прием – J. Estill

3.4. Подбор и работа над репертуаром.

Учитывая характерные особенности данного приема и индивидуальные приемы учеников подобрать репертуар из современных и классических мюзиклов. Отработать все нюансы подобранного репертуара, придумать сценический номер.

IV. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА.

№	Название разделов, тем программы	Формы занятий	Приёмы и методы	Дидактический материал, техническое оснащение занятий	Формы подведения итогов
1	Прием «Пение в речевой позиции» («speech level singing»)	Рассказ (объяснение материала), практическое занятие	Словесный, Наглядный, Ассоциативный Практический, Ступенчатый	Синтезатор, методические пособия с голосовыми упражнениями, микрофон, ноутбук, звуковая система, фонограмма.	Экзамен

2 Прием «Леджит» («legit»)	Рассказ (объяснение материала), практическое занятие	Словесный, Наглядный, Ассоциативный Практический, Ступенчатый	Синтезатор, методические пособия с голосовыми упражнениями, микрофон, ноутбук, звуковая система, фонограмма.	Экзамен
3 Прием «Белтинг» («belting»).	Рассказ (объяснение материала), практическое занятие	Словесный, Наглядный, Ассоциативный Практический, Ступенчатый	Синтезатор, методические пособия с голосовыми упражнениями, микрофон, ноутбук, звуковая система, фонограмма.	Экзамен

• **ОБЩИЙ ПЛАН РАБОТЫ С ВОКАЛИСТАМИ**

1. Работа над образованием звука:
 - работа над правильным дыханием;
 - постановка корпуса, головы;
 - рабочее положение артикуляционного аппарата (рот, челюсти, верхнее и нижнее небо);

- атака звука;
- 2. Работа над чистотой интонирования:
 - слуховой контроль, координирование слуха и голоса во время исполнения по музыкальным фразам;
 - исполнение музыкальных фраз нефорсированным звуком.
- 3. Работа над дикцией:
 - выравнивание гласных и согласных звуков, правильное произношение сочетаний звуков;
- 4. Ознакомление с песней:
 - знакомство с мелодией и словами песни;
 - ознакомление с характером песни, ритмической основой, жанром, определением музыкальных фраз кульминации песни;
 - регулирование вдоха и выдоха.
- 5. Работа с фонограммой «-»:
 - определение ритмической, тембровой основ аккомпанемента;
 - определение темпа, динамических и агогических оттенков;
- 6. Работа над музыкальной памятью:
 - музыкальные распевки с учетом расширения звукового диапазона;
 - запоминание ритмической основы аккомпанемента;
 - запоминание динамических и мелодических оттенков мелодии;
 - запоминание тембров аккомпанемента.
- 7. Работа над сценическим имиджем:
 - воссоздание сценического образа исполнителя песни;

- практическое осуществление сценического образа исполняемой песни.

8. Умение работать с микрофоном:

- технические параметры;
- восприятие собственного голоса через звукоусилительное оборудование;
- сценический мониторинг;
- малые технические навыки звуковой обработки;
- взаимодействие с танцевальным коллективом на сцене при использовании радиосистем.

• **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

Основной задачей каждого вокалиста, независимо, в каком жанре музыки он развивается, является подбор репертуара, его высокая идейность и художественная ценность каждого исполняемого произведения. А так как у нас стоит задача научить сразу нескольким вокальным приемам, которые используются в мюзиклах, соответственно обучающий репертуар достаточно большим, включающим в себя как произведения, в которых используется один вокальный прием, так и произведения, в которых используется несколько вокальных приемов.

При этом особое внимание преподаватель должен обратить на возрастные особенности исполнителя, тесситурные возможности, а также условия освоения вокального и музыкального материала. Каждый руководитель формирует репертуар по-своему, в основном исходя из уровня вокальной подготовки.

Однако есть общие принципы при формировании репертуара:

- разнообразие используемых техник и приемов в музыкальном материале произведения;
- сочетание вокального, хореографического и актерского аспекта в произведении;
- идейно-художественная значимость;
- актуальность темы;
- интерес исполнителя к произведению;
- личная профессиональная возможность;

При формировании репертуара необходимо учитывать следующие критерии:

- соответствие возрастным и индивидуальным особенностям исполнителя. Произведение должно не только соответствовать возрасту исполнителя, но важно, понимание и представление того, что даст это произведение вокалисту, как формирующемуся исполнителю;

- доступность для понимания и исполнения. Репертуар определяется поставленной целью и задачами вокалиста. Он должен быть связан с ближними и дальними перспективами развития исполнителя.

Формирование репертуара происходит поэтапно и базируется на методических подходах, использующихся в работе с исполнителем, который хочет работать в мюзиклах. Первоначальный этап подбора репертуара основан на принципе «от простого к сложному». Таким образом, данный этап характеризуется наличием в исполнительском репертуаре вокалиста произведений, в котором преимущественно используется один прием исполнения, композиции могут быть разноплановые и принадлежать к разным стилевым направлениям.

Особое внимание в подборе репертуара отводится основным компонентам, характеризующим вокальное произведение: метроритмической структуре, гармонии, фонетическим особенностям текста.

В связи с тем, что исполнители могут иметь разные уровни музыкальной и вокальной подготовки, возрастные характеристики, репертуар свойственно разделять на три уровня сложности.

Произведения первого уровня сложности отличаются сложной ритмической структурой, высокой тесситурой, переменным размером, наличием в исполнительской интерпретации компонентов вокальной техники, представляющих собой современные вокальные приёмы (основные, смешанные, комбинированные), которые относятся к стилистическим особенностям музыки.

В репертуарный план данного уровня сложности могут входить произведения отечественных и зарубежных мюзиклов, в которых сочетается несколько приемов исполнения, например, произведения из мюзиклов Э.Л.Уэббера - «Кошки», «Призрак оперы», рок - опера «Иисус Христос - суперзвезда», Р.Игнатьева и Ю.Кима «Анна Каренина», «Монте - Кристо».

Второй уровень сложности отличается от первого, наличием произведений с неустойчивой ритмической структурой, переменной тесситурой, употребление в исполнительской практике одного основного вокального приёма. Например, произведения из мюзиклов «Чикаго», «Кабаре» (муз.Дж.Кандер, сл.Ф.Эбб), киномюзиклы «Обыкновенное чудо» (Г.Гладков), «Мэри Поппинс, до свидания!» (М.Дунаевский), опера - мистерия «Юнона и Авось» (А.Рыбников).

Третий уровень сложности связан с произведениями, в которых присутствует мелодекламация, имеющие простую ритмическую структуру, не высокую тесситуру, один вокальный приём. Например, произведениях из детских отечественных киномузыклов А.Рыбникова «Приключения Буратино», «Про красную шапочку», М. Дунаевского «Д'Артаньян и три мушкетера», «Ах, водевиль, водевиль...», «Летучий корабль».

Формирование репертуара в подготовке артиста мюзикла, и работа над ним, представляет особую значимость для концертной и исполнительской практики. Заметим, что формирование вокального репертуара при подготовке артиста мюзикла – важный элемент творческой карьеры, так как умение правильно подбирать композиции и формат исполнения, позволяет успешно пройти кастинг в музыкальный проект. Вокальный репертуар для обучения приемам жанра мюзикла – очень богат. Он формируется и вырабатывается постепенно, в соответствии с целями и задачами, поставленными педагогом и исполнителем.

• МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

- Помещение для студии звукозаписи и аранжировки, звукоизолированное, половое покрытие – линолеум на войлочной основе, площадь 25 кв. м.

- Помещение для переодевания, половое покрытие – линолеум на войлочной основе, площадь 25 кв. м.

- Помещение для занятий по вокалу, звукоизолированное, половое покрытие – линолеум на войлочной основе, площадь 25 – 30 кв. м.

- Зеркала в помещении для занятий по вокалу.

- Фортепиано или синтезатор в класс для занятий по вокалу.
- Звуковая система (колонки, микшер, микрофон).

V. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ И УЧЕБНО - МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Выготский, Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк / Л.С. Выготский. – М.,1997. – 311с.
2. *Диденко, Т.М.* Рок-музыка: на пути к «большой форме» / Т.М. Диденко. – Советская музыка. 1987. №7. – 39с.
3. *Дмитриев, Л.Б.* Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев- М.: Музыка, 2007. – 368с.
4. *Долинская, Е.Н.* Массовые музыкальные жанры в контексте культуры / Е.Н. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – 656с.
5. *Емельянова, И.Б.* Мюзиклу можно все / И.Б. Емельянова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 190с.
6. *Лессак, А.* The Use and Training of the Human Voice. 2nd ed / А.Лессак – New York: Drama Book Specialists, 1967. – 224с.
7. *Михеева, Л.В.* В мире оперетты / Л.В. Михеева, М.А. Орелович. – Л.: Советский композитор, 2001. – 384 с.
8. *Монд, О.Л.* Критерии оценки эффективности использования вокальной гимнастики у солистов мюзикла // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – 2009. – № 11. – С. 38-44.
9. *Морозов, В.П.* Тайны вокальной речи / В.П. Морозов. – Л.: Наука, 2005. – 204с.
10. *Новак, Э.* «Актерская игра в мюзиклах» / Э. Новак. – Schirmer Books, 2005.- 318с.
11. *Риггс, С.* Как стать звездой: техника пения в речевой позиции / С. Риггс. – М.: Guitar College, 2005. – 104 с.
12. *Руссел, Дж.* Estill Voice Training / Дж. Руссел, Р. Кохн. – VSD , 2013. – 250с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Примерный репертуарный список:

1. Прием «пение в речевой позиции»:

- «Молитва» (мюзикл «Монте – Кристо», сл. Ю. Ким, муз. Р. Игнатьев);
- «And All That Jazz» (мюзикл «Чикаго», сл. Ф. Эбб, муз. Дж. Кантон,);
- «Macavity Fight» (мюзикл «Кошки», сл. Т. Элиот, муз. Э.Л. Уэббер);
- «Mungojerrie and Rumpleteazer» (мюзикл «Кошки», сл. Т. Элиот, муз. Э.Л. Уэббер);
- «I Don't Know How to Love Him» (мюзикл «Иисус Христос – суперзвезда, сл. Т. Райс, муз. Э.Л.Уэббер);
- «Жить для любви одной» (мюзикл «Нотр - Дам де Пари», сл. Ю. Ким, муз. Р. Коччанте);
- «When You're Good to Mama» (мюзикл «Чикаго», сл. Ф. Эбб, муз. Дж. Кандер);
- «Я построю маяк до неба (мюзикл «Алые паруса», сл. М. Бартенев, муз. М. Дунаевский);

2. Прием «белтинг»:

- «*You Can't Get a Man with a Gun*» (мюзикл «Annie Get Your Gun», сл. и муз. И.Берлин);
- «Свобода и счастье» (мюзикл А.Каренина, сл. Ю. Ким, муз. Р. Игнатьев);
- «Mein Herr» (мюзикл «Кабаре», сл. Ф. Эбб, муз. Дж. Кандер);

- «Бог дал мне власть» (мюзикл «Граф Орлов», муз. Р. Игнатъев, сл. Ю. Ким);
 - «Cabaret» (мюзикл «Кабаре», сл. Ф. Эбб, муз. Дж. Кандер);
 - «Кто она?» (мюзикл «Екатерина Великая», сл. Ю. Ким, муз. Р. Игнатъев);
 - «Ария Кати» (мюзикл «Норд – Ост», сл. и муз. А.Иващенко и Г. Васильев);
 - «Говорят мы бяки – буки» (мюзикл «Бременские музыканты», сл. Ю. Энтин, муз. Г. Гладков)
 - «Bound to you» (мюзикл «Бурлеск», сл. и муз. К. Бэк);
 - «Show Me How You Burlesque» (мюзикл «Бурлеск», сл. и муз. К. Бэк);
 - "Something's Got a Hold On Me"(мюзикл «Бурлеск», сл. и муз. К. Бэк);
3. Прием «леджит»:
- «Memoir» (мюзикл «Кошки», сл. Т.Элиот, муз. Э.Л. Уэббер,);
 - «Веточка вербная» (рок – опера «Преступление и наказание», сл. Ю. Ряшенцев, муз. Э. Артемьева)
 - «The Phantom of the Opera» (мюзикл «Призрак оперы», сл. Ч.Харт, муз. Э.Л. Уэббер) ;
 - «Белый шиповник» (опера- мистерия «Юнона и Авось», сл. А. Вознесенский, муз.А. Рыбников)
 - «Summertime (опера «Порги и Бесс», сл. А. Гершвин, муз. Дж. Гершвин);
 - Я танцевать хочу (мюзикл «Моя прекрасная леди», муз.Ф. Лоу,сл. А. Лернер);
 - «Show Me» (мюзикл «Моя прекрасная леди», сл. А. Лернер муз. Ф. Лоу);

- «The Song of the Jellicles» (мюзикл «Кошки», сл.Т. Элиот, муз. Э.Л. Уэббер);
- «Влюблена» (мюзикл «Русалочка», сл. и муз. А. Менкен);