

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Л. Р. Сёмина

ЭСТРАДНЫЙ ПЕВЕЦ: СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИИ

Учебно-методическое пособие

Издание 2-е, исправленное и дополненное



Владимир 2014

УДК 792.7:784
ББК 85.36+85.314.3+7р
С30

Рецензенты:

Доктор культурологии, профессор
кафедры эстетики и музыкального образования
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Т. А. Филановская

Певец и композитор, лауреат
всесоюзных и всероссийских конкурсов исполнителей эстрадной песни,
Всероссийского конкурса композиторов,
хормейстер образцового коллектива «ВИА»
Муниципального автономного учреждения культуры
«Дом культуры молодежи»
Алексей Молдалиев

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Сёмина, Л. Р.
С30 Эстрадный певец: специфика профессии : учеб.-метод. пособие / Л. Р. Сёмина ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2014. – 72 с.
ISBN 978-5-9984-0486-3.

Рассмотрена специфика теоретической, методической и исторической подготовки эстрадного певца во всей многогранности этой профессии. Подробно раскрываются принципы взаимодействия вокальной техники, актёрской интонации и сценического движения поющего артиста. Представлено многообразие европейских и американских вокальных стилей, акцентировано внимание на русской школе XX века, а также на особенностях продвижения артиста в современном мире.

Предназначено для студентов 1 – 4-го курсов всех форм обучения средних специальных и высших музыкальных учебных заведений, обучающихся по специальностям 050100.62 – Педагогическое образование с дополнительной подготовкой в области эстрадного вокала, 071600 – Музыкальное искусство эстрады, а также для руководителей детских и юношеских эстрадных коллективов, преподавателей эстрадно-джазового вокала.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 90 назв.

УДК 792.7:784
ББК 85.36+85.314.3+7р

ISBN 978-5-9984-0486-3

© ВлГУ, 2014

ЭСТРАДА: ЗОЛУШКА ИЛИ ПРИНЦЕССА?

Популярность эстрадного искусства (*эстрада (лат.) – настил, помост, сцена*) в различных сферах жизни сейчас уже не вызывает сомнений даже у консерваторов и снобов. Ушли в прошлое гонения джазменов и споры о легкости жанра. Будучи недавно падчерицей, наша Золушка – Эстрада – сегодня стала Принцессой на балу социальной и общественной жизни. Она не только сопровождает нас от рождения до смерти, в дни грусти и радости, но и занимает сейчас лучшие сценические площадки мира, а также лучшее эфирное время в СМИ.

Собственно пересмотр позиций произошёл на рубеже XIX и XX веков и продолжается по сей день. В течение XX века в разных уголках планеты рождались и становились классикой мюзик-холлы, варьете, кабаре, кафе-шантаны, ревю-театры, театры эстрады, оперетты и музыкальной комедии. Даже в нашей стране появляются, наряду с театрами оперетты, «именные» театры, аналоги кабаре Лайзы Минелли: театр песни Аллы Пугачёвой, театр музыки и драмы Стаса Намина, Ленинградский мюзик-холл, детский музыкальный театр Натальи Сац, театр Алексея Рыбникова и др.

В начале XXI века с развитием телевидения, кинематографа, а особенно ИНТЕРНЕТА, эстрада с подмостков сцены, с нью-йоркского Бродвея и парижского Монмартра пришла в каждый дом. Любой житель планеты, имеющий компьютер, теперь может быть знаком с голливудским мюзиклом и церемонией вручения «Оскара», с лучшими мировыми рок-операми «Иисус Христос – суперзвезда» и «Юнона и Авось», с музыкальной анимацией Уолта Диснея и Битлз, фильмами Ричарда Лестера и Джорджа Данингса, с ярчайшими шоу-программами звёзд мировой эстрады.

Не выходя из дома, подросток может ознакомиться с лучшими видеоклипами месяца, с конкурсной борьбой вокалистов Европы, с историей жизни и творческой судьбой Джорджа Гершвина, Леонида Утёсова, Джона Леннона или Майкла Джексона. Музыкальная осведомлённость наших детей велика – в ней благодаря современным информационным технологиям почти не осталось белых пятен. Кроме того, дети лучше взрослых впитывают, подобно губке, ритмические, танцевальные и стилевые особенности как джаза, так и рока, как хип-хопа, так и кантри.

Становится ясно, что педагог по вокалу или руководитель эстрадного коллектива (студии, ансамбля, театра) должен быть не только осведомлён в области теории эстрадно-джазового искусства, но и должен знать его историю, развитие и тенденции. В зависимости от целей и вида деятельности эстрадного коллектива выбираются необходимые формы и методы работы. Но, безусловно, единым и необходимым для всех эстрадных коллективов остается следующий комплекс знаний, умений и навыков эстрадно-джазового мастерства вокалиста:

- изучение стилей, направлений и истории джаза и эстрады;
- знание теории музыки, основ импровизации и джазовой гармонии;
- изучение принципов музыкальной компьютерной аранжировки;
- овладение основами методики эстрадно-джазового вокала;
- постановка дыхания, сценической речи и актёрского мастерства;
- освоение азов режиссуры концертного номера;
- изучение понятий «сценический имидж», «визаж» и «концертный костюм»;
- владение основами хореографии и сценического движения;
- работа с микрофоном и знание основ звукотехники;
- анализ видео- и аудиоальбомов лидеров мировой эстрады;
- анализ менеджмента отечественных и зарубежных артистов.

Глава 1

ОСНОВЫ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

Об эстрадном вокале и работе с микрофоном. Вокальная педагогика – явление сугубо индивидуальное и творческое. Из уст в уста, от мастера к подмастерью, через осознание ощущений передаются её основы. В каждом конкретном случае её методы индивидуальны и неповторимы, как неповторима исполнительская манера, мимика и техника артиста. Но неоспоримо одно: не может быть надстройки художественного образа без базиса опёртого дыхания, не может быть сложная и многоярусная драматургия взрослой песни взгромождена на хрупкие плечи поющего ребёнка, не могут быть в одной манере исполнены колыбельная и гимн, романс и баллада и т.д.

Фундамент вокальной педагогики – это правильная организация ВДОХА и ВЫДОХА, и начинать занятия нужно именно с переключения внимания ученика на специфическое ОБЪЁМНОЕ состояние грудной клетки при выдохе. Безусловно, после двух-трёх уроков это ощущение не закрепить, нужно настроиться на долговременность процесса. *Последовательность, разножанровость и индивидуальный подход* – вот наши «три кита», плавающих в океане «сценического» современного вокала.

Известный американский педагог Х. Шенел, взрастивший Джорджа Майкла и Энни Леннокс, утверждает, что дыхание, как и хорошее пение, зависит от хорошей осанки, хороших взаимоотношений груди, шеи и головы. Пока они расположены по одной линии, можно энергично двигаться, даже сгибаться пополам. А педагог по вокалу из Лос-Анджелеса Э. Ховард уточняет: «Грудная клетка <...> должна расширяться в момент взятия дыхания <...>. Мышцы диафрагмы опускаются вниз, чтобы увеличить объём грудной полости <...>. Ваша цель – дать лёгким возможность полностью наполниться воздухом, расширяясь как вниз, так и в стороны» [52].

Как только певец сконцентрируется не на ключичном (поверхностном), а на нижнерёберном диафрагмальном (глубоком) дыхании, как только он научится при выдохе управлять межрёберными мышцами, можно считать, что первый камень в фундамент вокала заложен (прил. 1). Брюшной пресс должен подталкивать диафрагму в сторону лёгких, подобно поршню в насосе. При этом гортань остаётся рас-

слабленной, причём одинаково на всех нотах, от высоких до низких. Таким образом, формируется единая позиционная манера и ровность регистра. И если корень языка, как утверждают ведущие мировые эстрадные педагоги, опускается вниз, то кончик языка наоборот нацелен вверх, к твёрдому нёбу и к зубам. Звук фокусируется в некую маску в районе рта, в амбушюрную, микрофонную зону («маск-резонанс» по Ховарду), произношение легкое, чёткое и очень близкое к речевой позиции. Автор известной американской методики Сет Риггс заметил однажды, что петь нужно так же, как говорить, и добавил, что после вдоха грудь остаётся в удобном, чуть приподнятом состоянии (аналогичная картина наблюдается у пловцов).

Далее в работе над эстрадно-джазовым вокалом важно показать разницу между тремя видами атаки (начала звука):

- мягкой (основной и не только для лирики);
- твёрдой (активной, эмоционально-энергичной);
- придыхательной (субтоновой, саксофонной).

На начальном этапе рекомендуется заниматься на мягкой вокальной атаке. Частое использование твёрдой и придыхательной атак может привести к несмыканию голосовых связок (складок). Замечу, что связки должны смыкаться не только в результате сигнала головного мозга, но и в результате воздействия на них **ВЫДОХА** – тёплой воздушной волны, идущей по трахее через гортань в микрофон. Именно поэтому рекомендуется с первых шагов занятий эстрадным вокалом распеваться не в микрофон, а в сжатый кулачок, контролируя силу выдоха.

Автор вокальной педагогики В. Дмитриев отмечает различие двух резонаторов вокалиста: ГРУДНОГО и ГОЛОВНОГО. Заставить звучать эти резонаторы – наша основная задача. Работа над поисками резонирования приведёт неизбежно к расширению грудного диапазона и к так называемому «опёртому фальцету» в головном резонаторе. Следующий этап нашей вокальной работы – соединение двух резонаторных зон **ВОЕДИНО** в области рта в единый, ГРУДО-ГОЛОВНОЙ звук.

Н. Андрианова, ведущий педагог Академии музыки им. Гнесиных, советовала достигать вибрации одновременно в головном и грудном резонаторах. В этом случае образуется «МИКСТ», некий смешанный тембр, который обволакивает всю полость рта и носо-

глотки. Американская школа называет этот «микст» весьма оригинально – «средний голос», он должен доминировать на всём диапазоне голоса, включая самые нижние и самые верхние его звуки. Сэт Риггс предлагает на высоких нотах слегка наклониться, что вызовет дополнительный толчок воздуха диафрагмой. Педагог из Санкт-Петербурга Ариадна Карягина предлагает этот толчок зафиксировать в упражнении «КХ!», Ховард – в слове «ХЭЙ!».

Вокальные упражнения и распевки должны начинаться от самых примарных и удобных нот ученика, постепенно двигаясь то в одну, то в другую сторону диапазона, расширяя его от занятия к занятию с аккуратным преодолением «переходных нот» (прил. 2).

Распевки универсальны: можно использовать и общеизвестные, можно добавить фрагменты эстрадных песен или джазовых стандартов (с особыми «смещениями» акцентов, с синкопами и свингом.) При этом Карягина предупреждает о том, что джазовые распевки, выхваченные из контекста джазового искусства, – это далеко не сам джаз.

Возможно, для кого-то физиологически естественными будут такие вокальные приёмы, как «фрулато» (хрип) и «субтон» (саксофонный приём исполнения нижних нот «на воздухе»), «гроул» (рычание) и «бэндинг» (подтяжка). С одной стороны, если они не в органике певца, их применять нужно осторожно. С другой – необходимо добавлять для развития драматургии РАЗНЫЕ приёмы: особенно в кульминации хороша верхняя нота, взятая на «глиссандо» (не путать с «портаменто»). Необходимо использовать и в распевках, и в импровизации бестекстовую вокальную технику – «скэт», дающую особую инструментальную виртуозность голосу. Именно скэт нас заставит задуматься: вначале был голос или инструмент, а затем только голос, подражающий инструменту?

Конечно, в процессе вокальной работы необходимо развить вибрато в прямых («белых») тембрах, а также «обуздать» природное утрированное вибрато (встречающееся у грузинских и цыганских певцов). Кроме того, нет ничего более полезного, чем развивать фонетический слух певца, для этого следует петь произведения на языке оригинала. Основным вокальным эстрадно-джазовым языком в мире признан английский. Если заглянуть к истокам джаза, можно услы-

шать специфику этого языка, раскачку свинга и особые «блюзовые ноты» в спиричуэлз, в блюзах, госпел и балладах.

В русской эстрадной школе есть тоже своя характерная манера произношения текста: она связана со сценической речью – поющие актёры, поющие композиторы и поэты, барды. В русской эстрадной школе СЛОВО и шире – ИНТОНАЦИЯ – первичны, поэтому следует так овладеть микрофоном, чтобы он скрывал недостатки, неровности подачи звука, текста и движения, гасил респирацию на «П» и «Б».

Звукооператор. При этом слове мы задерживаем дыхание – это человек, от которого будет зависеть конечный результат нашей работы. Он должен дать пропорционально голос и фонограмму, обеспечить обработку длинных нот и её отсутствие на речитативе, установить баланс в мониторах и при этом желательно, чтобы он обладал хорошим музыкальным вкусом и абсолютным слухом.

Но даже самый опытный звукооператор ничем не сможет помочь певцу, у которого отсутствует плотная подача звука в микрофон, который является просто техническим трансформатором голоса. Речь идёт не о динамике, а именно об импедансе, противоглоточном давлении, без которого профессиональный артист просто не состоится. Он должен петь плотным звуком и с микрофоном, и без и на «форте», и на «пиано». При этом очень важно найти возможность сочетания яркой, устойчивой подачи с высокой позицией звука, которая, в свою очередь, достигается полузевковым поднятием нёба (или просто удивлённой улыбкой). Иначе возможна детонация, т.е. завышенная или заниженная позиция вокалиста (или скрипача) – нет ничего страшнее для слуха. Поэтому голос должен быть ярким, чистым и полётным.

И последнее: голос – это хрустальное оружие любого артиста. К нему нужно относиться, как к очень дорогому хрупкому инструменту, учитывая все правила лор-гигиены. Ведь если это основное орудие вы потеряете, то, невзирая на наличие «лат» и «шлема», в бой идти не следует – рано или поздно такой «воин» потерпит фиаско.

Если вы курите, то следует немедленно отказаться от этой вредной привычки: кроме широко известных медицинских фактов, курение сушит слизистую оболочку и срывает дыхание (попрощайтесь с длинными фразами).

Если голос устал, немедленно дайте ему отдохнуть. Не следует форсировать его или, тем более, говорить шёпотом. Лучше в этот момент повторить и осмыслить текст, определить темп, динамику песни, её общее настроение – короче заняться анализом. Тёплые (не горячие!) напитки успокоят горло, полезны также полоскания и ингаляции с мятой и эвкалиптом. (Категорически противопоказан мёд **в чистом виде и газированные напитки**).

Несмыкание связок (сип, хрипота) возникает тогда, когда певец форсирует связки, не согревая их певческим дыханием, а также в результате простудных заболеваний. При болезненном несмыкании (фарингите) нельзя кричать, шептать, пить горячее и холодное, издавать вокальные звуки и даже **слушать** певцов (ибо связки колеблются даже в этом случае). Самое лучшее лекарство при этом – двух- или трёхдневное молчание и, безусловно, визит к ФОНИАТРУ.

В критические (для женской половины человечества) дни многие вокалисты рекомендуют воздержаться от пения. Хотя существует масса примеров, когда артисты в такие периоды работали на концертах, в студии – всё индивидуально. И ещё: сон – лучшее лекарство перед выступлением (особенно перед конкурсным). **ЗАПОМНИТЕ: ГОЛОС ДОЛЖЕН ВЫСПАТЬСЯ.**

Особо отмечу **возрастные особенности** голоса как особого «духового» инструмента. Он очень хрупок и весьма неопределён до 9 – 10 лет, диапазон дошкольника вообще невелик, и поэтому в этом возрасте не стоит ждать высоких результатов от юного артиста. Следующая «тёмная полоса» наступит лет через пять – в так называемом **переходном** возрасте. Ломка голоса – не пустые слова, напрасно члены жюри «рубят с плеча», отказывая 13-летней конкурсантке в таланте, ведь любой «гадкий утёнок» по весне становится «прекрасным лебедем».

От девочек с низкими тембрами (альт, меццо) вокального результата можно ждать вообще только лет с 13 – 15, когда установится менструальный цикл. От мальчиков в период мутации (12 – 16 лет) ни в коем случае нельзя требовать форсированного звука и загружать его распевками и концертами. В это время рекомендуются в основном пассивные занятия вокалом, но грамотный педагог, занимаясь осторожно и тонко, в среднем диапазоне (не трогая его крайних нот) не только сохранит, но и разовьёт голос подростку-мутационнику (см. прил. 1).

О теории музыки и основах гармонии. Часто в эстрадную студию (театр) приходят дети, сочиняющие музыку – авторы, исполняющие свои песни. Но не всегда они владеют основами музыкознания, полагаются только на свой талант и интуицию. Конечно, использовать интонационный и гармонический словарь современной эпохи важно (в противном случае вам грозит слыть «немодным»), но «изобретать колесо» тоже нет необходимости. Выход один – хочешь заниматься практикой – изучи теорию вопроса.

Среди всех учебных пособий по теории музыки самым подробным и полноценным является сборник ленинградских авторов периода 1985 года «Курс теории музыки». Страждущие найдут в нем всё: от интервалов, аккордов и ладов до системы ключей и мелодического рисунка.

Что касается джазовой гармонии, то наиболее популярны пособия Ю. Чугунова и А. Рогачёва. В сборнике «Задания по гармонии» московского профессора Ю. Холопова тоже есть специальный раздел, проливающий свет на блюзовый лад, систему блок-аккордов и джазовую структуру.

«Практический курс джазовой импровизации» И.Бриля, «Скэт-импровизация» О. Степурко помогут освоить джазовые приёмы и гармонические обороты, джазовые аккорды по кварто-квинтовому кругу, джазовые квадраты и «бридж», «риффы» и трёхдольный «тайминг» как основной приём джаза. Сначала, на мой взгляд, очень важно понять психологию ладовых и жанрово-стилевых особенностей самой импровизации, затем сформировать особое чувство метроритма вокруг «граунд-бита» (основного удара), используя простые и сложные ритмоформулы. И только потом активно взяться за комбинацию мелодических блоков, закрепив этот сложнейший вид творчества, схожий с композицией, изучением многоплановой фактуры (с опорой на бас), терпкой джазовой гармонии с обилием альтерированных ступеней в септ- и нонаккордах. Хотя, конечно, многое в импровизации может подсказать талант и интуиция.

Глава 2

О СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ И АКТЕРСКОЙ ИНТОНАЦИИ ВОКАЛИСТА

Хорошо произнесённое – наполовину спетое
М. Казачков, русский дирижёр

Будущий эстрадный певец должен знать, что выученного текста и «снятой» мелодии недостаточно для того чтобы выйти на сцену. Скопировать чьи-то вокальные мелизмы и прочесть (иногда по слогам) текст – **разве в этом смысл артиста?** Это скорее удел пародистов.

Артист же с первых шагов соприкосновения с эстрадным искусством обязан ознакомиться с фразировкой стиха, суметь сделать логические паузы и ударения. Логика текста приведёт его к проникновению в образ и его развитию – к драматургии. Узнавая особенности стихотворной речи и норм литературного произношения, он неизбежно столкнётся с проблемами дикции, орфоэпии и артикуляции. Желательно эту работу предварять консультациями логопеда и фонiatра.

Работа над постановкой певческого дыхания и резонированием должна если не предшествовать, то, несомненно, вестись параллельно с постановкой голоса. Артикуляционная и дыхательная гимнастика, воспитание комбинированного рото-носового вдоха, «полузевка» и диафрагменной опоры, самотренаж межрёберных мышц – всё это первые шаги к профессионализму на сцене.

Артикуляция для певца – это взаимосвязь гласных и согласных, работа с дифтонгами, с парными и тройными согласными, умение по-разному произнести глухие, звонкие и шипящие, а также активность корня и кончика языка (проверьте себя, произнося в быстром темпе «га-ла,га-ла,га-ла»...). Речь артиста должна быть активна, осмыслена, оформлена логическими ударениями, с развитием, кульминацией фразы и завершением: когда-то древнегреческие артисты владели этим замечательным искусством РИТОРИКИ.

Конечно, эстрадный певец всегда работает с микрофоном, но это не даёт ему права петь вялым, неровным, бездыханным звуком, делать ударение на безударном слоге или в окончаниях слов, делать вдох после каждого слова, а подчас и внутри него (примеры из практики: «И родина ще...Дро поила меня... берёзовым соком...» или «Та... для меня горит оча..., как вечный зна...СаПытых исти...»). непонятно, откуда пришла мода ОГЛУШАТЬ звонкие согласные в песне?

Запомните: прежде чем что-либо *усиливать*, нужно научиться делать это без микрофона – *акустически*, как бы заполняя своим звуком учебный класс, аудиторию, зал (см. прил. 1).

Педагог или руководитель, как правило, первым даёт понять будущему солисту, от какого лица идёт рассказ. Это либо коллективная, объективная речь, либо монолог – исповедь, диалог или жанровая сценка. Для этого понадобятся на занятиях небольшие актёрские этюды на развитие внимания, воображения и фантазии, на оправдание предлагаемых обстоятельств, – вплоть до актёрских импровизаций. В результате, это должно привести к работе над созданием конкретного художественного образа песни, над её темпо-ритмом, мизансценами и драматургией. Вот тогда вы пройдёте прекрасный путь от замысла к воплощению.

Глава 3

О СЦЕНИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ И ПОСТАНОВКЕ НОМЕРА В ПЕСНЕ

Современное шоу предполагает в центре внимания ТАНЦУЮЩЕГО ПЕВЦА, в меру возможностей повторяющего некоторые движения хореографической группы (шоу-балета). Несмотря на то что вокалисту нет необходимости даже в самых быстрых, «темповых» номерах точно следовать рисунку танца, всё же от современного певца ждут эмоциональности, пластичности, раскованности. Ходульный образ статичного певца ушёл в прошлое. Всё реже используют шнуrowые микрофоны, стало нормой использование радиомикрофонов, которые (особенно головные) дают полную свободу пластике артиста, возможность движения между танцорами на подиуме и даже в зале.

Занятия хореографией (для начала пусть даже с бутафорскими микрофонами) предполагаются в любом эстрадном коллективе. Это формирует правильную осанку и походку, позиции рук и ног, постановку корпуса, даёт представление о модерне и классике, европейском и латиноамериканском, фольклорном и джазовом языках. Конечно, здесь потребуются и классический тренаж и растяжка, заучивание конкретных стилизованных движений и импровизация. Наличие зеркального зала, специальной одежды у ребят и видеоаппаратуры у педагога обязательно, ибо нет ничего полезнее увидеть данный стиль в профессиональном варианте и, сравнив со своим, исправить, приблизив к совершенству.

И всё-таки, главная особенность пластики эстрадного певца состоит не в слепом, механическом заучивании заданных движений, которые только отвлекают зрителя от восприятия исполнительского замысла. Я глубоко убеждена, что все сценические движения эстрадного артиста должны исходить не от сокращения мышц, а только лишь по велению души. Певец должен быть в меру вальяжен, раскован, он как бы «над», а не «перед» зрительным залом. Смешно и нелепо стесняться публики – **он ради неё выходит на сцену**; глупо «рисовать жестами» детали текста – это атавизм детских утренников и конкурсов инсценированной песни. Нужно быть СОБОЙ (см. прил. 1).

Именно умение расслабиться и одновременно сосредоточиться на сцене, заполняя собою всё пространство зала, умение подчеркнуть жестами основные акценты песенной драматургии от первого появления на сцене до кульминации и поклона – вот что должно лечь в основу сценического движения эстрадного артиста.

Глава 4

О КОНЦЕРТНОМ КОСТЮМЕ, РЕПЕРТУАРЕ И СЦЕНИЧЕСКОМ ИМИДЖЕ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

Внешние данные – лицо, фигура, пластика – остро регламентируют творческие возможности певца, так же как и его возраст. На драматической и оперной сцене можно спрятать возраст и лицо, и даже рост с помощью костюма и грима, а также с помощью партнёров, которые по ходу действия будут убеждать зрителя в обратном. На эстраде такая возможность минимальна.

«Открытость» жанра предполагает, с одной стороны, естественность и демократизм образа, с другой – допускает экстравагантность костюма, макияжа и причёски. Певца «по одежке встречают» в полном смысле поговорки и по таланту провожают. Костюм (и шире – сценический имидж) – визитная карточка артиста (если, конечно, он будет оправдан характером и жанром номера). В противном случае, оригинальность превращается в оригинальничание, что вызывает только негативные эмоции у зала.

Эпатаж имиджа Жанны Агузаровой вполне оправдан: её «космические» песни и прямолинейный яркий тембр зовут к неземным образам и далёким звёздам. А выход великого Вертинского в костюме Пьеро всегда сопровождался исполнением ироничных и лирико-меланхолических «песенок», как он их сам часто называл. Это был Пьеро русской эстрады...

Традиционно на эстраде используется классический строгий костюм в чёрно-белой гамме: фрак и длинное вечернее платье. Это хороший вкус, но замечу – не для исполнения танцевальных мелодий, требующих движения и раскованности. Не раз удивляло меня несоответствие роста, комплекции и узкого классического покроя. Не раз возмущало, когда дорогое платье с украшениями было надето на девочку-подростка, которая не знала, куда деть руки и как шагнуть на высоких каблуках.

Другая крайность связана с фактическим отсутствием концертного костюма и отказом от макияжа (мол, рано ещё! или: это для взрослых!). Но разве нельзя не брать во внимание сценический свет, который подчеркивает как достоинства, так и недостатки цвета лица,

волос да и ткани. Кстати, только специальный «мужской макияж» может убрать темные круги под глазами и сделать взгляд певца выразительным. Профессионализм должен быть во всём: в фактуре ткани, силуэте, стильности причёски, аксессуаров, макияжа и, безусловно, – в обуви, которая должна использоваться только на сцене.

Немного о репертуаре. Зачастую для подготовки начинающего артиста к конкурсу или концерту затрачивается немало усилий (изготовлен костюм, написана фонограмма, номер поставлен), а КПД равен нулю. Зал безмолвствует и аплодисментов ноль. Почему?

Основная причина «фиаско» кроется в несоответствии репертуара возрастным и вокальным возможностям певца. Либо девочка, с трудом представляющая себе глубокое чувство, поёт «я буду любить тебя всегда», либо взрослая, 35-летняя дама поёт «чтобы полюбить, мне ещё надо вырасти». Вульгарное покачивание бёдрами 10-летних детей смотрится также нелепо, как инфантильное «сюсюканье» взрослых певцов.

Кроме того, зачастую к эстраднему репертуару обращаются певцы с откровенно фольклорной или академической постановкой голоса и не всегда выглядят убедительно. Чередование этих стилей по вертикали (словно смена кадров) или по горизонтали (эстрадная аранжировка с академическим вокалом) – это приемлемо, и кстати, на рубеже веков особенно модно. Интересны проекты «Иван Купала» и «Хор Турецкого», «Пелагея» и «Хелависа».

Что петь? Репертуарный голод ощущают многие, но ведь на то и прозорливость и мудрость педагога: сделать вовремя, как нужно и что нужно (прил. 3).

У многих, сейчас особенно, наблюдается смещение интереса в сторону англоязычного репертуара. Петь суперхиты Хьюстон, Кери, Брекстон и Дион полезно и просто необходимо, но не исключая при этом и отечественные образцы. Во-первых, ещё никто из наших певцов не спел лучше их коронные мелодии, как, впрочем, и наоборот (см. прил. 1).

Здесь много причин: и национальные особенности физиологии, и афро-американский темперамент, и просто генетическая память

блюзовых нот. А во-вторых, есть много несправедливо забытых русских эстрадных песен, которые нужно просто обновить, стряхнув с них «пыль веков» современной аранжировкой и оригинальным прочтением. «Колыбельная» Гершвина звучала в XX веке в несметном количестве вариантов, но к ней продолжают и продолжают обращаться до сих пор.

Всё дело не в нотах и буквах, а в том, **как** их оживит исполнитель, **как** сделает их для зала незабываемыми.

Безусловно, нужно искать свой репертуар и свою оригинальную манеру. Но может быть, вы недооцениваете молодого композитора, который недавно принёс вам свои песни? Прислушайтесь, попробуйте, рискните!

* * *

Самодеятельность – это то лучше, то хуже.
Профессионализм – это стабильно хороший результат.

С. Клитин

Вы успели заметить, насколько многогранна, многозначна и многоярусна эта профессия? Ничего не скажешь – «лёгкий» жанр! Именно профессионализм, т.е. стабильно хороший результат должен прийти в эстраде на смену дилетантизму и самодеятельности.

А зависит это только от нас, от «играющих тренеров», увлекающих за собой собственным примером. И тогда универсализм эстрадно-джазового певца,

- знающего историю и теорию музыки,
- обладающего чувством ритма, жанра и стиля,
- владеющего своим дыханием, слухом и звуком,
- умеющего пользоваться фразировкой и кантиленой,
- владеющего выразительным словом и драматургией,
- управляющего своим телом,
- знающего все истоки и перспективы эстрады,

достойно перейдёт в профессионализм.

Глава 5

О ТЕРМИНОЛОГИИ В ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ

Терминология – система мудрая и хитрая. Трудно выразить словами то, что есть, собственно, Музыка. Неслучайно бытует мнение, что говорить о музыке – всё равно что танцевать об архитектуре... И тем не менее, музыковеды предлагают нам профессиональный язык специальных терминов и понятий и даже умудряются изложить содержание музыки. В свою очередь, музыканты-практики предпочитают не объяснять это содержание и очень осторожны с терминологией, ибо на нее влияют порой не только национальные, социальные, но и исторические факторы.

... В мировой музыке начала XX века появился новый вид музыкального искусства (позже – вид художественного творчества), называемый **джазом**. Все, что происходило в искусстве в течение века потом, происходило либо благодаря, либо вопреки ему – настолько сильно было его воздействие...

Появление в Новом Орлеане джаза перевернуло традиционные воззрения композиторов и музыковедов о музыке «**серьёзной**» и «**лёгкой**». Уникальный сплав негритянского блюза и американского инструментария, синтез европейской гармонии и африканских ритмоформул, настоящий *jam* профессионального и этнического, светского и культового стремительно ворвался во все национальные культуры в течение двух-трёх десятилетий.

Триединство абсолютно новых для музыкальных критиков понятий – *drive*, *swing*, *improvisation* – является основой этого стиля. Но не все усвоили до сих пор: эти три составляющие должны быть обязательно – при отсутствии хотя бы одного из них исчезает буква и дух джаза...

Стремительными темпами по всему миру, словно почтовые голуби, разлетаются джазовые термины: *scat* (слоговое подражание инструментам), *bridge* (связка, вставная часть между рефренами), риффы (повторяющиеся ритмоформулы) и многие другие.

Параллельно с процессом эмиграции, напрямую связанным с Первой мировой войной, идёт необратимый процесс взаимообогащения композиторских школ, академической и джазовой (творческое общение М. Равеля и Ч. Паркера, симфоджаз Д. Гершвина и т.д.).

К 50-м годам XX века джаз вполне сформировался как явление музыкального искусства с полувековой историей, представленной несколькими стилями (swing, be bop, mainstream и др.), со своими канонами и эстетикой.

Постепенно термин **джазовый** отделился от термина **эстрадный** – в России вообще долгое время стремились подменять одно другим, исполняя «оджазированную эстраду» (бытовала даже шутка: джаз – это девичья фамилия эстрады). Термин **эстрада** в то время мелькает в прессе не только в общепринятом смысле («помост, возвышение»), но и как феномен новой городской культуры. Достаточно яркий след в русской эстраде начала XX века оставили А. Вертинский, В. Козин, П. Лещенко и др. Фундамент русского джаза закладывали А. Варламов, А. Цфасман, Л. и Э. Утёсовы.

Сам Леонид Утёсов, автор термина **теа-джаз**, предложил позже новое название – **эстрадный оркестр**, чем окончательно разделил эти весьма родственные понятия. При этом заметим: и эстрада, и джаз одинаково базируются на постоянной ритмической пульсации (ground beat). Подчас эстрадная песня написана в блюзовом ладу, исполняя её, артист свингует и использует фирменные джазовые приёмы (sub tone, growl, banding, shout), а в качестве темы для jam session может быть предложена, к примеру, песня «Любимый мой» или «Эй, ухнем!» – такой вот родственный обмен...

Конечно, гармония и форма **джаза** сложны для восприятия, что возводит их в ранг **ЭЛИТАРНОЙ** культуры. В свою очередь, **эстрада** «плакатна», доступна своей мелодической, гармонической и ритмической простотой. Однако эстрадные артисты доказали, что это скорее достоинство, чем недостаток: «Я пою не голосом, – говорил Утёсов, – я пою сердцем». Вертинский в своих скромных **«песенках»** (как он их сам называл) умел спрятать мини-драму с завязкой, кульминацией и

кодой... Простая вальсовая песня «Синий платочек» в годы Отечественной войны 1941 – 1945 гг. вселяла в сердца миллионов бойцов великую надежду.

Массовая песня – так многие стали её именовать за многомиллионную аудиторию. А ведь **советская массовая песня** – это не жанр, а скорее идеологический термин. Канула в лету идеология – с ней и сам термин.

Не избежали терминологической цензуры отечественные **рок-группы** (их стали именовать **ВИА**) и знаменитый **мюзикл** (сначала это была **оперетта**, затем музыкальная комедия, зонг-опера – что угодно, только не его корневое название).

Огорчает другое: в последнее время происходит другая подмена – путают понятия **эстрада** и **поп-музыка**. Последнюю, кстати, подменяют хлестким именем «попса», имея в виду при этом только одно: навязанное телевидением примитивное, однобокое, подчас абсолютно безграмотное исполнение коммерческих хитов под фонограмму.

Между тем, буквально «поп-музыка» – это популярная музыка, а популярность никогда не была постыдной, напротив, к ней стремились, во имя неё трудились Паганини и Берлиоз, Верди и Бизе. Популярными мы называем и часто исполняемые классические произведения, которые, кстати, смело можно отнести к так называемой **ЛЁГКОЙ**, развлекательной музыке – это вальсы Штрауса, дивертисменты Моцарта и т.д.

Огорчает искусственное, фарисейское разделение музыки на **лёгкую** и **серьёзную**. Интересно, дуэт Ф. Меркьюри и М. Кабалье «Барселона», опера-мистерия «Юнона и Авось» А. Рыбникова и «Призрак оперы» Э.Л. Уэббера – это **очень** лёгкая музыка? «Песня Земли» М. Джексона – это крик о помощи, взывание к разуму целой планеты. Вряд ли она вписывается в русло лёгкого развлекательного жанра...

Безусловно, только с «позиции страуса» сегодня можно объяснить упорство многих теоретиков, не желающих замечать реального положения вещей в практике. Современная музыкальная культура

объективно включает в себя две основные сферы: музыка ЭЛИТАРНОГО характера (традиционная академическая и основные направления джаза) и музыка, ставшая частью МАССОВОЙ культуры: популярные мелодии, джазовые стандарты, песни, танцы и марши. Справедливости ради признаем, что в настоящее время у каждой из этих сфер есть свои законы развития, свой слушатель, своя эстетика.

Жаль, что приверженцы каждой из них нередко агрессивно отвергают всё остальное: почитатели романса недооценивают художественную значимость новых современных стилей, высокомерно считая их музыкой для обывателей. В свою очередь, любители рока подчас принципиально не слушают академическую музыку, считая заложенные в ней ценности старомодными.

К сожалению, эта неосторожность высказывания в терминологии сейчас разделяет общество не только на «отцов и детей», но и на социальные касты, высшие и низшие, на «ваших» и «наших»...

И последнее. Не станем вообще употреблять сейчас термин КЛАССИЧЕСКИЙ применительно к произведениям только АКАДЕМИЧЕСКИХ жанров. Согласитесь: классикой джаза стала тема Дюка Эллингтона «Caravan», классикой рока – тема Ричи Блэкмора «Smoke On The Water», классикой отечественной эстрады – песня А. Пахмутовой «Нежность».

Классическим произведение становится лишь тогда, когда его, подобно янтарю, выбрасывает на берег жизни История...

Глава 6

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИИ «ЭСТРАДНЫЙ ПЕВЕЦ»: ОТ «ТРУБАДУРА» ДО «ЗВЕЗДЫ»

По версии одних историков, профессия певца возникла в древнегреческом античном театре, по версии других – из фольклорных действий и обрядовых игр. Третьи убеждают нас в том, что эта профессия пришла к нам из глубины Средневековья, когда на всём континенте господствовал религиозный культ, которому все виды искусства были обязаны подчиняться. Обычно, именно в такой исторической эпохе с запретом и гонением свободомыслия и рождается ГОРОДСКАЯ ПЕСНЯ как отдушина для народа, угнетённого и скованного духовно церковью и шире – властью.

В каждом городе люди с нетерпением ожидали приезда бродячих артистов, которые останавливались, как правило, на главной площади и давали представления несколько дней подряд. Их называли по-разному в разных странах и в разное время: ваганты, менестрели, шпильманы, жонглёры, трубадуры, труверы, гистрионы и миннезингеры. Бродячие артисты умели всё: петь, играть на нескольких инструментах, танцевать, показывать цирковые и театральные представления, читать стихи. Несмотря на обилие талантов этих артистов, творчество их было «незаконно», так как было не согласовано с существующим политическим и религиозным режимом. Уличные артисты осмеивали священнослужителей и власть имущих, а те, в свою очередь, разгоняли публику, лишали их свободы, предавали анафеме.

Время шло и постепенно расставляло всё на свои места. Вслед за Средневековьем наступила эпоха Возрождения, когда человечество вспомнило о бесценном багаже, оставленном Античностью. В союзе со средневековой культурой по-новому зазвучала и светская музыка, воспевающая прежде всего Человека. В этот период, избавившись от средневекового гнёта, некоторые бродячие музыканты осели, «встали на ноги», и даже могли себе позволить обосноваться в каком-либо городе и развернуть творческую деятельность, преподавать музицирование, которое всё больше становилось популярным. Хотя большин-

ство миннезингеров, труверов, менестрелей, привыкших к кочевому образу жизни, не покинули своих артистических повозок, вагончиков и тележек, творчество это развивалось и укреплялось сквозь XVII и XVIII века.

Настоящее торжество профессии эстрадного артиста наступило в XIX веке, когда по всей Европе стали открываться музыкальные залы: мюзик-холлы, кабаре, кафе-шантаны и т.д. «Городская песня» отделилась от «городского романса», который вскоре стали называть «салонным». Именно в XIX веке «артист мюзик-холла» или «артист кабаре» – это уже не только призвание, но ещё и профессия. Певцы и певицы получали регулярное жалование, соответствовали определённым требованиям развлекательного заведения, постоянно готовили новый репертуар, участвовали в вокально-хореографических постановках, программах и ревю.

Принцип деятельности мюзик-холла сохранился и по сей день. Он сформировал новую профессию – «артист мюзикла» – одну из самых востребованных и актуальных в современном искусстве. Артист мюзикла, как правило, обладает яркими внешними данными, имеет серьёзную хореографическую подготовку, пластичен и крайне артистичен. Он является хорошим вокалистом с крепким связным звуком, а иногда обучен каким-либо дополнительными навыкам, согласно задумке режиссёра-постановщика (фехтовать, танцевать фламенко, кататься на коньках или роликах, исполнять цирковые трюки, ездить верхом или на мотоцикле).

В начале XX века профессия приобрела новую сценическую ипостась: родилось новое явление для мирового кинематографа и, конечно же, шоу-бизнеса – Голливуд. Именно здесь впервые появилось понятие «звезда». В Голливуд съезжались все талантливые и перспективные артисты, режиссёры, сценаристы, художники, блистающие своими белоснежными улыбками (отсюда выражение «голливудская улыбка»). «Звёзды» Голливуда – поющие, пластичные артисты, как правило, состоятельные, сотрудничающие со своими антрепренёрами или импресарио, больше всего уделяющие внимание своему внешнему виду. «Звёзды» Голливуда – первые кумиры в прямом смысле этого слова, первые «лица с обложки», глянцевые «кумиры».

Именно таким кумиром в США становится Элвис Пресли, прочно утвердивший сложившиеся параметры современного артиста 50-х: «звезда» должна быть идеальна. Красивая внешность Элвиса удачно сочеталась с его приятным тембром и его музыкальностью, а также с характерной только ему «рок-н-рольной» подвижностью и пластикой.

Кумиры британского бита 60-х – группа «Битлз» – смело задали новый стандарт исполнителя – певцы-музыканты, «свои парни». Участники группы «Битлз» пели под собственное музыкальное сопровождение. Эта тенденция была подхвачена многими исполнителями того времени и их продюсерами. Большинство вокалистов были одновременно музыкантами, которые пели и играли композиции собственного сочинения. Исключение составляли только мэтры, которые поддерживали свой «звёздный» статус и продолжали концерттировать с большими оркестрами и биг-бэндами – это официальные певцы Фрэнк Синатра, Пэрри Комо, Джимми Рашинг, Джун Кристи, Пегги Ли.

Во второй половине XX века имидж, поведение и творческие принципы артистов были неоднозначны и порой даже спорны. С одной стороны (преимущественно в Европе), вошёл в моду формат «рок-певец» – brutальный имидж, жёсткий вокал, отсутствие пластики и актёрского мастерства. С другой стороны (в Америке), активно развивалось направление мюзикла, появлялись новые постановки – «Кабаре», «Чикаго», «Нью-Йорк, Нью-Йорк». К тому времени уже был сформирован бренд «Бродвей» как собирательный образ американской кухни «лёгкой» музыки, индустрии развлечений.

В 80-х годах происходят новые изменения в концепции профессии современного артиста. Прежде всего, они обусловлены тем, что в эти годы была изменена атмосфера вокруг артиста, его позиция в проекте. Артист в те годы впервые осознанно понимал, что он – часть проекта, деталь мощного механизма. Продюсер мог уволить вокалиста и на его место поставить другого, если, конечно, он не имел какой-либо особой ценности для продюсера. А ценность вокалиста для него представлял в случае, если он беспрекословно выполнял все требования в течение всей работы проекта. Не все свободолюбивые и талантливые артисты подчинялись новым законам. Поэтому место певца в проекте, как правило, оставалось нестабильным и шатким.

Вообще, 80-е годы были довольно насыщенными в плане изменений в шоу-бизнесе относительно артиста. Именно в это время зародилась традиция петь под заранее прописанную фонограмму (то, что среди профессиональных вокалистов называется «петь под плюс»). Именно тогда на сцену мог выйти кто угодно (разумеется, этот «кто угодно» должен был обладать сценическими внешними данными) и танцевать, открывая рот под прописанный кем-то голос. Впоследствии эта традиция «перекочевала» в Россию и была особенно популярна на рубеже 80-х и 90-х годов. А в Америке и Европе исполнение «под фонограмму» не прижилось и быстро приобрело статус незаконности.

Достижение эпохи 80-х – это знакомый нам по истории мюзикла формат «танцующий певец» и, как следствие, две яркие фигуры, творящие в этом формате – Майкл Джексон и Мадонна. До их появления певцы безусловно двигались на сцене, как бы подтанцовывая себе, но никто из них не танцевал в полную силу во время исполнения. Джексон и Мадонна доказали всему миру, что это возможно. Задав новую высоту артиста-вокалиста-танцора, оба исполнителя на протяжении всей карьеры являлись главными фигурами, формирующими современную концепцию певца: Мадонна – посредством постоянной смены имиджа и скандальных видео и шоу, Джексон – посредством формирования собственного индивидуального стиля: пластического, музыкального, визуального... Пластику и имидж Майкла копировали и заимствовали десятки популярных исполнителей Америки и Европы.

Богатые 80-е дали миру первое музыкальное телевидение, которое стимулировало исполнителей к созданию новых видеоклипов. Как раз в это время крайне популярно было направление «новая волна», где особое внимание уделялось спецэффектам, сценическому имиджу, акцент делался на визуальное восприятие. Именно в это время появилось понятие «мужской макияж»: в моде был глэм-рок.

В конце 80-х активно развивалось направление «соул», мир узнал о таких великих артистах этого стиля, как Уитни Хьюстон, Тони Брекстон, Мэрайя Кери, Принц, Сэм Браун, Джордж Майкл и многих других. Концепция «соул» актуальна тогда, когда певцу необхо-

димо продемонстрировать свои вокальные данные, ведь соул-баллады пронизаны сложными вокальными приёмами и рассчитаны на серьёзную вокальную подготовку.

В 90-х годах появился новый формат вокальных поп-бэндов: четыре-пять однополых вокалистов, молодых и амбициозных, но желательно творчески несамостоятельных. Разные типажи, разный цвет волос, разные характеры, разные голоса, но одинаково идеальная внешность. Такие проекты были крайне прибыльными для их продюсеров, и артисты внутри таких проектов работали до тех пор, пока их устраивала роль марионеток. Они чётко работали в формате «танцующий певец», послушно играли свою роль, даже меняли стиль жизни в связи с участием в проекте. Однако не все мирились с издержками профессии, многие начинали сольную карьеру, и рано или поздно такие группы распадались.

Говоря о 90-х, не следует обделять вниманием и сольные проекты, которые имели не меньший коммерческий и творческий успех. В 90-е годы Америка снова утвердилась как законодатель мод в современном шоу-бизнесе. Церемонии вручения наград (MTV Music Awards, Movie Music Awards, Europe Music Awards, Grammy и т.д.) до сих пор стимулируют современных исполнителей к новым идеям, новым проектам и новому качеству выступлений. В 90-е годы формат «танцующий певец» поддерживали практически все, кто остался в этой профессии. Нужно отметить, что в последнее время всё больше артистов держат курс на сквозную драматургию своих композиций, что приводит к смене декораций и костюмов на каждом номере в ходе подобных шоу.

В начале XXI века постепенно формируется новый формат певца-исполнителя: «певец-эпатаж». Делается акцент на оригинальность внешнего вида. Креатив проявляют не только продюсеры, но и имиджмейкеры, причём в большей части именно последние «делают» проект. Подобный «бум» на эпатаж может объясняться тем, что публика устала от идеальных вокалистов и хочет зрелища, экзотики, чего-то необычного. А задача профессии эстрадного артиста остаётся всё той же на протяжении уже нескольких веков: сделать так, чтобы публике никогда не было скучно...

Глава 7

СПЕЦИФИКА РУССКОЙ ЭСТРАДНОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Проблема осознания национальных эстрадных традиций стоит сегодня особенно остро. В настоящее время многие отечественные начинающие вокалисты увлекаются копированием западных эстрадных образцов, в большей степени американских. Безусловно, изучение западных традиций и приёмов необходимо в развитии профессионального вокалиста, но при этом крайне важно не забывать о русской вокальной школе эстрадного искусства, главной особенностью которой является СЛОВО. Ни в одной другой культуре нет такого внимательного отношения к слову, как в нашей. Великая русская певица **Клавдия Шульженко** всегда работала над смысловой составляющей исполняемых ею композиций и всегда отталкивалась от слова, интонации, образа.

«Ты должна играть песню, играть, как играют спектакль, с той разницей, что ты будешь единственной исполнительницей всех ролей. Это трудно, но ты – актриса, а лучшие певцы на Руси всегда были настоящими актёрами», – говорил Клавдии Ивановне её учитель и наставник режиссёр Н.Н. Синельников [3]. В этих словах раскрывается сама суть русской эстрадной вокальной школы.

В исполнительской манере Шульженко органично и нерасторжимо переплеталось актёрское и вокальное мастерство. Это сегодня мы уже привыкли к тому, что эстрадный певец, как правило, разыгрывает, театрализует песню, движется во время исполнения по сцене, легко общается со зрительным залом. А в те годы **одна лишь Шульженко** позволяла себе свободно распоряжаться сценическим пространством. Она осваивала его, как режиссёр и декоратор умела раздвинуть, расцветить эстрадные подмостки...

Певица наполняла сцену самыми разными людьми, раскрывая нам их характеры, настроения, взаимоотношения. Это достигалось тем, что Шульженко как актриса всегда умело пользовалась скупой и точно отобранными деталями – жестом, улыбкой, поворотом головы; как певица индивидуализировала каждый куплет песни, добиваясь, чтобы она в целом звучала как законченная новелла. Шульженко в

любую минуту могла свободно и естественно прервать вокальную часть песни и перейти на речитатив, на простую речь; или же засмеяться, замолчать, а потом снова запеть.

«Каждый певец, – говорила Шульженко, – я убеждена, должен смолоду обрести собственный «почерк», собственную исполнительскую индивидуальность. Не поспешать, не суетиться, не соблазняться сиюминутными успехами своих коллег. Но в любых обстоятельствах остаться верным своим творческим и человеческим принципам и, конечно же, иметь их» [3].

Действительно, огромные творческие задачи стоят перед эстрадным вокалистом! Специфика исполнения эстрадной (лирической, жанровой, бытовой) песни достаточно сложна. «Шепчи, говори, прибегай к речитативу, не выпевай до конца музыкальные фразы, обрывай вдруг трудную ноту – какая свобода! И как она обманчива... Ибо требует умения владеть огромным количеством других средств выразительности и, прежде всего, совершенного, тончайшего актёрского мастерства, мастерства ювелирного, филигранно отточенного», – говорила великая русская певица [3].

О специфике исполнения эстрадной песни по-настоящему не заботились и не думали долгие годы. Предали полному забвению всё то истинно талантливое, неповторимое, что уже было достигнуто русскими эстрадными исполнителями. Достаточно назвать хотя бы такие имена, как В. Панина, А. Вяльцева, Н. Плевицкая, И. Кремер, А. Вертинский, И. Юрьева, чтобы стало ясно, какая высочайшая сценическая культура, мастерство были с недопустимым нехозяйственным равнодушием преданы забвению. Высмеивали, зачёркивали, сомневались, отвергали, строжайше критиковали, упрекали в стремлении к лёгкому успеху, в желании угодить невзыскательным вкусам – словом, тратили время на выискивание и обличение всевозможных недостатков эстрадного вокального мастерства.

Стоит ли удивляться, что в результате этого к концу XX века оказалось полное отсутствие какой-либо школы, теоретической оснащённости, традиций, навыков, перспектив и, как следствие, отсутствие профессионального вокального эстрадного образования. На эстрадные подмостки по-прежнему попадали чаще всего случайно: одни приходили из самодеятельности, других приводило на эстраду собственное интуитивное ощущение таланта, третьи – это уже наибо-

лее счастливый случай – с драматической или оперной сцены, навыки которой уже по ходу дела приходилось приспособлять к эстрадным законам.

Зритель всегда видит **результат** работы актёра и практически никогда – **путь** к нему. Можно только догадываться, что к сценической победе, признанию, успеху подчас приводят невидимые миру слёзы, бессонные ночи, бесконечные поиски, отчаяние, сменяющееся радостью, надежда, перечёркивающая сомнения. И, конечно, неустанный труд и бесстрашный анализ собственных творческих возможностей, того сложного понятия, в которое входит ясный, бескомпромиссный ответ на такие серьёзнейшие для любого художника вопросы: «А есть ли мне что сказать людям? Какова цель и сверхзадача моего творчества? Насколько оно нужно и... кому?»

Сценический образ в России XX века всегда рассматривался как актуальная тенденция в эстрадном искусстве. И первым мастером сценического образа в русской эстраде был, безусловно, **Александр Вертинский**. Сам Вертинский говорил: «Петь я не умел! Поэт я был довольно скромный, композитор тем более наивный! Даже нот не знал и мне всегда кто-нибудь должен был записывать мелодии. Вместо лица у меня была маска. Что их трогало во мне?» [50].

Отвечая на этот вопрос, певец считает, что привлекала к его песням, прежде всего, **сюжетность**. Каждый его сценический номер – это песня-сценка, песня-история... Кроме того, Вертинский, один из немногих в области «лёгкого жанра», по-своему отразил идеи и образы Серебряного века отечественной культуры. Несколько упрощённые, они стали доступны широкой публике.

Серьёзным шагом на пути к совершенствованию «лёгкого жанра» стал Первый всесоюзный конкурс артистов эстрады, который был проведён в Москве в 1939 году. Это было одно из первых мероприятий на русской эстраде масштаба, какого русская эстрада ещё не знала. На конкурс допускались профессиональные, не старше 35 лет, артисты, представители любого жанра эстрады. Таким образом на эстраду был открыт широкий путь творческой молодёжи, объявлялся поиск новых талантов, подготавливалась та истинно творческая атмосфера, которая должна была способствовать расцвету этого вида искусства.

В жюри конкурса, которое возглавлял И. Дунаевский, входили известные деятели эстрады, драматические актёры, писатели, критики:

В. Яхонтов, М. Зощенко, В. Ардов, И. Ильинский, И. Моисеев, Л. Утёсов, Н. Смирнов-Сокольский и многие другие. Заключительный тур, билеты на который можно было достать с большим трудом, проходил в Колонном зале Дома союзов. Словом, всё было организовано и проведено на самом представительном и уважительном уровне. Несколько сотен эстрадных артистов приняли участие в первых турах конкурса. Было прослушано и просмотрено множество претендентов в различных жанрах: и вокал, и балет, и разговорный и оригинальный жанры.

Перед отборочной комиссией прошла буквально вся эстрада, и сразу же стало ясно, что конкурс застал её врасплох. У исполнителей зачастую не было подходящего репертуара, не хватало мастерства, культуры речи и движения, у многих актёров даже не было соответствующего моменту костюма. Но такие имена лауреатов конкурса артистов эстрады, как Д. Пантофель-Нечецкая, А. Райкин, А. Редель и М. Хрусталёв, Н. Мирзоянц, В. Резцов, М. Миронова, К. Шульженко говорят сами за себя...

Центрами развития молодого русского искусства первой половины XX века были отечественные театры эстрады и мюзик-холлы – вполне самостоятельная и чрезвычайно интересная страница в истории отечественной эстрады. Создание их было делом прогрессивным: это первая серьёзная попытка организации эстрадного стационарного театра, который призван объединить артистов эстрады, предоставить им истинно творческую площадку для работы, заставить поверить в собственные силы, убедить, что актёр эстрады выполняет перед обществом ту же высокую гражданскую и художественную миссию, что и все остальные артисты.

Мюзик-холл был задуман – что вполне отвечало самой специфике искусства малых форм – как театр злободневный, остросатирический, в котором отдельные номера должны объединяться общим сюжетом.

Парадоксально, но до сих пор ещё кое-кто из отечественных исполнителей не понимает, что в искусстве, в его воздействии на зрителя главное не цвет глаз или ослепительная улыбка. Может быть идеальной фигура, совершенными причёска и костюм, графически выверенным каждый жест, красив даже тембр голоса, профессиональна его постановка, а публика, чувствуя, что за этим нет чего-то основного, главного, остаётся холодной.

Да, эстрадная песня предоставляет актёру большую свободу. А взамен требует того заветного «открытия», которое случается редко и достигается с огромным трудом. Эстрадному певцу вообще даже можно не столько **петь**, сколько **проживать** песню. Жанровая песня – это не оперная ария, к чисто вокальным достоинствам она относится снисходительно. И чаще всего на эстрадной сцене при исполнении лирической песни проваливаются как раз певцы оперы: у некоторых из них в песне задействован только голос!

При этом, именно на эстраде артист предоставлен самому себе, режиссёрская сторона этого вида искусства – до сих пор наиболее уязвимое место, ведь найти опору можно только в себе самом, спрятаться не за что. Всё твоё духовное, интеллектуальное, нравственное содержание, представление о мире, месте человека в нём, твоя ценность как художника и гражданина – всё мгновенно обнаруживается на эстрадных подмостках. Может быть, поэтому, несмотря на огромную массу отечественных эстрадных артистов, в ней **ОЧЕНЬ** мало по-настоящему крупных «мастеров», таких как Л. Гурченко и А. Миронов.

Современная отечественная эстрада при этом представлена достаточно многогранно: это «официальные» лидеры сцены И. Кобзон, Л. Лещенко, Л. Долина, С. Ротару; это пластичные и экстравагантные фавориты времени Л. Вайкуле, В. Леонтьев, И. Понаровская, К. Орбакайте, С. Павлиашвили и, кстати, многочисленные, порой безликие выпускники телешоу-проектов, как правило, «полуфабрикаты».

Но далеко не каждый ставит во главу угла своего творчества именно **слово**. Многие современные русские эстрадные певцы увлекаются то костюмом, то хореографией, то шоу-эффектами...

Истинным же продолжателем традиций русской эстрадной школы является Алла Пугачёва. Непонятая в калейдоскопе «Евровидения» и не всегда всех устраивающая своим фривольным стилем общения и существования, Пугачёва была, есть и будет непревзойдённой единицей измерения нашей сцены, нашей манеры исполнения и сценической подачи.

При всём «богатстве» современного русского шоу-бизнеса артистов либо сравнивают с ней, либо сожалеют, что они не «дотягивают» до неё. Но никто не оспорит главное: её «ТЕАТР ПЕСНИ» – это альфа и омега отечественной современной эстрады.

Глава 8

АМЕРИКАНСКИЕ ЗВЁЗДЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА

Как известно, джазовый вокал пришёл в Европу ИМЕННО из Америки и произошёл он от народной музыки – духовных и рабочих песен, афроамериканских блюзов. Первыми стали работать с джазовыми музыкантами блюзовые певицы – Ма Рейни, Бесси Смит и др. В эпоху свинга и господства биг-бэндов появилось множество профессиональных певиц и певцов джаза.

Основоположницей джазовой вокальной стилистики считается Этел Уотерз. Мастерство Билли Холидэй и Эллы Фитцджералд стало образцом для певиц последующих поколений. В годы, когда в джазе преобладали малые бэнды, известность приобрели Кармен Макрей и Сара Воан. В их вокале чувствовалось заметное влияние джазовой инструментальной музыки того времени.

Первым представителем мужского джазового пения стал Луи Армстронг. Ещё в начале 30-х годов XX века он начал импровизировать в технике, получившей название «скэт» (scat – «россыпь»). Она представляет собой ритмичное повторение бессмысленных слогов, которые вокалист придумывает непосредственно во время исполнения. Поздние представители мужского джазового вокала – Джон Хендрикс и Бобби МакФеррин.

В 30-х годах возникли вокальные ансамбли, в основном семейные, где родственные голоса особенно выгодно сливались друг с другом – например, «Сестры Эндрюз» и «Братья Миллз». В их репертуаре были популярные джазовые темы. Принципиально новый тип подобного коллектива – трио «Ламберт, Хендрикс, Росс». Они перекладывали оркестровые инструментальные партии в вокальные, к которым сочиняли тексты. Их последователи – джазовые вокальные ансамбли, например, квартет «Манхэттен Трансфер» – развивали и развивают именно это направление.

Музыка соул была создана афроамериканцами как реакция на превращение ритм-энд-блюза в рок-н-ролл для белой аудитории. Чёрные вокалисты вернулись к своим корням – блюзу и госпелу. Соул отличается напористым вокалом с мелизмами, специфическими вокальными пассажами – «подтягами». Из афроамериканского наследия в соул пришла форма «вопрос-ответ» – диалог солиста и вокальной группы.

Основоположниками соула были: Рей Чарлз – «крёстный отец соула», Сэм Кук и Джеймс Браун. «Королева соула» – певица Арета Франклин. Дочь баптистского священника, она привнесла в соул свойственный госпелу дух мистических озарений и религиозного экстаза.

Два главных направления в соуле кардинально отличались друг от друга. С одной стороны, соул приобщался к американской поп-музыке. В этом направлении творили и творят Стиви Уандер, Дайана Росс, группа «Темптейшнз», семья Джексонов. Другие же музыканты делали более эмоциональный и близкий к ритм-энд-блюзу вариант соула. Ярчайшим представителем этого направления был Отис Реддинг.

При всей своей популярности соул оставался именно чёрной музыкой, и многие хиты занимали первые строчки в списках популярности в категории ритм-энд-блюз, но не входили в популярные хит-парады. Появилось стремление чёрного шоу-бизнеса расширить свою аудиторию, «пригладить» свою музыку и устранить этнический характер. Постепенно весь общественный пафос и будоражащая энергия перешли к возникшему на его основе «фанку».

А для соула стали характерны сложные аранжировки с участием большого состава инструментов, навязчивые мелодии и сладкоголосый вокал. Надрывную манеру пения заменили хорошо поставленные голоса. Так из соула возникла высокопрофессиональная современная городская музыка для «умиротворяющего» прослушивания. Это название появилось, чтобы спрятать «чёрные корни» соула и сделать эту музыку более приемлемой для белой аудитории. Звёзды современной городской музыки – Дженет Джексон, Билли Оушн, Уитни Хьюстон.

Не обошёлся соул и без «белых» вокалистов. Афроамериканцы ревностно обозначили творчество белых певцов в этом стиле в направлении «голубоглазый соул». Первыми представителями «голубоглазого соула» стали дуэт «Райчес Бразерс», группы «Рэскалз» и «Эверидж Уайт Бэнд». Иногда к «голубоглазому соулу» относят блюзовых исполнителей Дженис Джоплин и Джо Кокера. Отличие «голубоглазого соула» от чёрного лишь в том, что музыканты в нём работают в духе рок-музыки. Позднее к этому стилю обратились Дасти Спрингфилд, Вэн Моррисон и Джордж Майкл.

Одна из самых ярких звёзд американской эстрады – Джуди Гарленд. Широкую известность она получила после выхода фильма «Волшебник из страны Оз». В нём Гарленд исполнила песню, ставшую её «визитной карточкой» – «Где-то выше радуги». Впоследствии актриса снялась во многих фильмах, но также выступала и в качестве эстрадной певицы.

Её дочь от брака с голливудским режиссёром Винсентом Миннелли – актриса и певица Лайза Миннелли. В 18 лет Лайза появилась вместе с матерью на сцене лондонского концертного зала «Палладиум» и навсегда завоевала симпатии публики. Оглушительный триумф фильма «Кабаре» сделал её международной звездой. В числе наград актрисы – «Оскар», высшая американская театральная премия «Эмми» и др.

Американская певица и актриса Барбра Стрейзанд получила широкую известность после выхода фильма «Смешная девчонка», за главную роль в котором удостоилась премии «Оскар». Стрейзанд заслужила мировое признание выступлениями в мюзиклах и на эстраде, а многие песни в её исполнении, например «Влюблённая женщина», стали международными хитами.

Певица и актриса Бетт Мидлер обрела популярность не только у любителей эстрады, но и у поклонников рок-музыки после того, как снялась в фильме «Роза». В нём Мидлер исполнила роль певицы Дженис Джоплин. Альбом с музыкой к этому фильму стал «платиновым».

Певица Тина Тёрнер обрела популярность, выступая вместе со своим мужем – гитаристом Айком Тёрнером. Дуэт «Айк и Тина Тёрнер» был образован в 1960 году и просуществовал до 1976 года, пока супруги не развелись. Тина Тёрнер в течение семи лет не выступала. Но затем она удачно продолжила музыкальную карьеру как солистка, записав песню «Какое отношение к этому имеет любовь». Эта композиция пользовалась большим успехом у публики. С тех пор певица не сходит со сцены и, несмотря на возраст, сохраняет прекрасную форму. Вокал Тины Тёрнер критики обычно характеризуют как «необыкновенно эмоциональный», «энергичный», «полный драматизма».

Американская певица Шер тоже начинала с выступлений со своим мужем Сонни Боно в 1964 году. Дуэт «Сонни энд Шер» одним из первых использовал облик хиппи в качестве сценического образа и

добился популярности, исполняя мелодичные песни с романтическим содержанием. В 1975 году его участники развелись. Музыкальная деятельность Сонни на этом закончилась, а Шер начала успешную сольную карьеру певицы и киноактрисы.

Американский певец, композитор и мульти-инструменталист Принс вырос в семье музыкантов и стал высокопрофессиональным музыкантом. В основе его музыки лежит стиль фанк, а также элементы других стилей и направлений – от джаза до диско. Студийные работы принесли певцу множество «золотых» и «платиновых» дисков. Принс – обладатель британской премии «Brit Awards» в категории «Лучший исполнитель международного масштаба». Он удостоился премий «Грэмми» и «Оскар» за музыку к фильму «Пурпурный дождь», в котором сыграл к тому же главную роль. Сейчас музыкант продолжает выпускать новые записи, неизменно пользующиеся спросом, выступает как продюсер других исполнителей и пишет для них композиции, которые, как правило, становятся хитами.

Самая яркая американская певица современности – Уитни Хьюстон. Мать Уитни – известная исполнительница госпела, тётя – выдающаяся певица блюза, а отец – мастер знаменитой фирмы электромузыкальных инструментов «Les Paul». Вокалу Уитни обучалась в Нью-Йоркской консерватории. Её дебютный сингл занял третье место в американских списках популярности. Первый альбом – «Уитни Хьюстон» – возглавил национальный хит-парад и разошёлся тиражом свыше 13 миллионов копий. Следующий диск – «Уитни» – стал номером один по обе стороны Атлантики. Популярность дальнейших работ Хьюстон показала, что этот успех не случаен. Лишнее тому подтверждение – две премии «Грэмми».

Дебютный альбом американской певицы Мэрайи Кэри возглавил американский хит-парад и разошёлся в количестве 5 миллионов экземпляров. В начале 90-х её песни занимали верхние строчки списков популярности, чему способствовали не только вокальные данные (3-4 октавы диапазона), но и привлекательная внешность певицы. Кэри – обладательница премии «Грэмми» в категории «Лучшая вокалистка года» в 1991 году.

Американская вокалистка Кристина Агилера в 7 лет уже приняла участие в национальном конкурсе молодых исполнителей, в 10 лет

исполнила гимн США на стадионе в Питсбурге в честь местной футбольной команды, в 12 – начала выступать в детском телешоу «Новый клуб Микки-Мауса». В 1994 году Кристина покорила Японию, записав вместе с местной звездой Кейдзо Наканиши хит «Всё, что я хочу сделать», а на следующий год с успехом выступила на фестивале «Золотая звезда» в Румынии.

В 1998 году она записала песни к мультфильму «Муллан» кинокомпании «Уолт Дисней», одна из которых – «Отражение» – попала в хит-парад США. Затем был выпущен дебютный альбом «Кристина Агилера» (1999 год). Сингл с песней «Джинн в бутылке» с этого диска принёс певице мировую славу. В 2000 году Кристина Агилера получила премию «Грэмми» в номинации «Открытие года».

Список солидный... При этом не следует думать, что все звёзды американской эстрады вышли из Голливуда. Важнейшей составляющей джазовой музыки, как известно, является стиль ЛАТИНА-ДЖАЗ.

...В 1963 году девятнадцатилетний вратарь мадридского футбольного клуба «Реал» Хулио Иглесиас попал в автокатастрофу, закрывшую ему дорогу в большой спорт. Через 5 лет после аварии Хулио, ставший к тому времени дипломированным юристом, предложил на радио композицию «Жизнь продолжается». Эта композиция принесла ему первое место на конкурсе испанской песни. С тех пор Хулио Иглесиас выпустил 77 альбомов, которые разошлись общим тиражом 25 миллионов экземпляров.

Такая успешная творческая карьера дала путёвку в мировой шоу-бизнес сыну Хулио – Энрике Иглесиасу, который в настоящее время занимает одно из ведущих мест среди латиноамериканских поп-исполнителей.

Но королём латиноамериканской поп-музыки по праву считается Рики Мартин. В 12 лет он вошёл в состав группы «Menundo», певшей по-испански. Коллектив имел шумный успех в странах Латинской Америки. В 18 лет Мартин покинул группу и уехал в Нью-Йорк, а затем поселился в Мехико. Здесь он выпустил два сольных альбома на испанском языке. С 1994 года Мартин начал сниматься в американском телесериале «Главная больница» – он исполнял роль бармена Мигеля Мореса.

Вскоре неунывающий персонаж, любящий петь, превратился в одну из ключевых фигур этой мыльной оперы. Успех на телевидении помог Мартину получить роль в бродвейской постановке «Отверженные». В 1995 году вышел третий альбом на испанском языке, а в 1998 году – четвёртый. Песня «Кубок жизни» с четвёртого диска стала гимном чемпионата мира по футболу 1998 года, а на следующий год принесла Мартину премию «Грэмми» в номинации «Лучшее латинское поп-выступление». В 1999 году появился первый альбом Рики Мартина на английском языке с новым хитом «Живя безумной жизнью».

Латиноамериканская киноактриса и певица Дженнифер Лопес родилась в семье выходцев из Пуэрто-Рико. Широкая известность пришла к ней после того, как из сотен претенденток её отобрали на главную роль в фильме «Селена», рассказывающем об истории трагически погибшей американской певицы. Фильм пользовался большим успехом у многочисленных поклонников покойной исполнительницы, и часть славы Селены досталась Лопес. Покорив Голливуд, Дженнифер Лопес выпустила весной 1999 года дебютный альбом «На шестом». Композиция «Если бы я тебя любила» из этого альбома стала хитом музыкального телевидения.

В первое десятилетие XXI века в хит-парадах верхние строчки штурмует темпераментная Шакира. И это неслучайно: она пластична, выразительна, обладает оригинальным тембром. Именно ей было поручено исполнить гимн чемпионата мира по футболу в Южной Африке 2010 года.

...Ярок и интересен калейдоскоп имён и стилей, но замечу: различие южноамериканского и североамериканского вокальных стилей в том, что блюзовая манера негритянского происхождения достигается **ЗАНИЖЕННОЙ** интонацией, особенно в блю-нотах, а латиноамериканская манера – открытая и близка к завышенному интонированию. Исполнителю это очень важно учитывать.

Глава 9

О МНОГООБРАЗИИ ЕВРОПЕЙСКИХ ВОКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

Говоря о европейской эстраде, мы в первую очередь вспоминаем **британский бит**. Первые известные британские вокалисты появились в конце 50-х годов XX века, они исполняли рок-н-ролл, имевший бешеную популярность в то время. Это Томми Стилл, Адам Фейт, Билли Фьюри – во главе этих сладкоголосых красавцев, подражающих Элвису Пресли, стоял Клифф Ричард. Однако музыкальная карьера большинства из них завершилась с появлением «Битлз».

«Ни один участник «The Beatles» не был ни виртуозным инструменталистом, ни выдающимся певцом. Успех содружества Джона Леннона, Пола Маккартни, Джорджа Харрисона и Ринго Старра определили мелодичные песни и своеобразное вокальное многоголосие. И если в «Битлз» все четверо играли и пели американский рок-н-ролл, скрещённый с британским битом, то в группе «Rolling Stones» вокалист Мик Джаггер смело распевал чёрный блюз. Его особенностью была яркая артикуляция, что и послужило вдохновением для создания эмблемы «Роллингов».

Одновременно в Великобритании развивался блюз. Главным центром британского блюза стал «свингующий» Лондон, а его создателями – Алексис Корнер и Джон Мейолл. Гитарист, певец и композитор А. Корнер собрал группу «Blues Inc.» из выдающихся британских музыкантов, а клавишник, гитарист, вокалист и композитор Джон Мейолл – аналогичную «The Bluesbreakers». Из музыкантов, сотрудничавших с Мейоллом в конце 60-х, была образована группа «Fleetwood Mac», в которой блистали вокалистки Кристин Перфект и Стиви Никс. Вместе они исполняли мелодичный и тщательно аранжированный блюз-рок.

В 60 – 80-х годах в Европе также был популярен обладатель мощного красивого баритона Том Джонс. Творчество Тома Джонса было всецело направлено на женскую аудиторию, и имидж «good-looking» активно поддерживается его продюсерами.

Если говорить о британской рок-музыке, то изначально в ней требования к вокалу были не слишком высокими. Обычно вокалист

не только пел, но и играл на каком-нибудь инструменте. С появлением хард-рока возросли требования и к вокалисту, и к инструменталистам, а это привело к тому, что их обязанности разделились. Возник даже особый термин – «свободный вокалист».

«Свободные вокалисты» британского хард-рока – Роберт Плант («Led Zeppelin»), Йан Гиллан («Deep Purple»), Оззи Осборн («Black Sabbath»). В музыкальной концепции «Led Zeppelin» важную роль играл вокал Роберта Планта, своеобразный и по тембру, и по манере исполнения. Не случайно певец заслужил титул «единственного белого, умеющего петь блюз».

Безусловно влияние на британский рок-вокал солиста группы «Deep Purple». Особенно ярко диапазон Гиллана в четыре октавы слышен в рок-балладе «Child In Time», включая его «фирменный» опёртый фальцет. Уникальный вокал Йана Гиллана оценили не только фанаты хард-рока, но и сам Эндрю Ллойд Уэббер, отдавший певцу главную партию в своей рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда». В дальнейшем Уэббер поощрил другого выдающегося рок-вокалиста Роджера Долтри («The Who») партией Томми в одноимённой рок-опере.

В начале 70-х на заре нового направления «арт-рок» появилась тенденция театрализации исполнения среди британских вокалистов. Самые яркие из них – Питер Гейбриэл («Genesis»), который экспериментировал с необычными костюмами, освещением и техническими спецэффектами, Иан Андерсон («Jethro Tull»), обладающий незаурядными артистическими способностями, превращающий каждый концерт своей группы в настоящий спектакль с распределёнными ролями, экзотическими костюмами и бутафорией. Солист группы «Slade» Нодди Холдер поражал не только зрелищными сценическими образами, но и своим феноменальным фальцетом.

К середине 70-х одним из наиболее коммерчески преуспевающих британских исполнителей стал Дэйвид Боуи, занявший пьедестал национального кумира, который освободился после распада «Битлз». Боуи работал в русле разных музыкальных направлений. В 60-х он начинал с ритм-энд-блюза, ближе к 70-м его стиль приблизился к артроку. Композиции начала 70-х стали классикой глэм-рока. В середине

десятилетия Боуи обратился к соулу, а первая половина 80-х принесла певцу удачу на волне коммерческой танцевальной музыки.

Ещё одна звезда, которая зажглась в 70-х, – британский певец, пианист и композитор сэр Элтон Джон. У Элтона своеобразный высокий и выразительный голос. Кроме того, его изобретательную манеру игры на фортепиано можно назвать революционной.

Говоря о семидесятых, невозможно обойти стороной такого выдающегося вокалиста современности, как Фредди Меркьюри. Его артистический талант и личное обаяние стали важным слагаемым успеха группы «Queen». Безукоризненный вокал и необычная экспрессивная манера выступления – театральные позы, балетные прыжки и экстравагантные костюмы – сделали Меркьюри одним из самых ярких исполнителей рок-музыки. Дэвид Боуи говорил о Меркьюри как о звезде, способной «держат аудиторию на своей ладони».

Британские вокалисты 80-х в основном принадлежат направлению «новая волна». Среди них – «романтический пират» Адам Энт, певец «неорокабилли» Элвис Костелло, солистка дуэта «Eurythmics» Энни Леннокс с сильным и завораживающим вокалом, эпатажный солист группы «Culter Club» Бой Джордж. Среди звёзд «тяжёлого» вокала – солист группы «Iron Maiden» Брюс Дикинсон.

Из восьмидесятых в девяностые уверенно перешагнул поп- и соул-вокалист Джордж Майкл. Певец стал популярным уже в составе дуэта «Wham». Обратившись к сольной деятельности, он также добился успеха благодаря яркому, сильному голосу и дарованию композитора.

Также интересны поп-британцы девяностых: Робби Уильямс («Take That») и Джерри Халлиуэлл («Spice Girls»). Их объединяет то, что оба они «вырвались» из железных оков продюсеров своих бойз- и гёрлз-бэндов и сделали успешную сольную карьеру.

Франция... Мы говорим «французская песня» – подразумеваем «шансон». Одна из самых знаменитых представительниц французской эстрады – певица Эдит Пиаф. В детстве Эдит выступала вместе с отцом, который был уличным акробатом. С семнадцати она начала петь на сцене. Вскоре имя Пиаф стало постоянно появляться в прессе – началась её звёздная карьера. Самые известные песни Эдит Пиаф –

«Жизнь в розовом цвете», «Гимн любви», «Падам... Падам...», «Браво, клоун», «Милорд», «Нет, ни о чём я не жалею!».

Не менее популярны французские эстрадные исполнители Морис Шевалье, Жорж Брассанс, Шарль Азнавур, Жак Брель Сальваторе Адамо и др. Певец и композитор Джо Дассен стал популярным в конце 60-х. Наиболее известные песни в его исполнении – «Елисейские поля», «Бабье лето». За недолгую музыкальную карьеру Дассена было продано около двадцати миллионов его пластинок.

Серж Генсбур записал свои первые песни в 1954 году. Одна из них – «Потерянные влюблённости» – стала впоследствии знаменитой. Со второй половины 50-х песни, сочинённые и исполненные Генсбуром, постоянно получали блестящие отзывы критики и признание публики. Генсбур выступал не только как певец и композитор, но и как киноактёр, фотограф и художник. Его композиции пели многие известные исполнители.

Мирей Матьё – одна из звёзд французской эстрады. С 1962 года она пробовала выступать в вокальных конкурсах, но безуспешно. Только в 1965 году, когда Матьё появилась на телеэкране и исполнила несколько песен, о её голосе заговорила вся Франция. Вскоре певица предстала перед публикой в знаменитом парижском концертном зале «Олимпия». В 1966 году вышла первая пластинка Матьё, разошедшаяся тиражом более полутора миллионов экземпляров. Самые популярные песни в её исполнении – «Привет, малыш, прости» и «История любви».

Французская певица Патрисия Каас с одиннадцати лет пела в танцевальном клубе города Саарбрюкен в Германии. Первый успех ей принёс сингл с песней «Мадемуазель поёт блюз», вышедший в 1987 году. В том же году Каас получила титул «Открытие года», а в декабре уже выступала на сцене «Олимпии». В 1988 году вышел её первый альбом «Мадемуазель поёт...», который сразу же стал «платиновым» во Франции, Бельгии, Швейцарии и «золотым» – в Канаде. С выходом второго альбома – «Сцена жизни» – Каас получила мировое признание. Певица выпустила около десяти альбомов, разошедшихся тиражом более десяти миллионов экземпляров. Она популярна и по сей день во всей Европе.

Безусловно, лидером французской популярной музыки начала XXI века стала обаятельная и романтическая Лара Фабиан. Её баллады «J'e t'aime» и «Malade» есть сейчас в репертуаре любой профессиональной эстрадной певицы.

А теперь перенесёмся на родину вокала, в Италию. Говоря об итальянском вокале, мы имеем в виду здесь отнюдь не знаменитое «бельканто», однако популярность эстрадных певцов этой солнечной страны во второй половине XX века была просто сумасшедшей!

Наиболее популярный итальянский музыкант – певец, композитор, актёр, режиссёр и продюсер Адриано Челентано. Его музыкальная карьера началась с подражания заокеанским звёздам рок-н-ролла: Элвису Пресли, Джерри Ли Льюису.

В 1957 году Челентано победил в конкурсе рок-н-ролла в Милане с собственной песней «Я скажу тебе: Чао». В следующем году он занял первое место на фестивале поп-музыки в городе Анкона, исполнив песню «Твой поцелуй как рок». Челентано быстро стал признанным певцом рок-н-ролла в Италии, а как настоящий виртуоз танца даже получил прозвище Молледжато (ит. Molleggiato – «на пружинах»). С тех пор за сорок с лишним лет творческой деятельности музыкант неоднократно побеждал на крупнейшем итальянском фестивале популярной музыки в Сан-Ремо, выпустил более 30 альбомов, проданных общим семидесятимиллионным тиражом.

Ещё один музыкант, популярный не только на родине, но и за её пределами – Тото Кутуньо. Он родился в 1944 году в семье известного джазового трубача и, может быть, именно благодаря музыкальному окружению выучился играть на гитаре, контрабасе, фортепьяно, саксофоне и ударных. Вначале Кутуньо писал песни для других исполнителей, в частности «Бабье лето» для Джо Дассена и «Чао, бамбино» для Мирей Матьё. В 1983 году, когда Кутуньо было уже под 40, он решил, несмотря на прокуренный голос, принять участие в фестивале Сан-Ремо – и занял призовое место. Затем появился дебютный альбом «Итальянец», имевший успех у публики. Дальнейшая карьера Кутуньо-певца также оказалась удачной.

Дуэт Аль Бано и Ромины Пауэр сложился в 1969 году. В шестнадцать лет Ромина Пауэр решила начать музыкальную карьеру в

Милане, где и встретила с Аль Бано. Ко времени знакомства с Роминой он уже был известным в Италии поп-певцом. Вскоре Аль Бано и Ромина поженились. Их первый сингл «История двух влюблённых» вышел в 1970 году. Дуэт выпустил несколько альбомов, участвовал во многих международных фестивалях песни и стал популярным в Европе. Они записывали свои песни на итальянском, английском и испанском языках. Среди самых знаменитых – хит «Счастье» («Felicita»).

Группа «Ricci E Poveri» появилась в Генуе в 1967 году. Вначале это был квартет, но потом состав сократился до трио: Анджело Сотью, Франко Гатти и Анджела Брамбати. Первый успех пришёл в 1970 году, когда группа заняла второе место на фестивале в Сан-Ремо. С тех пор «Ricci E Poveri» продали более 20 миллионов дисков, записали такие хиты, как «Сделано в Италии», «Мама Мария» и «Не хотите ли вы потанцевать», исколесили весь мир, побывав в том числе и в СССР в 1986 году. Последний альбом группы – «Коллекция» – вышел в 2001 году.

Событием на итальянской сцене рубежа XX и XXI веков стал оригинальный певец Эрос Рамазотти, замеченный впервые на популярном международном конкурсе «Юрмала» в 90-е годы. Сейчас Эрос ведёт не только сольную концертную деятельность, но и поёт в дуэтах, из которых наиболее известным стал тандем с певицей Шер. В дуэте с лидерами итальянской сцены Андреа Бочелли и Алессандро Сафино блистает певица Лаура Паусини, которая в своём творчестве объединила этническую итальянскую изюминку с лучшими чертами мирового эстрадно-джазового вокала.

У каждой из этих европейских школ есть свои национальные особенности: «открытость» тембра у итальянцев, носовое резонирование у французов, блюзовые ноты негров, «прямая подача» в латино-джазе, внимание к смысловой интонации у русских вокалистов и т.д.

Безусловно, не нужно уравнивать или нивелировать разные манеры и стили, приводя их к общему знаменателю. Исполняя хит данной страны, исполнитель должен бережно относиться к национальной специфике, иначе его трактовка будет неточной и некорректной.

Глава 10

КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К МЕТОДИКЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА

Вот уже более ста лет формируется тот репертуар, который мы сегодня называем «золотой кладовой» эстрадно-джазовой вокальной музыки. Это золотые хиты «официальной» эстрады каждой страны и джазовые стандарты, собранные в ставшем настольным двухтомнике «Jazz Book». Это и яркие звезды «латино-джаз», рассыпанные в южно-американском пространстве и «вечнозелёные» мелодии диско или рока.

В течение десяти лет, работая со студентами кафедры музыкального искусства эстрады, мы сформировали **комплексный подход** к методике эстрадно-джазового вокала. В нем сочетаются два основных принципа: *кроссфункциональность* и *полижанровость*.

Каждый жанр, как известно, либо продвигается исполнителем (Земфира, рок-баллада), либо продвигает исполнителя (группа АВВА, диско). В каждом жанре есть и проходящие (рабочие) треки и безусловные хиты: hit-song, schlager, evergreen. Именно эти хиты основных востребованных эстрадно-джазовых вокальных жанров легли в основу репертуарного плана нашей методики.

При работе над учебно-методическим комплексом специальных дисциплин кафедры мы исходили из *кроссфункционального* принципа: формирование творческой личности студента ведется *всеми* преподавателями кафедры, что прибавляет с разных сторон и ракурсов молодому певцу новые грани его профессионального имиджа. К примеру, изучая блюз у педагога-вокалиста и в классе ансамбля, студент работает над блюзовым ладом на уроках гармонии. В классе фортепиано он исполняет «Блюз» Н. Мордасова, при этом на уроках эстрадно-джазового сольфеджио он вслушивается в блюзовые ноты и читает с листа «Си-джем блюз» Д. Эллингтона. В таком контексте результат деятельности педагога будет значительно выше, а студента ожидает более полное «погружение» в жанр.

В течение восьми семестров очного и десяти семестров заочного отделений студент проходит через 24 вокальных жанра, представ в каждом из них в той или иной мере – в одном из них он чувствует себя увереннее, в другом прячется за рамки жанра. Пройти через 3 – 4 жанровые ипостаси каждый семестр молодому вокалисту не только полезно, но и интересно:

- французский шансон, фрагмент из отечественного мюзикла, рок-баллада;
- итальянский хит, джазовый стандарт (swing), драматический монолог;
- регги, госпел, фанк и т.д.

Репертуар студента постоянно обновляется, он открывает с помощью педагогов в себе новые и новые грани, и, как результат, находит раз и навсегда свое творческое лицо.

Не секрет, что начинающие вокалисты часто прибегают к общеизвестным клише и копируют имидж с чужого плеча. Один начинает петь, как Игорь Тальков, другая, как Whitney Houston. Третий поёт только джаз, отвергая все остальные жанры, считая их недостойными своего внимания. Согласитесь, есть большая опасность, что они так и не найдут *своего* творческого лица.

Данный полижанровый, кросстилевой подход помогает расширить творческие рамки начинающего вокалиста, уверенного, к примеру, что он рок-певец и никто иной. С каким удивлением и победой над собой он «откроется» в спиричуэл или городском романсе!

И как знать, написанные в этих жанрах его авторские песни смогут потом отозваться в сердцах миллионов слушателей. А это значит, что пройдя в процессе обучения через основные эстрадно-джазовые вокальные жанры, он нашел свое истинное творческое лицо.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

«10 интернет-уроков по основам эстрадно-джазового вокала»

(Фрагменты интерактивной вокальной интернет-школы
Л. Р. Сёминой на международном музыкальном форуме
forum.in-ku.com 2009 – 2010 гг.)

Дорогие вокалисты!

Современный вокал **кардинально** отличается от всех методик XX века, но, надо отдать должное, он на них и **базируется**. И это главное. При этом мы постоянно слышим: «эстрадная манера – плохо, академическая – хорошо». Безусловно, «медвежью услугу» нам оказывают педагоги, заставляющие детей на сцене форсировать звук. Но только невежда будет заниматься эстрадным вокалом БЕЗ акцента на певческом дыхании! К сожалению, мне приходится часто иметь дело с плодами ТАКОГО «обучения»...

Дыхание, дорогие друзья, в данном случае – это не пустая формальность, не «да-да, я знаю!»... Это тот *фундамент*, на котором будет стоять артист долгие годы (если мы говорим о профессиональной работе, а не о самодеятельности). Вы же знаете, даже если стены поставили и крыша есть, занавески-кружева... без фундамента всё это непрочное, друзья! Крен даст это сооружение, рано или поздно.

Спросите себя: вы управляете своим дыханием?

Или оно управляет вами?

Вы поёте и делаете вдох через слово? Тогда мы идём к вам!..

Урок № 1. Нижнерёберное дыхание

Конечно, Стрельникова – первый помощник нам, ибо её методика управления дыханием направлена к АРТИСТУ, человеку сцены.

Являясь сторонником пения в речевой позиции, замечу: актёрская школа постановки голоса так близка эстраде. Неслучайно американский педагог Сет Риггс работает как с артистами кино, так и со

звёздами шоу-бизнеса. Но могу сказать всем, кто раболепно смотрит за океан: друзья, прекрасен *наш* вокал – вокал русских поющих актёров. Он, знаете ли, со времён Вертинского в речевой позиции. Так что это – закон «Бойля-Мариотта».

Многие спрашивают: нужно дышать спиной? Друзья, дышим мы не спиной, дышим лёгкими, но, при правильном певческом нижнерёберном дыхании, **ОПОЯСЫВАЮЩИЕ** межрёберные мышцы спины должны держать грудную клетку в распахнутом, развёрнутом состоянии, а брюшной пресс (с ним, соответственно, и диафрагма) должен подталкивать воздух по трахее вверх – и вот выдох! – длинный, плотный. Затем быстрый «перехват» воздуха (в зависимости от темпа произведения) и вновь как бы задержка, после которой равномерный выдох на всю фразу.

Вообще, пение – это искусство организованного выдоха. Струя плотного тёплого воздуха вместе с сигналом головного мозга заставляет колебаться связки, так что неверно и вредно для здоровья **ПЕТЬ НА СВЯЗКАХ**. А ведь сплошь и рядом на экране мы наблюдаем надрывающегося артиста с напряжёнными жилами на шее. Потенциальные клиенты врача-фониатра...

Учебники? Их практически нет; есть только единицы мастеров, которые передают свои наработки подмастерьям в личном общении «из уст в уста».

Урок № 2. Вокальные резонаторы. Работа с микрофоном

Поскольку голос – это эксклюзивный «духовой» инструмент, то и он имеет свои резонаторы. Принято считать, что их два: головной и грудной. Я добиваюсь у своих студентов третьего, *грудо-головного* звука, так называемого *микста*, об этом говорят и Клипп (МПГУ), и Андрианова (РАМ им. Гнесиных).

У мужчин верхний резонатор – фальцет – должен быть оформлен ещё в подростковом, мутационном возрасте, иначе им потом сложно будет «поймать» эти ощущения головного резонанса. У жен-

щин гораздо раньше появляется этот «свисток», но (!) очень важно, развивая его у девочек, подключать к нему «грудные нотки», иначе звук будет инфантильным, бесцветным... Я встречаю «головастиков» в своей практике сплошь и рядом.

Бывает и наоборот (как правило, у басов и альтов) – звучит одна грудная «дека», звук задавленный, грубый, лишённый полётности. Это другой перекося. НАМ С ВАМИ нужно добиваться именно смешанного тембра. Риггс называет его «связанный голос». Именно однородный по всему диапазону МИКСТ – задача номер один для педагога!

А поскольку соединяются оба резонатора в нескольких сантиметрах от микрофона, то добротный выдох в микрофон заставляет резонировать лицевые и челюстные дэки. Именно это – задача номер два.

Задача третья – подключить к процессу резонирования согласных и формирования гласных: губы-зубы, корень и кончик языка и нёбо. Но об этом в следующий раз.

Урок № 3. Детский голос

Коллеги! Конечно, детская грудная клетка не позволяет добиться яркого грудного резонанса, она ещё не сформирована, мышцы находятся в стадии роста, связки до 7 лет вообще хрупкие. Я бы не стала называть этот звук «фальцетом» или «свистком». Знаете, это не «писк» и не «стеклорез» (как однажды сказали в жюри одного конкурса о звонкоголосой девочке).

Ребёнок не виноват, он делает лишь то, что требует педагог!

Детский тембр многообразен и чист. Главное – не заставлять ребёнка форсировать голос, не натаскивать его («пой, как я!») – *он не может*, как вы, у него всё в 8 раз меньше и слабее! Но, чтобы соответствовать, он будет *форсировать*, кричать... И, к сожалению, сейчас эта тенденция усиливается (яркой иллюстрацией моих слов служит ежегодный национальный отбор на детское Евровидение).

Дети поют хорошо, чисто и естественно тогда, когда они *управляют своим дыханием* – их голос льётся легко и полётно! Учите их дышать, учите их петь осмысленно, а не автоматически, роботообразно произнося ното-слоги...

У меня есть замечательный ребёнок. Природа альтовая, звучит в речевой позиции. Предыдущий педагог заставлял её работать в сопрановом диапазоне. Результат – предузелковое состояние связок.

Хотите знать, как я определяю их настоящий тембр? Просто спрашиваю: «Как тебя зовут?». И ребёнок чётко, своим истинным тембром отвечает: «Катя», «Витя»... – сразу очевиден альт, сопрано или дискант. А как учили петь Робертино Лоретти? *Откуда* такая глубина тембра, такой бархат вибрато? А вообще, читайте Г. Стулову «Развитие детского голоса в процессе обучения пению» [48].

О детском репертуаре

Самое банальное – дать ребёнку ту песню, которую поёт в оригинале взрослая певица (со взрослым диапазоном!): «Маленькая страна», «Лесной олень», «Три белых коня», «Куда уходит детство». Вам напомнить, кто их первый исполнитель? Поверьте, меньше всего создатели этих песен заботились о соответствии *детскому* диапазону. Поэтому, подбирая репертуар, посмотрите: а есть ли в рабочей tessiture вашего питомца «ля» – «соль» малой октавы?

Ещё более незатейливое – дать малышке проверенное временем «ретро» («Чёрного кота», «Перелётные птицы») и умиляться, *как смешно* получилось. Вот именно: это пародии! Это не первичный жанр, а капустник, КВН! Ох, представляю, сколько сейчас ополчилось коллег: «А что петь, если не наши хиты?»

Да, друзья, у нас есть хиты – *детские*! Пусть они *их* поют. Там всё рассчитано – текст, диапазон, мысль.

Грустно, когда сидишь в жюри, а на сцене девочка 12-летняя поёт: «Былаааа любовь, была, да только всё прошло – теперь другая сегодня я – однааа!» – руки в длинных перчатках, мамин каблук, она с него периодически слетает...

А ведь между тем в России много композиторов, занимающихся именно детским репертуаром. Их не поддерживают департаменты по культуре, они не выпускают книг в твёрдых обложках, но они есть.

«Но дети не хотят!» – скажете вы. А вы даёте своему ребёнку на обед только то, что он хочет? Тогда нам не по пути. Плохо предлагаете! Надо так аранжировать и так подать ему, чтобы песня понравилась!

По какому пути идти в музыкальном воспитании юного певца? Уверена: по пути развития общей музыкальной культуры, по пути обогащения их интеллекта – пусть изучают музыкальную историю и теорию (в картинках), пусть поют на занятиях популярные мелодии великих композиторов, пусть смотрят вместе с вами фильмы музыкальные с участием великих исполнителей, детские мюзиклы, ходят на концерты. И что очень важно, пусть осваивают *музыкальный инструмент*. Любой. Ибо ничто так не помогает в вокале, как владение инструментом. Теперь конкретно – не надо закливать внимание ребёнка на принципах работы диафрагмы, на нижнерёберном дыхании – они *не понимают* пока, что их *тело* и есть тот самый инструмент – *голос*. Для них петь, танцевать и рисовать – это значит *играть*. Так играйте с ними! И все свои профессиональные задачи решайте именно посредством игры – с ассоциациями, со сказочно-фантастическими образами...

Искать ощущение резонанса необходимо с детских лет. Но! Не надо им говорить, что это резонанс. Они испугаются такого понятия, и, возможно, это их оттолкнёт от пения. Если ребёнок поёт микстом только соль 1-й октавы, надо хитро в распевке (играючи) подвести его к ля-бемоль (*на выдохе!*). Затем, на следующей распевке, к си-бемоль – и так далее: *принцип дверной пружины* – от постоянного открывания двери она неизбежно растянется. Так что, до 8 – 9 лет говорить с ними о постановке голоса рано. Бывают, правда, исключения, но крайне редко. Это явление описывается в специальной литературе как *природная постановка голоса*. А вообще очень прошу вас: наши ошибки, как и врачебные, потом скажутся на их судьбе. **ОСТОРОЖНО: ДЕТИ!**

Урок № 4. Отличие эстрадного вокала от академического и этнического

Этническая манера пения естественна и национальна. Она, в основном, зависит от специфики языка («горизонтальность» русского пения, чёткость произнесения в итальянской речи, носовые призвуки во французской и т.д.) и даже от особенностей строения гортани (низкая негритянская гортань).

Академическая манера искусственно создана для так называемого «высокого» искусства и специфической акустики больших залов с высокими потолками – отсюда особая «вертикальность» её резонирования. Но, заметьте, что в ней, как правило, отсутствует та самая национальная окраска, которая так важна в этнике.

Эстрадный вокал, базирующийся на дыхательной основе академического и национальной специфике народного вокала (особенно много он впитал традиций негритянского *блюзового* звукоизвлечения), – это совершенно иная манера пения. Мне очень жаль, когда я слышу блюз в исполнении *народницы* – открытым, подчас даже плоским звуком... Нет, конечно, если это капуста... Многие стали делать микст из академического вокала и эстрадного репертуара. Я к этому отношусь так: можно, конечно, и во фраке прийти на пенную дискотеку, но... зачем? Сапоги – сапожнику, пироги – пирожнику!

Специфика эстрадного вокала в *особой*, парадоксальной манере каждого певца, в неповторимой индивидуальности его тембра, в очень *близкой* организации текста, в так называемой *речевой позиции* исполнительства (С. Риггс). Главное отличие эстрадного резонирования в том, что оно *амбушюрное* (т.е. между лицом и *микрофоном*). Главная задача певца – найти и развить в *себе* это резонирование, а задача педагога – помочь ему в этом. Кроме того, распевки у нас должны изобиловать синкопами, акцентами, свингом, пунктирным ритмом (а не только «зо-ви-зо»). В XXI веке эстрадный вокал – это молодой, начинающий, но *отдельный* предмет и обучаться ему *уже* можно.

Урок № 5. Стилль. Манера. Индивидуальность

Пожалуй, самая больная тема для любого артиста – каким быть? Какую манеру выбрать? На каком стиле остановить свой выбор?.. Я не буду давать конкретных рекомендаций, мы все начинаем с копирования кумиров, они нашли эту оригинальную манеру, честь им и хвала! И мы все пробуем постичь их секреты. *Но! Не в копировании* кумира цель артиста, а в поиске за лаврами кумиров *своей индивидуальности*, ибо *каждый* индивидуален, просто не все *слышат* себя. Или, что ещё хуже, их *выравнивают* руководители (педагоги, продюсеры) *под того* или *иного*, выдавливая по капле *их* неповторимую оригинальность.

А ведь никто не давал нам права обстругать Буратино «под Арлекино», или дать ему некую женскую манеру «под Мальвину». И такое встречаю... Жеманных мальчиков-солистов «лепят» манерные «псевдокультурные» тётеньки. Простите за резкость суждения, просто я с этим встретила ещё раз на конкурсе. Многие говорят о «парадоксальном вокале» – давайте обсудим тему: как вы это понимаете?

Настоящее искусство педагога – не убить в ученике самобытность, но привить *общие* ценности искусства, дать культуру звука и основные законы сцены. И ещё о наболевшем. Все ученики одного педагога *не могут* быть похожи, как «клоны», как двое-трое-шестеро из ларца, одинаковых с лица. Вы скажете, об этом можно не говорить? **ОБ ЭТОМ НУЖНО КРИЧАТЬ!** Ошибки таких педагогов ещё хуже врачебных ошибок. Перефразируя А. С. Пушкина, скажу:

*Все подражают понемногу,
Кому-нибудь и как-нибудь...
Но дай вам бог **свою** дорогу
Выбрать. И найти **свой** путь.*

Урок № 6. Джазовый репертуар

Безусловно, каждый уважающий себя вокалист за свою творческую карьеру пробует себя во многих жанрах и направлениях. Но профессионализм достигается только тогда, когда певец касается нетленных, «вечнозелёных» мелодий, эвергринов – джазовых стандартов. Их знают и поют во всём мире, они звучат на джем-сейшнах в подвалах джаз-клубов и в престижных концертных залах.

Специфические приёмы джазового вокала – «ду-бап», «даун-ап», акценты «офф-бит», триольный тайминг, «петля Паркера» (би-боп), фирменное вибрато и глиссандо, идущие от блюза «бэндинг» и «фрулато», и другие – следует репетировать по отдельности, от мотива к мотиву, непременно в гармоническом сопровождении концертмейстера (или инструментальной группы). Артисту, певцу нужно много *слушать*, ибо слушая, постигаем красоту и объём тембра, а иногда гораздо больше.

Урок № 7. Микстовый тембр. Ровный диапазон. «Связанный голос»

Запомните: тембр эстрадно-джазового вокалиста должен быть *самодостаточным*, оригинальным, при этом объёмным и ярким. Сама подача звука – *плотная*, как на форте, так и на пиано (*особенно* обратите внимание на пиано!).

Н. З. Андрианова образно предлагает представить поршень в насосе или давление воды в кране. О. М. Степурко в своей работе по импровизации говорит о том, что эстрадный вокал должен быть непременно *парадоксален!* Думаю, что он имеет в виду *отличие* по окраске тембра *каждого* из эстрадных певцов, чего не скажешь о певцах академических (слушая радио, *редкого* академического певца можно узнать по тембру!).

Здесь справедливости ради скажу, что Шаляпин, Карузо, Лемешев, Паваротти – исключение, это просто великие певцы, которые исполняли помимо арий и народные песни, и городские романсы (кстати, в речевой позиции!). Поэтому не говорите мне: «А как же *они?*»

«Потуги» некоторых ремесленников «снять», как они говорят, «один в один» чей-то горячий хит вместе с мелизматикой, с глиссандо или фрулато – это «ксерокопирование»! Простите, друзья, но при всём уважении к кропотливости этого труда, *это не есть творчество*. Об этом мы говорили ранее.

Все звуки, все «вокальные клавиши» вашего диапазона должны быть равны, как клавиши рояля, отчего сам диапазон вашего, не искусственно резонирующего где-то в районе фистулы, а *истинно вашего* тембра становится грудо-головным, смешанным – микстом. Крайние его ноты – это ваша «головная боль», работайте с ними, пусть они звучат как примарные, т.е. рабочие, ноты.

Сэт Риггс называет микст «*связанным голосом*». Я понимаю, что он имеет в виду, но упражнение на арпеджио, которое он даёт в CD-приложении (от «фа» малой октавы до «фа» второй) не под силу *очень* многим дебютантам... У некоторых начинающих диапазон меньше, чем это упражнение. Но я абсолютно убеждена, что *на конечном этапе* именно *эти* две октавы должны стать *микстовым диапазоном* современного вокалиста. А если постараться, то можно «растянуть пружину», присоединив по 1,5 – 2 тона вверху и внизу – вот вам знаменитые 2,5 октавы, заокеанский стандарт! И плюс октавка головных, «свистковых» нот – вот вам *те самые* 3,5 октавы К. Агилеры, М. Кери, У. Хьюстон.

У мужского тембра внизу должна быть «рабочая» «соль» большой, вся малая и вверху – «соль» первой октавы. Плюс фальцетные верха. Вот вам микстовый диапазон современного *актуального* певца – те же 2 – 2,5 октавы... Да! Не забудьте подать фальцет *на опоре*. Опёртый фальцет делает ваши верха частью вашего *ровного диапазона*. Только не надо рассказывать байки про 5 (хорошо хоть не 10!) октав у наших «звездатых» певцов. Это они журналистам, не разбирающимся в тесситурах и диапазонах, хорошо «впиаривают»...

Теперь о проблеме боязни верхних нот. В своей методике Сэт Риггс рекомендует *расслабиться* на высокой ноте, а не поджать гортань, как это делают многие. Заметьте: нам важна выравненность всего диапазона, Сэт называет это «**связанный голос**».

Я говорю так: «Вокальные клавиши микста должны быть одинаковыми», и «раскачивать» тесситуру нужно аккуратно, двигаясь постепенно до переходной ноты, присоединяя по полутончику *вверх*, затем то же *вниз*, от урока к уроку (*следя за дыханием!*) – упражнение «Дверная пружина»: двигаемся постепенно туда-сюда, как бы растягивая пружину, но непременно крайние ноты *на выдохе!* Не исключение и головные звуки (фальцет, йодль) – они тоже *на опоре!*

Итак, верхнюю ноту поём на опущенном корне языка, на объёмной челюсти и на расслабленной гортани. Это *априори* – посмотрите, как это делают итальянские тенора, или Хворостовский, или негры из «Take Six». Но если на верхней ноте мышцы как бы опущены, то на самой нижней они как бы приподняты, и всё близко-близко, *в речевой позиции*.

Урок № 8. Вокальные зажимы

Голос – это «богом данный» инструмент. Его необходимо:

- обнаружить;
- настроить;
- держать в комфорте.

При этом если *комфортное*, вальяжное состояние будет у самого певца, то оно неизбежно передастся публике. Если певцу некомфортно, то перед нами следующие проблемы:

1. Конечно, вокальные данные – материал податливый, но не всегда гибкий... Погружённый в тело голос может быть прямолинейным, а само *тело* тоже может *не захотеть* того, что предлагает Мастер! (Вспомните воспитательные «потуги» папы Карло: Буратино от него вообще сбежал). Характер, конечно, нужен артисту, но не до такой же степени, чтобы испортить карьеру. Одна капризная певица, исполнявшая песни «а-ля Толкунова», не взирая ни на какие мои аргументы о поиске *своего* стиля, решила лучше плыть по апробированному *её* руслу, чем по неапробированному *своему*. Это первый зажим: *боязнь своего «Я»*.

Как быть? Искать себя, пробовать, рисковать, быть гибким.

2. Вокальные данные связаны со здоровьем данного *тела*, поэтому в крупном здоровом теле – крепкий здоровый голос, и это связано, прежде всего, с состоянием *лёгких* и *верхних дыхательных путей*. Если у человека хронический лорингит, тонзиллит, гайморит, не ждите от него серьёзных результатов. Кроме того, сердечно-сосудистая система должна быть готова к *состоянию аффекта* на сцене: к повышению артериального давления, учащению пульса (волнение) и т.д. Сколько примеров, когда артист умирал прямо на сцене! А. Миронов, певец-артист, *вообще* по здоровью не имел права работать ни певцом, ни артистом... В результате – аневризма в момент монолога Фигаро...

Курение – тоже не самая лучшая из плохих привычек певца: *песок* на связках и задымление лёгких приводят к укорачиванию дыхания. Про жёлтую зубную эмаль вообще стыдливо умолчим. *Как быть?* Не курить!

Конкретный физиологический *зажим*, наиболее часто встречающийся у неопытных певцов, – это *зажим нижней челюсти*. Он провоцирует певца на сдавленный гнусавый звук. Хотите послушать пример – включите трек «Белые розы – беззащитны шипы». Вообще все эти «розы – морозы» нанесли *непоправимый* ущерб отечественной эстраде и дали повод говорить «ханжам» о якобы лёгкости жанра. Так что не гнусавьте!

Как быть? Расслабить челюсть, плавно отделив её от ушных раковин, на самое её дно «уложить» чашечкой *язык* (чтоб не мешал его величеству звуку выходит из нижнерёберного недра лёгких) и положить губы на зубы.

Самые популярные психологические зажимы:

1. *Я плохо пою, я выгляжу, как идиот.*

Комплекс заниженной самооценки, привитый в детстве либо родителями, либо воспитателями/учителями, либо друзьями.

2. *Я отлично пою и мне не важна ваша оценка.*

«Наполеоновский» комплекс завышенной самооценки (в простонародье именуемый «звёздной болезнью»).

Как быть? Плохо и то, и другое. И не надо *самообманываться*.

Урок № 9. Вокальная интонация, вокальная речь в русской эстраде

Здесь начинаем... с конца! Артист спел, а зритель не понял *ни слова!* – фиаско. А казалось бы, всё вокально, и даже в высокой певческой форманте! В чём же прокол? В главном: мы исполняем *не вокализы, а песни*, где 50/50 слово и музыка вдвоём на пьедестале; и если мы проигнорировали одно из слагаемых, то нет, собственно, и 100 % аплодисментов! Получите всего 50. Всё честно.

Другой вариант: Я ПРО-ГО-ВА-РИ-ВА-Ю КАЖ-ДУ-Ю БУК-ВУ, как в скороговорке, – а эффекта нет. А сейчас в чём дело? Всё просто: в буквах нет тепла, в слогах нет логики, в словах нет смысла – они безлики, если не окрашены *интонационно*.

Помните, в чём наша национальная эстрадная особенность, я всегда её культивирую в своих учениках. В принципе, в этом мой маленький секрет и так называемый *эксклюзив*.

Как и любая речь, вокальная должна опираться на *логические* ударения: в русской речи одно ударение на слово: «мАма, мАма, ты мОЯ стЕнА кАменная», а не «мамамаАма, ты мАя стЕнакАменная» (...туда же: «я знАю, что ты Уже дОма» вместо «ужЕ дома»). Ошибка многих в том, что они идут *по мелодической, а не поэтической* логике!

Фразировка вокального текста *может не* совпадать с музыкальной, вот какая история! Сколько ошибок на конкурсах именно из-за этого... И ещё: не надо глотать согласные в конце слова, не надо нивелировать гласные в одну «Э» – все фонемы *разные*, но все они объёмные, непlosкие. Особенно страдает гласная «О» – её игнорируют, бедную.

... Короче говоря, друзья, пойте по-русски!

Урок № 10. Сценическое движение и режиссура песни

Эта тенденция отечественного современного эстрадного искусства подготовлена победным шествием мировых мюзиклов и, особенно, фантазией ведущих клипмейкеров. «Просто песня» ушла в прошлое, сейчас всех интересует её сценическое воплощение.

Исходя из этого рекомендуется во время распевки выделить время для разминки, скороговорок, дикционных упражнений и небольших этюдов. Мы постоянно занимаемся этой синтезированной распевкой-разминкой со студентами в игровой форме. Мы двигаемся, танцуем, хлопаем, щёлкаем, разминаем лицо, работаем с предметами, репетируем выходы, поклоны и т.д.

Певец должен быть пластичен, он не должен быть сутулым, угловатым, держаться за стойку или за провод (спасаясь!). Или того хуже: выйти, схватиться за микрофон и закрыть глаза...

Только глаза связывают нас с залом, только верная, актёрски выверенная мимика подчёркивает образ песни, только пластичность вокалиста придаёт ему шарм и обаяние.

Профессионализм певца проверяется в песнях-монологгах, в фарсовых и драматических песнях. Каждая певица мечтает спеть «Монолог» М. Минкова на стихи М. Цветаевой ТАК, как это сделала однажды Алла Пугачёва.

Это высший пилотаж: соединить вокальное мастерство с другими, «братскими» видами искусства. Для этого можно подключить профессионалов – режиссёров массовых зрелищных представлений или режиссёров клипов, хотя, если вы сами обладаете талантом режиссёрского видения, то прислушайтесь к себе и – дерзайте!

**Эстрадно-джазовые распевки из мировой сокровищницы
для самостоятельной работы студентов**

S. Joplin



H. Warren



J. Lennon / P. Macartney



J. Lennon / P. Macartney



A. L. Webber



Л. Квинт



G. Gershwin

in G

7.

J. Lennon / P. McCartney

8.

E. John

9.

К. Кельми

10.

А. Зацепин

11. 

P. Shaffer

12. 

B. Lewis

13. 



М. Фадеев

14. 

А. Зубков

in C (m)

15. 

А. Зацепин

16. 

А. Басиляя

17.  

Musical notation for exercise 17, consisting of two staves. The first staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and features a melody with accents and a long slur. The second staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and features a chordal accompaniment with a long slur.

С. СОКОЛКИН
in D (m)

18. 

Musical notation for exercise 18, consisting of one staff in 6/8 time, key of D major, featuring a melody with slurs and accents.

А. УКУПНИК

19. 

Musical notation for exercise 19, consisting of one staff in 4/4 time, key of D major, featuring a melody with slurs and accents.

М. БЛАНТЕР

20.  

Musical notation for exercise 20, consisting of two staves. The first staff is in 6/8 time, key of B-flat major, and features a melody with slurs and accents. The second staff is in 6/8 time, key of B-flat major, and features a melody with slurs and accents.

Репертуарный план для самостоятельной работы студентов

Слушаем:

Элла Фитцджеральд, Билли Холлидей,
Бесси Смит, Ширли Бэйси, Сара Воан,
Джули Лондон, Нина Симонэ,
Дайана Кролл, Натали Коул,
Рэйчел Фэррел, Алиша Кис,
Эрика Баду, Роберта Гамбарини,
Луи Армстронг, Пол Анка, Фрэнк Синатра,
Джэймс Браун, Стиви Уандер, Рэй Чарльз,
Билли Джоэл, Перри Комо, Нэт Кинг Коул,
Би Би Кинг, Сергей Манукян, Джэйсон Кей,
Джордж Бенсон.

Исполняем:

свинг

"It Don't Mean A Thing" (Duke Ellington),
"Let's Face The Music And Dance" (Irving Berlin),
"I've Got You Under My Skin" (Cole Porter),
"How High The Moon" (Morgan Lewis),
"Sing Sing Sing" (Louis Prima),
"Slap That Bass" (George Gershwin),
"Johnny One Note" (Judy Garland),
"Fly Me To The Moon" (Bart Howard);

баллады

"Tenderly" (Walter Gross),
"Ain't Misbehaving" (Harry Brooks & Fats Waller),
"Body And Soul" (Edward Heyman, Robert Sour, Frank Eyton & Johnny Green),

"Lady Be Good" (George & Ira Gershwin),
"My Funny Valentine" (Richard Rodgers),
"Round Midnight" (Thelonius Monk),
"Every Time We Say Goodbye" (Cole Porter),
"Smoke Gets In Your Eyes" (Jerome Kern),
"Tea For Two" (Vincent Youmans),
"The Shadow Of Your Smile" (Johnny Mandel),
"Nature Boy" (Eden Ahbez),
"Just The Way You Are"(Billy Joel),
"Love For Sale" (Cole Porter);

блюзы

"Route 66" (Bobby Troup),
"One For My Baby" (Harold Arlen),
"Cry Me A River" (Arthur Hamilton),
"At Last" (Harry Warren),
"Gee Baby, Ain't I Good To You" (Don Redman),
"Bye Bye Blackbird" (Ray Henderson);

босса

"How Insensitive" (Antonio Carlos Jobim),
"Girl From Ipanema"(Antonio Carlos Jobim),
"Desafinado"(Antonio Carlos Jobim),
"Corcovado"(Antonio Carlos Jobim),
"Aqua Ge Beber"(Antonio Carlos Jobim),
"Besame Mucho" (Consuelo Velasques),
"One Note Samba"(Antonio Carlos Jobim),
"A Night In Tunisia" (Dizzy Gillespie).

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Итак, ЧТО есть сегодня методика эстрадно-джазового вокала? Любая методика – явление сугубо индивидуальное и творческое. Как любая методика, от мастера к подмастерью, она передается через осознание собственных ощущений. При этом далеко не каждый мастер доверяет перу свои секреты, приемы и методы.

Известные нынешним вокалистам методические пособия несомненно являются подспорьем для начинающего певца. Все они базируются на правильной организации вдоха-выдоха, на непрерывной работе диафрагмы и межрёберных мышц, на расслаблении гортани и активизации артикуляции.

Однако мало кто занимается вопросами, волнующими любого артиста: по какой системе заниматься, как найти свой тембр, свою манеру, свой репертуар? А ведь это корневая проблема поющего современного артиста и ее решение неотложно. В этой связи, на наш взгляд, необходима постановка и решение нескольких проблем.

Проблема 1. Какой он, эстрадный звук?

Не секрет, что многие исполнители используют для эстрадно-джазового репертуара академическую или народную манеру пения. Эта главная ошибка некоторых отечественных педагогов и руководителей – «причесать» артиста за счет вокальной техники, которой владеют они сами. При всех общих «базовых» позициях этих трёх разных звукоизвлечений (дыхательная опора, артикуляция и др.) есть нечто отличное у каждой из них.

На наш взгляд, это различные способы резонирования и специфика имиджа. Эстрадно-джазовый вокал, по Д. Ховарду, строится на маск-резонансе. Не следует путать принцип пения «в маску» с какими-либо мимическими зажимами, которые кроме вреда ничего не приносят. Маск-резонанс как вибрация в челюстно-ноздревой области лица достигается путем стабильного диафрагменного давления воздушной волны. При этом усиливается роль активности языка и четкости фонем гласных звуков.

Что касается специфического имиджа певца, то здесь мы находимся на пороге некой новой вузовской дисциплины, где все аспекты визуального (как составляющей вокального) должны быть изучены дополнительно.

Проблема 2. Вокалу все возрасты покорны?

Далеко не все педагоги учитывают психо-физиологический и национальный аспекты современного вокала. Отдельного исследования заслуживает **гендерный** аспект как наиболее актуальный. Становится очевидным, что вокальный педагог должен быть хорошим психологом и специалистом, знающим типы и этапы развития мужского и женского организма, а также способы преодоления различных психологических «зажимов» и возрастных комплексов.

Проблема 3. Поём «по-русски»?

Что касается вопроса национальных особенностей вокала, то не следует поверхностно относиться к разнице между северным и южным американским вокалом, блюзовым и латиноамериканским интонированием, русским и азиатским пением. Особенно отметим, что понятия «европейский вокал» нет, есть британский, итальянский, французский, скандинавский и т.д. В настоящее время педагоги поднимают две проблемы:

- нивелирования («поём в некой средневропейской манере»);
- игнорирования («поём только в национальной манере, иные нам чужды»).

Главный вопрос – поиск своего стиля, на наш взгляд, может и должен быть решен путем погружения студента во все основные жанрово-стилевые течения и «мейнстримы» музыки последнего столетия.

Только методом проб и ошибок, методом изучения особенностей шедевров различных стилей начинающий вокалист сможет найти свое творческое лицо. А ведь именно в поиске и нахождении собственного творческого лица и состоит одна из основных задач современной вокальной педагогики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК*

1. *Абдулина, Н. А.* Методологическая культура педагога-музыканта : учеб. пособие / Н. А. Абдулина. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1983.
2. *Бриль, И.* Практический курс джазовой импровизации / И. Бриль. – М., 1999.
3. *Василинина, И.* Клавдия Шульженко / И. Василинина // Мастера эстрады. – М., 2003.
4. *Витт, Ф. Ф.* Практические советы обучению пению / Ф. Ф. Витт. – М. : Музиздат, 1962.
5. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. – Л. : Музыка, 1982.
6. *Гаранян, Г.* Аранжировка в эстрадном оркестре / Г. Гаранян. – М., 1980.
7. *Голосов, Г.* Введение в импровизацию / Г. Голосов, Ю. Козырев. – М., 1994.
8. *Гонтаренко, Н. Б.* Сольное пение. Секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. – Ростов н/Д. : Феникс, 2007.
9. Джаз и культура : метод. разраб. для эстрад. отд. училищ и вузов. – М., 1989.
10. *Дмитриев, Л.* Голосовой аппарат певца / Л. Дмитриев. – М., 1964.
11. *Дмитриев, Ю.* Искусство советской эстрады / Ю. Дмитриев. – М., 1962.
12. *Дмитриев, П.* Основы вокальной методики / П. Дмитриев. – М., 1968.
13. *Емельянов, В. В.* Развитие голоса / В. В. Емельянов. – СПб., 2004.
14. *Есак, М.* Профессиональная импровизация. Вып. 1, 2 / М. Есак. – М., 2000.
15. *Завадская, Н. П.* Певец и песня / Н. П. Завадская. – М., 1979.
16. *Карягина, А.* Джазовый вокал : практич. пособие для начинающих / А. Карягина. – СПб.; М.; Краснодар, 2008.
17. *Клитин, С.* Эстрада (проблемы теории, методики и истории) / С. Клитин. – Л., 1987.

* Публикуется в авторской редакции.

18. *Клипп, О.* Постановка голоса эстрадного певца / О. Клипп. – М., 2003.
19. *Клипп, О.* Теоретические и методические основы эстрадной вокальной и инструментальной музыки / О. Клипп, О. И. Полякова. – М., 2003.
20. *Козырев, Ю.* Введение в импровизацию / Ю. Козырев. – М., 1994.
21. *Конен, В.* Рождение джаза / В. Конен. – М., 1990.
22. *Королёв, О. К.* Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки (термины и понятия) / О. К. Королёв. – М. : Музыка, 2006.
23. *Кох, Э.* Сценическая речь / Э. Кох. – М., 1978.
24. *Кочнева, И.* Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Л., 1986.
25. *Кузнецов, Е.* Из прошлого русской эстрады / Е. Кузнецов. – М., 1956.
26. *Линклейтер, К.* Освобождение голоса / К. Линклейтер. – М. : ГИТИС, 1993.
27. *Маркин, Ю.* Джазовая импровизация / Ю. Маркин. – М., 1994.
28. *Менабени, А. Г.* Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М., 1987.
29. *Мечик, Д. И.* Искусство актёра на эстраде / Д. И. Мечик. – М., 1975.
30. *Морозов, В.* Тайны вокальной речи / В. Морозов. – Л., 1967.
31. *Разлогов, К. Э.* Дар или проклятие? Проблемы массовой культуры / К. Э. Разлогов [и др.]. – М., 1994.
32. *Олейников, К.* Аранжировка / К. Олейников. – Ростов н/Д. : Феникс, 2003.
33. *Оськина, С.* Аккомпанемент на уроках гармонии / С. Оськина, Д. Парнес. – М., 1989.
34. *Панасье, Ю.* История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Л., 1978.
35. *Рогачёв, А.* Системный курс гармонии джаза / А. Рогачёв. – М., 2000.
36. *Риггс, С.* Как стать звездой (техника пения в речевой позиции) / С. Риггс. – М., 2004.

37. *Сарджент, У.* Джаз (генезис, музыкальный язык, эстетика) / У. Сарджент. – М., 1987.
38. *Сапонов, М.* Искусство импровизации / М. Сапонов. – М., 1982.
39. *Саульский, Ю.* Аранжировка для биг-бенда / Ю. Саульский. – М., 2000.
40. *Севастьянов, А. И.* 132 упражнения для учителей по развитию голоса и дыхания / А. И. Севастьянов. – М. : Педагогическое общество России, 2002.
41. *Сёмина, Л.* Основы эстрадного мастерства / Л. Сёмина. – Владимир, 2001.
42. *Сёмина, Л.* Рождественские сюрпризы : сценарий детс. мюзикла с метод. рекомендациями / Л. Сёмина. – Владимир, 1999.
43. *Симонов, П. В.* Эмоциональный мозг / П. В. Симонов. – М. : Наука, 1964.
44. *Станиславский, К. С.* Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Academia, 1936.
45. *Станиславский, К. С.* Работа актёра над собой / К. С. Станиславский. – М., 1989.
46. *Степурко, О.* Блюз, джаз, рок / О. Степурко. – М., 2001.
47. *Степурко, О.* Скэт импровизация / О. Степурко. – М., 2006.
48. *Стулова, Г. П.* Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г. П. Стулова. – М. : Прометей, 1992.
49. *Сыров, В.* Шлягер и шедевр: к вопросу аннигиляции понятий / В. Сыров // Искусство XX века: элита и массы : сб. ст. – Н. Новгород, 2004.
50. *Уварова, Е.* Александр Вертинский / Е. Уварова // Мастера эстрады. – М., 2003.
51. *Ханиш, М.* О песнях под дождём (история киномюзикла) / М. Ханиш. – М., 1984.
52. *Ховард, Э.* Техника пения. Вокал для всех / Э. Ховард, Х. Остин. – М., 2009.
53. *Чугунов, Ю.* Гармония в джазе / Ю. Чугунов. – М., 1988.
54. *Чугунов, Ю.* Эволюция гармонического языка в джазе / Ю. Чугунов. – М., 1997.
55. *Шаляпин, Ф.* Статьи, высказывания, воспоминания. Т. 1, 2 / Ф. Шаляпин. – М. : Искусство, 1957 – 1958.

56. *Шеломов, Б.* Импровизация на уроках сольфеджио / Б. Шеломов. – Л., 1977.
57. *Шерман, Э.* Твой стиль / Э. Шерман. – М., 1998.
58. *Юдин, С. П.* Формирование голоса певца / С. П. Юдин. – М. : Музиздат, 1962.
59. *Юссон, Р.* Певческий голос / Р. Юссон. – М., 1974.
60. *Яковенко, С. Б.* Павел Герасимович Лисициан (уроки одной жизни) / С. Б. Яковенко. – М. : Музыка, 1989.
61. *Ярославцева, Л. К.* Зарубежные вокальные школы / Л. К. Ярославцева. – М., 1981.

Энциклопедические издания

62. Музыка наших дней : современная энцикл. / под ред. Д. Володихиной. – М., 2002.
63. Эстрада России. XX век : энциклопедия / под ред. Е. Д. Уваровой. – М., 2004.
64. *Ямпольский, И.* Импровизация : музык. энцикл. Т. 2. – М., 1974.

Нотные сборники

65. *Бах, И. С.* Инвенции, ХТК (I и II том).
66. *Бочкарёва, Л.* Упражнения и вокализы. – М., 1994.
67. *Гершвин, Д.* Арии и песни. – М., 1982.
68. *Гладков, Г.* Обыкновенное чудо. – М., 2002.
69. *Дунаевский, М.* Городские цветы. – М., 2002.
70. Лирические баллады и песни американских композиторов (сборник). – М., 1976.
71. Мелодии Бродвея. – СПб. : Композитор, 2004.
72. *Минков, М.* Песни. – М., 1986.
73. *Паулс, Р.* Песни / Р. Паулс. – М., 1988.
74. Песни из американских мюзиклов. – М., 1987.
75. Песни наших дней (популярный справочник-песенник). – М., 1996.
76. Песни из репертуара «The Beatles». – М., 1989.

77. Поёт Алла Пугачёва. – М., 1989.
78. Пономарёв, В. Jazz in vocal / В. Пономарёв. – Новосибирск : Окарина, 2001.
79. Ровнер, В. Искусство вокала. Вокально-джазовые упражнения для голоса в сопровождении фортепиано / В. Ровнер. – СПб. : Нота, 2006.
80. Саульский, Ю. Песни / Ю. Саульский. – М., 1986.
81. Сокольская, Е. Рождественские сюрпризы. Вып.1, 2 / Е. Сокольская. – Иваново, 1999.
82. Сольфеджио, мелодии из оперетт, мюзиклов, рок-опер / сост.: В. Абрамовская-Королёва, Н. Вакурова, Ю. Морева. – М. : Музыка, 2001.
83. Тухманов, Д. Музыкальный сборник / Д. Тухманов. – М., 2001.
84. Тухманов, Д. Песни / Д. Тухманов. – М., 1987.
85. Холопов, Ю. Задания по гармонии / Ю. Холопов. – М., 1990.
86. Чугунов, Ю. Н. Джазовые мелодии для гармонизации / Ю. Н. Чугунов. – М. : Музыка, 2009.
87. Уэббер, Э. Л. Иисус Христос – суперзвезда (клавир) / Э. Л. Уэббер. – М., 1998.
88. Best of Nostalgie. – СПб. : Композитор, 2004.
89. Jam Session with Ella Fitzgerald. – М. : РОСМЭН-ПРЕСС, 2003.
90. The Best of Hollywood (1 – 3 ч.). – М., 2002.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

1. Кристофер Кнаб. Основы музыкальной карьеры. – URL: <http://www.lexamusic.com/artist-management/artist-management18.htm> (дата обращения: 12.04.2010).
2. Универсальная интернет-энциклопедия «Википедия». – URL: <http://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 02.03.2014).

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЭСТРАДА: ЗОЛУШКА ИЛИ ПРИНЦЕССА?	3
Глава 1. ОСНОВЫ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА	5
Глава 2. О СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ И АКТЁРСКОЙ ИНТОНАЦИИ ВОКАЛИСТА	11
Глава 3. О СЦЕНИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ И ПОСТАНОВКЕ НОМЕРА В ПЕСНЕ	13
Глава 4. О КОНЦЕРТНОМ КОСТЮМЕ, РЕПЕРТУАРЕ И СЦЕНИЧЕСКОМ ИМИДЖЕ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА ..	14
Глава 5. О ТЕРМИНОЛОГИИ В ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ	17
Глава 6. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИИ «ЭСТРАДНЫЙ ПЕВЕЦ»: «ОТ ТРУБАДУРА» ДО «ЗВЕЗДЫ»	21
Глава 7. СПЕЦИФИКА РУССКОЙ ЭСТРАДНОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ	26
Глава 8. АМЕРИКАНСКИЕ ЗВЁЗДЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА	31
Глава 9. О МНОГООБРАЗИИ ЕВРОПЕЙСКИХ ВОКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ	37
Глава 10. КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К МЕТОДИКЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА	43
ПРИЛОЖЕНИЯ	45
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ	64
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	66

Учебное издание

СЕМИНА Лариса Рудольфовна

ЭСТРАДНЫЙ ПЕВЕЦ: СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИИ

Учебно-методическое пособие

Подписано в печать 03.07.14.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 4,19. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.