

Монд Ольга-Лиза

**ЗНАЧЕНИЕ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ВОКАЛИСТА
ДЛЯ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МЮЗИКЛА**

Статья раскрывает особенности вокальной подготовки исполнителей мюзикла и определяет основные направления модификации профессионального обучения артистов-вокалистов в высших музыкальных и театральных учебных заведениях.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2010/2/17.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2010. № 2 (6). С. 53-57. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2010/2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

**SEMANTIC PECULIARITIES OF THE NOTION "UTOPIA"
(BASED ON THE PHILOSOPHICAL LITERATURE MATERIALS)**

Dmitry Yevguenievich Martynov

*Candidate of Historical Sciences
Department of History and Culture of the East
Kazan (Privolzhye) Federal University
dmitrymartynov80@mail.ru*

Semantic content of the notion "utopia" based on the definitions of it in West European philosophical literature of the XXth century is considered in the article. The functions of utopias as a phenomenon are examined and the criteria used to define the reference of this or that text to utopia are introduced.

Key words and phrases: utopia; utopianism; literary genre; utopian project; ideal society; socialism; hypothesis.

УДК 372.878

Статья раскрывает особенности вокальной подготовки исполнителей мюзикла и определяет основные направления модификации профессионального обучения артистов-вокалистов в высших музыкальных и театральных учебных заведениях.

Ключевые слова и фразы: мюзикл; профессиональная подготовка артиста-вокалиста; вокальные стили; синхронизация пения и танца; певческая регуляция голосообразования; актерское мастерство в современном музыкальном театре.

Ольга-Лиза Монд

*Кафедра пения и хорового дирижирования
МГО ВПО г. Москвы «Московский городской педагогический университет»
lmonde@rambler.ru*

**ЗНАЧЕНИЕ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ
ВОКАЛИСТА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МЮЗИКЛА[©]**

Говоря об эстрадном искусстве XX столетия, нельзя обойти вниманием жанр мюзикла, который, родившись в XIX веке, упрочил свои позиции в XX веке, став едва ли не самым красочным образцом музыкально-драматического искусства XXI века. Во всяком случае, значительно более массово посещаемым, чем опера и оперетта. Мюзикл – это синкретический жанр, существующий во взаимопроникновении пения, танца, инструментального и театрального действия [4]. Особая синтетичность мюзикла заключается в том, что музыка, вокал и танец являются равноправными средствами для передачи замысла авторов музыки и либретто. Музыка театра и кино, и особенно мюзикла является ярким образцом музыки XX века [7].

Повышение массового интереса к мюзиклу в России, наметившееся в последнее десятилетие, определило не только увеличение числа предлагаемых зрителю переводных постановок - перенесенных на нашу сцену лидеров мирового проката, но и отечественных спектаклей. Бурное развитие потребовало воспитания по сути новой генерации артистов – артистов-вокалистов мюзикла. Если по определению мюзикл – это жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и вокального искусств, то, соответственно, исполнитель этого вида музыкального спектакля должен проходить специальную комплексную подготовку, которая заключается в формировании и вокально-технических и художественно-исполнительских навыков пения; обеспечении хореографической подготовки и обучении основам актерского мастерства; развитии умения синхронизация пения и танца; овладении различными вокальными стилями.

Первоначально в российских мюзиклах запели драматические актеры, у которых, как правило, нет специальной вокальной подготовки, эстрадные исполнители, реже профессиональные вокалисты с академически поставленными голосами. Сложной задачей оказалась не только подготовка поющих и танцующих солистов, но и поющих танцоров – «поющей массовки» [5].

Одним из главных условий становления и дальнейшего развития мюзикла в России является профессиональная подготовка исполнителей. Однако, на сегодняшний день ответа на вопрос - где, чему и как учить солиста мюзикла - нет.

В мировой вокальной педагогической практике в течение последних десятилетий отмечаются серьезные изменения, касающиеся техники исполнительства, методики обучения и т.д., во многом обусловленные развитием современного мюзикла.

Стало очевидным, что только дополнительное овладение техникой пения в речевой позиции и различными вокальными стилями (*bel canto*, *legit*, *belting*, *rock*) может позволить профессиональному вокалисту участвовать в постановках мюзиклов. В большинстве постановок для участия в кастингах на ведущие партии приглашаются профессиональные вокалисты или выпускники факультетов «Музыкальный театр». «Поющая массовка» чаще представляет собой профессиональных танцоров, реже драматических актеров, прошедших специальную вокальную подготовку, основанную на обучении технике пения в речевой позиции. Именно на этой вокальной технике и формировании навыков свободного владения различными вокальными стилями строится сегодня методическая база подготовки вокалиста мюзикла как в США, так и в европейских странах, Австралии, Японии [24; 25; 26; 28; 29; 30; 31; 32].

Воспитание артиста мюзикла – новый для России и очень сложный, многокомпонентный процесс. В нем можно выделить несколько неотъемлемых составляющих: вокальную, актерскую, танцевальную [2]. При этом обучение каждой из них не предполагает механического процесса переноса накопленных в педагогике оперного пения, актерского мастерства и хореографии знаний, а требует разработки собственной методологии.

Профессиональная подготовка вокалиста мюзикла является в первую очередь проблемой высшего музыкального (вокального) образования. На сегодняшний день в российских государственных музыкальных вузах практически нет отделений, ведущих целенаправленную подготовку вокалистов мюзикла. Больше внимания этому вопросу уделяется в театральных вузах, а также учреждениях дополнительного образования (например, школы мюзикла), негосударственных высших учебных заведениях, быстрее отреагировавших на коммерческий спрос [9; 13; 14].

Солист мюзикла, помимо пения, должен обладать правильной, эмоционально окрашенной сценической речью, так как помимо арий в постановке, вокалист, как правило, произносит речитативы, реплики, монологи, диалоги [21]. Не менее важны для исполнителя мюзикла и навыки актерского мастерства, опирающиеся на систему К. С. Станиславского [22].

Сложным в процессе воспитания вокалиста мюзикла является обучение синхронизации пения и движения (танца). Причем вокалист должен так уметь двигаться, чтобы танец не мешал вокальному исполнению даже самых сложных арий. Несформированность такого навыка, как синхронизация пения и движения у вокалиста мюзикла, существенно влияет как на качество вокализации, так и художественно-исполнительский уровень. Актуальность данной проблемы, как одной из составляющих профессиональной подготовки вокалиста мюзикла, стала предметом нашего экспериментального исследования [11; 12]. Разработанный и апробированный на артистах-вокалистах метод синхронизации пения и движения позволил расширить методическую базу, необходимую для комплексной подготовки вокалистов в музыкальных учебных заведениях [10; 12; 13].

Сэтт Риггс, один из ведущих американских педагогов-вокалистов утверждает, что начинающий певец должен сначала овладеть: правильным дыханием, извлечением звука, артикуляцией, дикцией, резонаторным принципом, то есть физиологическими и акустическими основами пения. Другими словами, обучаемый должен под руководством опытного педагога или педагогов развить свое тело в совершенный музыкальный инструмент. Потом, и только потом, мозг начнет играть на этом инструменте, воплощая в жизнь фантазию звуков и слов, создавая выразительное и художественное единство [31]. Именно в этом случае можно говорить о «пении всем телом» и успешном освоении исполнителем навыка совмещения пения с движением (танцем), как утверждает известный педагог и автор методики обучения вокалу исполнителей мюзикла Ж. Рэби [30].

Особенности жанра мюзикла, сочетающего в себе различные музыкальные направления и виды искусств, требуют несколько отличной от классической манеры вокального подхода. Звук должен быть более ярким, с большим использованием грудного регистра и носовых резонаторов не только на нижних и средних, но и на более высоких нотах диапазона - «белтинг» (*belting*). Большинство начинающих исполнителей, как правило, не обладают умением правильно пользоваться этой техникой, поэтому педагогу следует обращать особое внимание на упражнения-вокализы, помогающие лучше почувствовать смешанный регистр, не теряя при этом грудного звучания и яркости тона [23].

Работа над ролью в мюзикле требует от исполнителя дополнительного времени для сбора информации о данном шоу, изучения его содержания и литературной основы (при наличии), а также полной самоотдачи при создании индивидуального сценического образа. В связи с этим для артиста-вокалиста и драматического актера мюзикла в равной степени важное значение имеют воображение и художественный вкус, которые, наравне с их вокальным, танцевальным и актерским талантами, являются определяющими в актерской интерпретации роли. Само исполнение при этом должно каждый раз быть «свежим», не повторяющимся, естественным, независимо от того, как часто играется спектакль. «Естественность», как правило, является результатом хорошей подготовки и напряженной работы над произведением. Считается, что у исполнителя мюзикла 60% коммуникации со зрителем происходит при помощи тела и мимики, и только 40% - голосом. Понимание единства баланса данных составляющих способствует созданию уникальной художественной интерпретации сочинения исполнителем [22; 27].

Современный зритель отличается от своего предшественника полувековой давности тем, что он «избалован» телевидением, обласкан киноиндустрией. Кроме того, он - активный и пассивный потребитель рекламной продукции, ее графической эстетики. Вместе с современной поп-культурой они неизбежно накладывают на восприятие мюзикла свой отпечаток и, в первую очередь, определяют ожидание от исполнителя как от артиста, способного легко перевоплощаться. «Сильно развитая и гибкая техника выступления сегодня является необходимой для выживания артиста музыкального театра» [28, p. 311].

Таким образом, подготовка современного артиста мюзикла является многогранным процессом, сочетающим в себе множество составляющих, и требует длительной профессиональной подготовки в рамках высшего учебного заведения (музыкального или театрального). Данное обучение также требует постоянного повышения квалификации и саморазвития исполнителя, знания и владения не только вокальными, танцевальными и актерскими способностями, но психофизиологическими аспектами сценического мастерства.

Помимо профессиональных факторов подготовки артиста-вокалиста мюзикла, обеспечивающих качественное исполнение той или иной партии в постановке, существуют также и внешние, подчас не зависящие от самого артиста обстоятельства, требующие профессиональной коррекции в процессе работы над ролью.

К таковым в первую очередь относится оригинальный музыкальный материал (клавир). Работая над ним, артист должен уяснить для себя те сложные места, которые нуждаются в специальной тренировке, применении дополнительных «украшающих» приемов (например, мелизмов), фиоритур (вокализов) для иллюстрации слов и их смысла.

Помимо нотного материала, артисту-вокалисту также предлагается для изучения либретто. Так как во всех странах на сегодняшний день сложилась практика перевода иноязычных либретто мюзиклов для демонстрации их широкой публике, то перевод либретто стал составлять отдельную проблему. В России неподготовленность переводчиков к работе над «поющими» текстами и практически полное отсутствие научно обоснованных принципов этих переводов в отличие от переводов либретто опер, привели не только к появлению некачественных текстов, сильно отличающихся по смыслу от оригинальных, но и поставили перед исполнителями целый ряд проблем, связанных с тем, что переводные варианты не соответствовали в ряде случаев музыкальному размеру, интонации музыкальные и смысловые не совпадали, ударения приходились на слабые доли и т.д., что создавало подчас непреодолимые трудности для исполнителя, не знакомого со специальными приемами коррекции.

Пройдя в подготовительной работе над ролью этап овладения музыкальным и вербальным материалами, впереди артиста еще поджидает овладение регуляцией голосообразования для конкретной роли, которая, как правило, содержит как вокальные партии, речитативы, так и драматические монологи, диалоги, звуковые ряды для выражения той или иной эмоции, начиная с междометий и заканчивая целыми фразами. Рассматривая проблему певческой регуляции голосообразования, В. В. Емельянов [1] полагал, что эти механизмы есть у каждого, но не у всех они включены. В своей книге «Развитие голоса» автор, основываясь на работе известного исследователя эмоциональной сферы человека академика П. В. Симонова [15; 16] приводит следующую систему взглядов. Способность выражать эмоции голосом – исторически более древняя по сравнению с логической речью. То есть изменение голоса представляет собой наиболее древний в эволюционном отношении механизм выражения эмоций. При этом он подразделяет эмоции, которые отражаются изменением голоса, на «биологические» и «социально-бытовые». К первым он относит звуки, связанные с функционированием какой-либо важной поведенческой программы (инстинктов): оборонительной, пищевой, половой. В результате эволюции человек наделен механизмами звуковой коммуникации, несущими информацию о внутреннем состоянии организма. При этом узнавание таких сигналов происходит однозначно. Автор приводит следующий основной перечень слов, обозначающих конкретные звуки, практически не имеющие аналогов: шип, сип, хрип, рык, кряхтение, смех, стон, плач, рыдание, крик, вой, визг, писк, свист. Вышеперечисленные звуки не только однозначно воспринимаются, но и воспроизводятся по заданию. Ко вторым – проявления речи и пения, прошедшие социокультурное преобразование. Если речь – высшая форма общения, речь вокальную речь (пение) можно считать ее наиболее сложным проявлением. Восприятие пения в большей степени зависит от эмоциональной составляющей, чем семантической (вербальной). Только адекватная эмоциональная окраска голоса, модуляции, приятный тембр голоса обеспечивают высокое качество исполнения, позволяют певцу добиться таких определений своей деятельности, как «поет сердцем». Если вокалист осознанно использует механизмы доречевой голосовой коммуникации, то его исполнение «трогает» зрителя [1].

Иными словами, обучение исполнителя мюзикла умению обнажить в целях художественной выразительности физиологическую суть голосового сигнала, есть еще одна задача процесса профессиональной подготовки солиста. Помимо языка музыки, певческий голос должен содержать язык доречевых голосовых сигналов, который интернационален и не нуждается в переводе. Для овладения этим навыком В. В. Емельянов предлагает фонетический метод развития голоса, выделяя следующие проявления речи: шепот, речь бытовая тихая, речь бытовая нормальная, речь бытовая громкая, речь громкая стрессовая, речь сценическая усредненная, речь сценическая профессиональная, речевая пародия. Под речью сценической усредненной понимаются заученные монологи и диалоги актёрами, не прошедшими специальной подготовки в голосовом аспекте. Речь сценическая профессиональная – результат обучения сценической речи, включающую осознанную работу с голосом в процессе вербального воспроизведения материала. Интересно, что профессиональная сценическая речь включает в себя специфические певческие элементы, которые также основаны на механике сигналов доречевой коммуникации. «Можно сказать, что профессиональная сценическая речь является промежуточным уровнем, объединяющим речевой и певческий уровни» [Там же, с. 73].

Последним и, пожалуй, самым сложным для профессионального вокалиста мюзикла является не разучивание музыкального материала, слов арий (или песен), что можно отнести к осознанной сфере его деятельности, а «механизмы творчества», которые относятся к неосознаваемым формам деятельности мозга [3; 6].

Изучению проблем неосознаваемого психического с фрейдовских и антифрейдовских (материалистических) позиций посвящено большое количество работ. Тем не менее, большинство исследователей бессознательного сходятся во мнении, что вне сферы сознания оказываются два класса явлений: приспособительные реакции и механизмы творчества. Непосредственно касательно вокального творчества подтверждение этому можно найти в работах Р. В. Сладкопеев [17; 18].

К. С. Станиславский, в отличие от психологов и психофизиологов, занимавшихся сутью именно биологически обусловленных реакций, анализировал высшие, наиболее сложные механизмы творчества. И эту категорию неосознаваемых процессов он называл «сверхсознанием» [19]. Создавая свою педагогическую систему для актеров, К. С. Станиславский начал с отказа от попыток прямого волевого вмешательства в те стороны творческого процесса, которые протекают в сфере подсознания. Он говорил: «Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием... Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, сострадание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результатах же не заботьтесь» [Там же, с. 51].

Отвергая возможность прямого воздействия на подсознательные механизмы творчества, Станиславский говорит о существовании косвенных путей сознательного влияния на эти механизмы. Инструментом подобного влияния, по мнению автора, служит психотехника артиста. Овладение ею позволяет последнему решать две задачи: готовить почву для деятельности подсознания и не мешать ему.

Говоря о неосознаваемых этапах художественного творчества, к которым в случае работы над ролью артиста-вокалиста относится создание целостного образа героя, особенности его внутренней рефлексии на предлагаемые обстоятельства, К. С. Станиславский постоянно пользуется двумя терминами: «подсознание» и «сверхсознание». В трудах К. С. Станиславского не содержится прямого определения этих понятий. Тем не менее, введение категории сверхсознания, выделение двух форм неосознаваемого психического становится краеугольным камнем его системы. Определив природу сознания как двойственную, он положил в основу «сознательной психотехники артиста» метод физических действий, вполне доступный логическому контролю и вербальному изложению. Пусть актер создаст действие согласное с текстом, учил Станиславский, а о подтексте не заботится. Он придет сам собой, если актер поверит в правду своего физического действия. «Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе» [20, с. 234]. Действиями «под влиянием страстей и в образе» Станиславский называет действия актера, мотивированные потребностями изображаемого им лица. Движением же становится действие только в том случае, если оно направлено на удовлетворение какой-либо потребности. Без мотива или импульса, само движение было бы вообще бессмысленно. Поэтому «метод физических действий» можно было бы назвать «методом усвоения потребностей, мотивов, целей изображаемого лица» [Там же, с. 322]. Только они способны сделать сценическое действие «внутренне обоснованным, логичным, последовательным и возможным в действительности», благодаря им «сама собою создается истина страстей или правдоподобие чувства» [Там же, с. 296].

Воспроизводя действия играемого персонажа, направленные на удовлетворение его потребностей, актер мюзикла включает подсознание, что позволяет его роли обрести не контролируемые сознанием детали действий, смену чувств, их оттенки, т.е. все, что принадлежит к сфере подсознания в реальном поведении человека. При этом все это одинаково должно звучать как в вокально исполняемых фрагментах (ариях), так и речитативах, репликах, монологах, диалогах. Такие приемы метода Станиславского как «я в предлагаемых обстоятельствах», «магическое: если бы...», поиск задач и т.д. ведут к активации механизмов подсознания, недоступных прямому волевому усилию. В «искусстве переживания», созданном К. С. Станиславским, чувства, эмоции, переживания становятся не целью актерских усилий, а показателями того факта, что артист-вокалист проник в сферу потребностей играемого персонажа – через воспроизведение действий этого лица в предлагаемых обстоятельствах играемой пьесы (мюзикла), через механизмы собственного подсознания, помнящего мотивы аналогичных действий артиста-человека в аналогичных обстоятельствах. У артиста-вокалиста неизбежно происходит замыкание внутреннего мира персонажа на внутренний мир артиста-человека и он как бы интуитивно «догадывается» как бы поступил его персонаж. Как говорил В. Э. Мейерхольд, «в искусстве важнее не знать, а догадываться» [8, с. 113].

Таким образом, педагогическими условиями формирования высокого уровня исполнительского мастерства у вокалиста мюзикла являются: комплексность подхода, включающего вокально-техническую и художественно-исполнительскую подготовку, опирающуюся на упроченные навыки актерского мастерства, сценической речи и хореографии, а также выработку механизмов их синхронизации и синергии.

Очевидно, что качество подготовки артиста-вокалиста мюзикла является одной из основополагающих проблем становления и развития отечественного мюзикла. Отсутствие высокопрофессиональных исполнителей, целый ряд нерешенных теоретико-методологических вопросов вокальной педагогики, несформированность учебных программ в системах высшего и среднего профессионального музыкального образования, ведущих подготовку вокалистов для музыкального театра являются сегодня сдерживающими факторами в развитии мюзикла как жанра музыкально-драматического искусства в России.

Список литературы

1. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренаж: учебное пособие. СПб.: Лань, 2004. 93 с.
2. Железнякова И. С. Школы балета и мюзикла в Москве: все к станку!: инструкция по применению [Электронный ресурс]. URL: <http://www.moscowtnt.ru/instructions/know/2877.html> (дата обращения: 19.10.2006).
3. Зорилова Л. С. Поиск духовных идеалов личности в науке, культуре и музыкальном искусстве // Технологии культуры. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. С. 40-49.
4. Кампус Э. Мюзикл / пер. с эстонского В. А. Самойлова; под ред. А. А. Ореловича. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
5. Кретова Е. Привет, безработные! [Электронный ресурс] // Известия: официальная Интернет-версия издания. URL: <http://www.izvestia.ru/culture/article3093783/> (дата обращения: 15.06.2006).
6. Ланщикова О. Г. Артистизм как профессиональное качество певца-актера // Первый международный междисциплинарный конгресс «ГОЛОС». М., 2007. С. 29-35.
7. Медведев А. М. Только о кино. Кино в России – история XX век // Искусство кино. 1999. № 2.
8. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х ч. М.: Искусство, 1968. Часть 2. 1917-1939 гг. 644 с.
9. Монд О.-Л. Анализ современных методик обучения вокалу // Искусство и образование. 2009. № 5.
10. Монд О.-Л. Критерии оценки эффективности использования вокальной гимнастики у солистов мюзикла // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. М., 2009. № 11.
11. Монд О.-Л. Принципы формирования обучающих программ для артистов - вокалистов мюзиклов [Электронный ресурс] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. 2009. № 2. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-2-2009.htm>
12. Монд О.-Л. Способ тренировки дыхания при обучении вокальной технике с двигательными нагрузками в танце // Патент № 2391083 Российская Федерация, МПК А 61Н 1/00 (2006.01) / заявл. 30.09.2008; опубл. 10.06.2010. Бюл. № 16. 6 с.
13. Монд О.-Л. Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста (на материале учебной работы с исполнителями современного музыкального спектакля): автореф. ... дис. канд. пед. наук. М., 2010. 23 с.
14. Сажина Н. Мюзикл в России: быть или не быть? // Литературная Россия. 2005. № 16.
15. Симонов П. В. Лекции о работе головного мозга. М.: МГУ, 1998. 218 с.
16. Симонов П. В. Эмоциональный мозг. М.: Наука, 1981. 93 с.
17. Сладкопеев Р. В. Некоторые психологические особенности раскрытия художественно-творческого потенциала вокалистов в вузах культуры и искусств // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 6.
18. Сладкопеев Р. В. Раскрытие художественно-творческого потенциала вокалистов как актуальная современная проблема вокальной школы // Там же. 2008. № 2.
19. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М: Иск-во, 1972. 536 с.
20. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М. А. Чехов. О технике актера. Антология. М.: АРТ, 2008. 496 с.
21. Adams D. A handbook of diction for singers: Italian, German, French. New York: Oxford University Press, 1999.
22. Caldwell R. The performer prepares. Redland, WA: Caldwell Publishing, 1990.
23. Christy Van A. Expressive singing song anthology / rev. by J. Paton. Dubuque: William C. Brown, 1990.
24. Cleveland T. F. Voice pedagogy for the twenty-first century: why does my voice sound so different on the tape from the way it sounds to me? // The NATS journal. 1995. № 4. Vol. 51.
25. Kenne J. Becoming a singing performer. Dubuque, IA: William C. Brown, 1987.
26. Linklater K. Freeing the natural voice. New York: Drama Book Specialists, 1976.
27. Moore T., Bergman A. Acting the song. Performance skills for the musical theatre. N.Y.: Allworth Press, 2008.
28. Nelson S., Blades-Zeller E. Singing with your whole self: the Feldenkrais methods and voice. Rochester, N.Y.: Inspiration Press, 2000.
29. Payton J. The science of singing. Chicago: Chicago Press, 2004.
30. Raby J. Chanter de tout son corps. Paris, 2005.
31. Riggs S. Singing for the stars: a complete program for training your voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1998.
32. Rodenburg P. The right to speak. Working with the voice. New York: Routledge; Theatre Arts Books, 1992.

**THE MEANING OF COMPLEX APPROACH FOR PROFESSIONAL TRAINING OF A VOCALIST
FOR DEVELOPING RUSSIAN MUSICAL**

Olga-Lisa Mond

*Department of Singing and Choral Conducting
Moscow University of Pedagogy
lmonde@rambler.ru*

The article shows the peculiarities of vocal training of musical singers and defines the main trends of modification of professional training of actors-vocalists in the higher music and theatre educational establishments.

Key words and phrases: musical; professional training of actor-vocalist; vocal styles; synchronization of singing and dancing; singing regulation of voice making; acting technique in modern music theatre.