

"ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА"

№2 2009 год

теория и методика профессионального образования

Монд Ольга Леонидовна, аспирантка ГОУ Московский городской педагогический университет, кафедра пения и хорового дирижирования, Москва
e-mail: lismo@rambler.ru

Принципы формирования обучающих программ для артистов-вокалистов мюзикла

История развития оперы как вида музыкального искусства насчитывает более 250 лет, мюзикла (musical, musical comedy, musical play – музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств) – около ста. Мюзикл, зародившись в Америке, синтезировал в себе элементы разных жанров: оперы-буффа, комической и балладной оперы, «менестрель-шоу», экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты. Катализатором в развитии именно этого вида музыкального драматического искусства стал джаз. В европейском мюзикле – в меньшей степени, в американском – как неотъемлемая его черта, которая придает ему неповторимую динамику и своеобразие.

В России мюзикл появился немногим более 30 лет назад и дебютировал с «Орфея и Эвридики» А. Журбина и «Юноны» и «Авось» А. Рыбникова. Спустя два десятка лет на российской сцене появились первые зарубежные мюзиклы, либретто которых переводилось на русский язык: «Моя прекрасная леди», «Метро», «Чикаго», «Собор Парижской Богоматери», «We will Rock You», «Ромео и Джульетта», «Кошки», «Mamma, Mia!», «Красавица и Чудовище» [1].

Когда в год на российских сценах стало случаться уже не по одной премьере мюзиклов, очевидными стали и проблемы отсутствия вокалистов, владеющих техникой речевого пения, существенно отличающейся от академической и народной. Владение этой техникой вместе со знанием определенных вокальных приемов, может существенно изменить восприятие как отдельных арий, так и этих музыкальных произведений в целом [2].

В настоящее время известны многие отечественные и европейские достижения в области разработки различных методик обучения вокалу, однако безусловным является тот факт, что сегодня на передовой план на мировом рынке в области певческого искусства все активнее выходят проверенные длительной и успешной практикой новации, разработанные в рамках различных систем обучения преподавания вокала в Соединенных Штатах Америки.

Следует отметить, что в историческом аспекте формирования вокального искусства в США есть много общего с Россией: это, главным образом, инструментализм пения, то есть голос, выполняющий функцию инструмента, а также народно-церковная основа развития вокального искусства. Однако при этом, несмотря на выделенные сходства, система музыкального вокального образования, существующая сегодня в Америке, во многом отличается от российской [3].

В контексте преподавания вокального искусства в сегодняшние дни в России особую актуальность приобретает новое и чрезвычайно популярное направление – обучение артистов мюзикла.

Российская индустрия мюзикла еще недостаточно развита, чтобы быть названной самостоятельной и в своем большинстве представлена переведенными и в определенной степени адаптированными к нашей действительности мюзиклами западного образца, что наложило свой отпечаток и на подготовку, и работу актеров данного жанра. Необходимо особо подчеркнуть тот факт, что мюзикл породил новую для русского театра генерацию артистов, которая за десять лет существования этого жанра в Москве стала очень заметной. Начиная с мюзикла «Метро», некоторые актеры с завидным постоянством, накопив значительный опыт, переходят из одного проекта в другой. Хотя каждый мюзикл предполагает новый отбор актеров (кастинг): при этом, как показывает практика, постановочная группа, особенно зарубежная, главное внимание обращает совсем не на опыт актера – а на его типаж, вокальные и пластические данные. [4].

Таким образом, жанр мюзикла предъявляет современным молодым актерам достаточно высокие требования. Если мюзикл – это «жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств», то соответственно логичным является тот факт, что актер мюзикла сегодня обязан владеть всеми вышеперечисленными умениями. При

этом вокал, пластика, танец, актерское мастерство – все это должно присутствовать у артиста на самом высоком профессиональном уровне. Однако это является далеко не простой задачей. Как отмечает музыкальный критик и обозреватель Н.Сажина, посвятившая множество исследовательских работ истории развития мюзикла в России и подготовке актеров данного жанра [5, 35], сегодня в российских театральных вузах начинающие актеры в определенной степени обучаются данным дисциплинам, однако драматический актер, способный петь и танцевать – это один специалист. А актер мюзикла, который должен уметь существовать внутри спектакля, подчиняясь музыкальному ритму, или, как более точно, на наш взгляд, высказался по этому поводу знаменитый зарубежный актер данного жанра и педагог Дж.Рэби, «петь всем телом» – это совсем другой артист [6]. Возможно, что студент вуза смог бы стать актером мюзикла, участь на факультете, который был бы неким «смещением жанров»: драмы, музыкального театра, эстрады, не исключено, что даже цирка – ведь, зачастую актерам мюзикла в процессе пения приходится выполнять пусть и несложные, однако в полной мере претендующие на звание «каскадерских» действия. Тем не менее, несмотря на популярность жанра мюзикла в России и его активное развитие, требующее в качестве поддержки все большего количества талантливых актеров, подобные факультеты в государственных высших учебных заведениях России пока, к сожалению, редкость. А потому в мюзиклах в нашей стране сегодня выступают главным образом драматические актеры или вокалисты, пришедшие из классических столичных или региональных музыкальных заведений, а также так называемые «поп»- или «рок»-звезды, зачастую даже не имеющие соответствующего вокального и актерского образования. Танцуют же в мюзиклах в России очень часто просто танцоры, которые не всегда умеют профессионально петь, как это делает настоящая «массовка» мюзикла за рубежом. Тем не менее, нельзя не признать, что постепенно, с каждым годом, картина профессионализма российских актеров мюзикла становится все более оптимистичной: на сценах нашей страны все чаще появляются юные артисты, способные приблизиться к желаемому результату и демонстрирующие упорное стремление постоянно профессионально совершенствовать свои навыки. [5, 35].

Итак, в сложившейся ситуации, говоря о принципах формирования обучающих программ для артистов-вокалистов мюзиклов, следует учитывать, что обучение специальным певческим навыкам, которые на западе носят название *belting*, помимо общих положений для всех обучающихся вокалу, должно включать и различия: для вокалистов и драматических артистов. Ниже мы рассмотрим методики, которые могут быть взяты за основу при разработке обучающих программ для артистов-вокалистов мюзикла.

С самого начала обучения вокалу, как правило, большое внимание уделяется выработке правильной певческой осанки. Это в особенности важно для артиста мюзикла, задачей которого, как мы уже отмечали, является не только профессиональное пение. Среди многообразия разработанных упражнений в этой сфере, по нашему мнению, следует особо остановиться на достаточно активно используемой сегодня за рубежом системе «Александр-техника» (*Alexander-Technique*) [7, 180]. Данная техника исследует подвижное взаимоотношение между головой, шеей и спиной. Задачей этого метода является освобождение тела от ненужного зажатия и выработка правильной, свободной певческой осанки, необходимой для достижения свободного певческого звучания.

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

Цель предлагаемых в методике упражнений – научиться сочетать правильную координацию мышц тела в пении, сохраняя необходимую свободу выразительности. Типичная ошибка неопытных певцов заключается в сосредоточенности на том, что происходит выше ключиц, тогда как значительная часть их инструмента расположена в средней части тела. [7, 181].

Если «Александр-техника» имеет особое значение для актеров мюзикла, исполняющих спокойные партии с малым количеством движений, а также для джазовых исполнителей, рок-вокалистов, то для совершенствования вокального искусства в рамках более «активных» в плане движения партий (актуальных как для артистов мюзикла, так и для эстрадных певцов, ряда рок-музыкантов) можно рекомендовать так называемый метод Лессака, который также подчеркивает взаимоотношения различных частей тела вокалиста, однако в несколько другом аспекте. А. Лессак в своей методике изначально исходит из аксиомы о том, что тело исполнителя находится в постоянном движении. Поэтому и певческая позиция представляет собой только серию взаимосвязанных мышечных отношений, гибко реагирующих на малейшее изменение центра тяжести тела. [8, 32]. Несмотря на определенные отличия, оба приведенных метода преследуют своей целью достижение физической свободы исполнителя, соглашаясь, что хороший певческий

тон является результатом правильного подвижного взаимодействия между структурой скелета и мускулатурой тел. Упражнения, взятые из приведенных выше систем, регулярно выполняемые с обучаемыми, позволяют добиться очевидных результатов и могут быть рекомендованы для изучения и применения также и в российских учебных заведениях, где происходит подготовка актеров мюзикла. Помимо книг самих авторов методик, данные упражнения, в ряде случаев в некоторой адаптации или с определенными инновациями, могут быть найдены педагогами в таких известных практических изданиях по обучению вокалу, как: «Просто пение» Х. Носуорзи; «Основы пения» Дж. Шмидт; «Вокальные упражнения» Г. Картер и др.

Одной из ключевых тем в процессе обучения вокалу как артистов мюзикла, так и исполнителей других жанров, безусловно, является тема певческого дыхания. Большинство начинающих певцов, а иногда и певцы, обладающие уже некоторым опытом, используют для пения тот же тип дыхания, что и при разговоре. Тогда как певческое дыхание представляет собой более сложный комплекс. Расход воздуха при пении больше, чем при разговоре, однако избыточное наполнение воздухом легких вызывает нежелательное зажатие в теле и напряжение в голосе; с другой стороны недостаточное наполнение воздухом вызывает слабое, обедненное звучание. В этой связи значительную помощь может оказать система педагога У. Веннарда [9], уходящая корнями в традиции итальянского пения и рекомендующая вдох одновременно через нос и через рот. Дыхание, взятое только через нос, может быть слишком шумным, а взятое только через рот, – не только шумным, но и создающим сухость в гортани. Шумное дыхание связано с напряжением голосовых связок и недостаточным открытием гортани. Теоретическое объяснение принципа работы механизма певческого дыхания предлагается осуществлять в форме устного рассказа, распространения печатных материалов для домашнего изучения учениками, наглядной демонстрации учебных плакатов, а также показа учебного видеоматериала.

Одним из важных и неотъемлемых этапов в обучении вокальному исполнительству является освоение упражнений, предназначенных для достижения полетного звука. Из числа известных систем вокальных упражнений, разработанных ведущими педагогами Америки, можно рекомендовать артистам мюзикла, например, книгу У. Веннарда «Пение. Его механизм и техника». В ней рассматриваются аспекты не только вокальной техники, но и вокальной терапии. Предлагаемые У. Веннардом вокальные упражнения направлены на достижение свободного, нефорсированного, полетного звука.[9]. Книга У. Веннарда является сегодня одним из наиболее полных и систематизированных пособий по вокальным упражнениям, используемых колледжами и университетами Америки, в том числе при подготовке актеров мюзикла.

В числе несомненных новаторов современной американской вокальной педагогики следует выделить одного из его ведущих педагогов, известного не только в США, но и в Западной Европе, а также в России – Сеза Риггза. Его книга «Пойте как звезды» дает объяснение теории «пения на разговорном уровне» и содержит ряд упражнений.[10].

Система вокальных упражнений Риггза направлена на расширение диапазона и выработку ровного звучания на всем его протяжении. Широко используется пение арпеджио (полторы октавы) на так называемой губной трели или, если обучаемый не может легко воспроизвести губную трель, предлагается языковая трель – пение на согласную «р-р-р...». Надо отметить, что последнее представляет трудность для многих исполнителей, привыкших к произношению согласной «р» без трели. Эффективность упражнения несомненна: давление воздуха, необходимое для продолжения языковой или губной трели является одинаковым и создается при помощи работы тех же мышц живота, что должны участвовать в «поддержке» певческого звука. Таким образом, удастся достигнуть естественной физической координации и контроля, которого зачастую трудно добиться при помощи словесного объяснения. Увлеченный проблемой продолжения трели, обучаемый, как правило, забывает о звуковысотности, и все высокие крайние ноты диапазона получаются без всякого напряжения. Методика С. Риггза изначально рассчитывалась на обучение как профессиональных вокалистов, так и артистов драматических театров, танцевальных коллективов, которые ставили перед собой задачу получить работу в постановках мюзиклов. При этом, учитывая особенности этого жанра музыкально-драматического искусства, были сформулированы определенные качества голоса и вокальных возможностей, которыми должны обладать вокалисты мюзиклов. К таковым С. Риггзом были отнесены: наличие в голосе низкой певческой форманты (НПФ) и высокой певческой форманты (ВПФ), умение плавно переходить из одного регистра в другой без «мостиков», большой диапазон. Известно, что наличие в голосе певца НПФ и ВПФ являются не только признаками одаренности, но профессионализма. ВПФ представляет собой группу усиленных высоких обертонов в области 2300–3700 Гц, обеспечивающих голосу такие характеристики как звонкость и полетность. Сформированная устойчивая ВПФ позволяет вокалистам не прибегать к форсированию громкости до forte, что способствует сохранению голосового аппарата в рабочем состоянии даже при больших нагрузках. НПФ представляет собой группу усиленных обертонов в области около 400–600 Гц, придающая голосу «мягкость» и «массивность». Борьбе с «мостиками», под которыми понимаются слышимые переходы с неудобной ноты на удобную и наоборот, в методике С. Риггза отводится главное место

по значимости при формировании певческих навыков исполнителей мюзиклов. При этом не ставится ограничений по тому, в каком регистре в основном работает вокалист – грудном, головном или смешанном (миксте). Однако умение работать в последнем считается предпочтительным. В методике С. Риггза приводится целый ряд упражнений, направленных на расширение диапазона голоса. Так, по мнению автора, для солистов мюзиклов женского пола желательным является диапазон 2,5 октавы, а мужского – 2.

Важной задачей вокального обучения также является достижение хорошего певческого тона, в понятие которого входят такие составляющие, как наполнение (слышимость в больших аудиториях, хороший энергетический уровень), резонанс, тембральная чистота, ясность формирования гласных и согласных, чистая музыкальная интонация, динамическое и тембральное разнообразие, вибрато (определенное периодическое колебание голоса чуть выше и чуть ниже частоты), диапазон (как правило 2–2,5 октавы, при ровном звучании на всем протяжении), регистровка (владение разными регистрами), самовыражение. Для решения этих задач целесообразно упражнения, разработанные С. Риггзом дополнить методикой резонансного пения, разработанной российским педагогом В.П. Морозовым. [11].

Резонансный принцип голосообразования решает и другую немаловажную проблему современной вокальной музыки: проблему пения *piano* вплоть до тихого шепота. При речевой манере этот звук не будет слышен даже в первом ряду, он «умрет» во рту исполнителя, так как он, по меткому выражению Дж. Лаури-Вольпи, является «мертворожденным». [12, 7]. А при резонансном механизме любое *pianissimo* слышно во всех рядах большого зала.

Немаловажным в курсе обучения основам вокала для артистов мюзикла является и вопрос дикции: артикуляции, произношения и расстановки логических ударений. Именно она зачастую страдает у современных российских исполнителей, в том числе актеров мюзикла, где слова песни занимают одну из важнейших позиций, определяющих роль артиста. Дирижер Р. Вестенберг, на наш взгляд, достаточно емко выразил значение дикции следующими словами: «Певец, исполняющий музыку композитора любого периода времени со словами, должен понимать, что наиболее важным элементом в создании ясности и выразительности текста является наличие логических ударений и зависимости между слогами. Можно недостаточно четко произнести гласную или согласную. Но если сделать все слоги одинаковыми по весу, пропадают главные характеристики языка. Никакая музыка не сможет выдержать такого обращения» [13, 77]. Эту мысль неоднократно подчеркивал в своих книгах, посвященных вокальному исполнительству, и российский педагог В. Л. Живов. [14, 121]. Следует подчеркнуть, что артикуляция тесно связана с резонансом. Если артикуляционный аппарат работает неправильно, зажат или недостаточно активен, резонанс страдает. С другой стороны, свободная артикуляция обогащает резонанс и способствует увеличению силы звука.

Для многих начинающих и уже обладающих некоторым опытом певцов первостепенной задачей является достижение вокальной координации. Координация, по мнению К. Вэр, представляет собой гармоничное функционирование всех частей певческого аппарата для достижения наиболее эффективных результатов вокального исполнения. [15, 81]. Говоря о координации, автор подразумевает сбалансированную работу дыхательного аппарата, резонанса, свободной смены певческой позиции и т.д. Достижение правильной координации ведет к достижению свободного певческого звучания. Э. Андреас, педагог вокала, приводит следующий набор характеристик, которыми должен обладать тренированный голос: полностью ровная гамма на протяжении всего диапазона от нижних нот к верхним, яркость и объемность тембра, близкое звучание и «натуральная» дикция, гибкость, подвижность, владение динамическими оттенками и приятное ровное вибрато. [16, 90].

Особенности жанра мюзикла, сочетающего в себе различные музыкальные направления и виды искусств, безусловно, требуют несколько отличной от классической манеры вокального подхода. Звук должен быть более ярким, с большим использованием грудного регистра не только на нижних и средних, но и на более высоких нотах диапазона (*belting* – «белтинг»). 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. Особенно это касается обучения певцов с академической постановкой голоса, привыкших работать в манере пения, называемой *legit*. Наиболее эффективными в этом связи нам кажутся упражнения из системы С. Риггза. [10]. В работах именно этого замечательного педагога мы находим некоторые практические рекомендации по обучению артистов мюзиклов пожалуй самой сложной задаче, которая перед ним стоит: сохранению всех вышеперечисленных характеристик пения во время интенсивного движения (танца). В отличие от оперных певцов, которые на сцене во время исполнения арий практически не изменяют положения тела, или отечественных поп-исполнителей, работающих «под фанеру» (записанную в студии фонограмму голоса), артисты-вокалисты мюзиклов вынуждены порой не только танцевать, но и исполнять акробатические трюки, при этом не переставая петь «в живую».

Подводя итог вышесказанному, можно констатировать, что педагог вокала, работающий с будущими артистами-вокалистами, готовящими себя к работе в мюзиклах, а также с драматическими поющими артистами должен не только обеспечить вышеперечисленные требования: сохранять дыхание, менять регистр, певческую позицию, сохраняя при этом требуемые параметры звука, но и научить артистов сохранить певческие навыки при условии активного движения (танца).

Кроме того, работа над ролью в мюзикле, даже над одной арией требует полной самоотдачи, постановки целого «спектакля» одного актера. В связи с этим педагогу важно донести до своих учеников тот факт, что 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 талантом, являются определяющими в актерской интерпретации их роли. Само исполнение, однако, должно каждый раз быть «свежим», искренним, естественным. Эта «естественность», как правило, является результатом хорошей подготовки и напряженной работы над произведением, но для зрителей она должна выглядеть абсолютно натуральной. Взяв за основу методику речевого пения С. Риггза и приемы резонансного пения, предложенные В.П. Морозовым, мы разработали систему обучающих приемов для профессиональной подготовки вокалистов мюзиклов. Она включает пять разделов, соответствующих пяти главным требованиям, предъявляемых к певческим навыкам вокалистов мюзиклов: сформированная устойчивая НПФ и ВПФ, плавный переход из одного регистра в другой, отклонение от примарного тона не менее чем на полторы октавы вверх и пол октавы вниз для женщин и октавы вверх и пол октавы вниз для мужчин, возможность смены тембра голоса при различных стилях музыкальных стилей: лирико-балладный, поп-рок, рок, умение совмещать вокал с активными двигательными нагрузками (танцем). Вышеперечисленные критерии оценки профессиональной подготовки певца мюзикла относятся как к профессиональным вокалистам, так и поющим актерам. При этом педагогические методики обучения вышеперечисленным навыкам отличаются незначительно (если актеры имеют базовое музыкальное образование и обучались вокалу).

Так, первый раздел включает в себя обучающие приемы, с помощью которых формируется устойчивая НПФ и ВПФ. Если вокалист от природы наделен этими параметрами голоса, то работа проводится только по их стабилизации.

Сложное для вокалистов избавление от «мостиков» также проводится с помощью серий специальных упражнений, управляющих обертонами в голосе от высокочастотного к низкочастотному звуку и наоборот. На это также направлены упражнения, позволяющие соединить головной и грудной регистр в миксовое звучание.

На наш взгляд величина диапазона является важным для любого вокалиста, а вокалиста мюзикла в особенности. Однако, расширение диапазона при профессиональной подготовке или переподготовке не есть самоцель, так как важнее научить певца тем вокальным приемам, которые позволят ему брать высокие и низкие ноты, лежащие далеко за пределами его тесситуры, при этом не испытывать дискомфорта на сцене по поводу того, как ту или иную ноту «взять».

Недолгая обычно жизнь мюзикловых постановок как в нашей стране, так и за рубежом (в среднем от полугода до двух лет) обеспечивает быструю смену репертуара певцов мюзиклов. Часто, проработав в роли лирического героя в классическом мюзикле, следующей работой может стать рок-опера или мюзикл с народными мотивами. Поэтому в систему подготовки мюзикловых исполнителей на наш взгляд должны быть включены различные техники пения и выработка умения смены вокальных позиций: академической, народной, роковой, мюзикловой. Умение петь в разных позициях также достигается путем выполнения специальных упражнений и у профессионального вокалиста является еще и палочкой-выручалочкой при исполнении «неудобных» нот, помогая в маскировке «мостиков», если таковые все-таки присутствуют. При овладении приемами пения в разных вокальных позициях перед вокалистом встает проблема: изменение тембра голоса при пении в разных позициях. На наш взгляд, это не нуждается в устранении или исправлении, так как является признаком высокого мастерства во владении голосом.

Последней и очень важной задачей, стоящей перед артистом-вокалистом, является выработка навыков совмещения пения и активного движения. Известно, что при двигательных нагрузках у певцов «сбивается дыхание», появляется одышка, что сказывается на точности интонирования и других характеристиках голоса. Именно поэтому оперные певцы выбирают специальные малоподвижные позы, которые не мешают им петь. В мюзикле артист-вокалист лишен такого преимущества, так как вынужден ходить, бегать, танцевать, прыгать, т.е. активно двигаться в сценическом пространстве. Поэтому мы разработали специальную методику, позволяющую вокалисту научиться правильно пользоваться брюшным прессом, диафрагмой и резонаторами. В результате, как показала практика, даже самые ритмичные и быстрые танцы не оказывают существенного влияния на дыхание, атаку звука и опору голоса. [17].

Х.Гюнтер, один из ведущих западных педагогов утверждает, что начинающий певец должен сначала овладеть всеми элементами: правильным дыханием, извлечением звука, артикуляцией,

дикцией, резонаторным принципом – всеми физиологическими и акустическими основами. Другими словами, обучаемый должен под руководством опытных педагогов развить свое тело в совершенный музыкальный инструмент. Потом мозг начнет играть на этом инструменте, воплощая в жизнь фантазию звуков и слов, и создавая выразительное и художественное единство. [9, 122]. Именно в этом случае можно говорить о так называемом «пении всем телом» и успешном освоении исполнителем навыка совмещения пения с движением (танцем), как утверждает известный педагог и автор методики обучения вокалу артистов мюзикла Дж.Рэби. [6, 34]. Таким образом, взяв за основу методику обучения речевому пению С. Риггза и расширив ее применительно к артистам-вокалистам мюзиклов, перед которыми стоит ряд задач, с которыми не сталкиваются иные певцы (музыкальных спектаклей, оперы, мюзик-холла, оперетты), мы выделили пять основных критериев, которым должны соответствовать вокалисты мюзиклов; для достижения каждого из них разработали соответствующие обучающие приемы (методики), эффективности использования которых посвящена наша диссертационная работа «Особенности певческой подготовки артиста мюзикла».

Список литературы:

1. Монд О.Л. Русский мюзикл: быть или не быть? // Научно-культурологический журнал «Relga». <http://www.relga.ru> (№6 [186] 20.04.2009)
2. Кретова Е. Привет, безработные! // Известия (официальная Интернет-версия издания) 15.06.06. <http://www.izvestia.ru/culture/article3093783/>
3. Артемова А.В. Индивидуально-групповой подход в процессе освоения вокального искусства учащимися колледжей США: Дисс... канд. пед. наук. М., 2006.
4. Железнякова И.С. Школы балета и мюзикла в Москве: все к станку! // Москва: инструкция по применению. 19 октября 2006 г. <http://www.moscowtnt.ru/instructions/know/2877.html>
5. Сажина Н. Мюзикл в России: быть или не быть? // Литературная Россия. №16 от 22.04.2005. С.35.
6. Raby J. Chanter de tout son corps. Paris, 2005.
7. Alexander F.M. The Use of the Self. Long Beach, CA: Centerline Press, 1984.
8. Lessac A. The Use and Training of the Human Voice. 2nd ed. New York: Drama Book Specialists, 1967.
9. Vennard W. Singing: Mechanism and the Technic. 3d ed. Los Angeles: William Vennard, 1964.
10. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA. Alfred Publishing Co., Inc, 1998.
11. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2004.
12. Ганич И.Я. Роль резонанса в достижении вершин вокального мастерства. Химки, 2005.
13. Kenyon, J.S. American Pronunciation: A Textbook, of Phonetics for Students of English / Ann Arbor, Mich G. (eds.). Wahr Publishing Co., 1982.
14. Живов В.В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. М.: Владос, 2005.
15. Ware, C. Adventures in Singing. 2d ed. Boston, MA: McGraw Hill, 1998.
16. Nosworthy H. Simply Singing. Thomson Learning, 2005.
17. Монд О.Л. Способ тренировки дыхания при обучении вокальной технике с двигательными нагрузками (танцем) // Заявка на изобретение №2008138691 от 30.09.2008 г.