

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Ахвердова Е. И.

23.09.2019 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Моголина М. П.

23.09.2019 г.

ОСНОВЫ ПРОДЮСЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям)*

Составитель

Занько А. Г., доцент кафедры художественного творчества и продюсерства частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 2 от 24.09.2019 г.

УДК 79:7(075.8)
ББК 77:85я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра менеджмента социально-культурной деятельности Учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от 19.09.2019 г.);

Глубоченко В. М., профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин Института повышения квалификации и переподготовки кадров ГУО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 2 от 10.09.2019 г.)

075 Занько, А. Г. Основы продюсерской деятельности : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) [Электронный ресурс] / Сост. А. Г. Занько. – Электрон. дан. (0,6 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2020. – 61 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1181919712 от 10.10.2019 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Основы продюсерской деятельности».

Для студентов вузов.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине «Основы продюсерской деятельности» (далее – ЭУМК) предназначен для изучения профессиональных обязанностей продюсеров и формирования профессиональных компетенций студентов в данной области.

В ЭУМК рассмотрены разновидности продюсерской деятельности и основные методы реализации творческого проекта. Особое внимание уделено вопросам технологического процесса звукозаписи и особенностям создания концертного номера.

ЭУМК представляет собой совокупность учебно-методической и нормативной документации, средств контроля, а также прочих современных образовательных ресурсов, необходимых студентам для полноценного обучения. Основной целью ЭУМК является овладение технологиями решения продюсером функциональных задач в сфере музыкального искусства.

Теоретический раздел ЭУМК содержит краткий курс лекций по дисциплине. В нем представлены все необходимые темы. Для освоения полного объема знаний, соответствующего стандартам высшей школы, необходима работа студентов с учебными пособиями и дополнительной литературой.

Практический раздел ЭУМК содержит тематику семинарских занятий для студентов очной формы обучения. План каждого семинарского занятия включает примерные темы рефератов, подготовка которых позволит студентам освоить необходимый материал.

В разделе контроля знаний студентам предложены вопросы для самоконтроля, а также требования к выполнению самостоятельной работы. Благодаря этим материалам студент имеет возможность самостоятельно проверить качество усвоенных знаний. В этом разделе также содержатся вопросы к зачету.

Вспомогательный раздел включает учебную программу, список основной и дополнительной литературы.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Краткий курс лекций

по дисциплине «Основы продюсерской деятельности»

Тема 1. Роль продюсера в индустрии звукозаписи

Развитие музыкальной индустрии тесно связано с развитием новых технологий. Технический прогресс является средством преобразования и дальнейшего развития общества. Изобретение книгопечатания привело к новым направлениям распространения знаний и искусств. Постепенно литература, так же, как и музыка, становится зависимой от требований аудитории. В дальнейшем последовало множество научных открытий и одно из них, изобретение звукозаписи, способствовало созданию музыкальной промышленности. И если основным музыкальным продуктом XIX века была нотно-печатная продукция, то появление новых носителей музыкальной информации (пластинок) привело к возникновению новой профессии, связанной с производством музыкального продукта. Инженеры звукозаписи не назывались тогда еще продюсерами, хотя, по сути, и являлись таковыми. Их роль в процессе создания записей в течение XX столетия заметно возростала. Таким образом, продюсеры становились одной из главных фигур в музыкальном бизнесе, что требует более углубленного изучения их влияния на формирование музыкальных интересов общества.

Первые аппараты для записи и воспроизведения звука появились во второй половине XIX века. Француз Л. Скотт изобрел фоноавтограф, а американец Т. Эдисон – фонограф. К концу 1880-х гг. Ч. Тэйнтон и Ч. Белл изобретают граффон и создают фонографическую компанию «Columbia», на которой записывают военные марши, популярные песни, этнические мелодии и различные торжественные речи. Звукоинженером первой записи компании «Columbia», которая состоялась в 1890 г., был Виктор Эмерсон.

Следующий этап развития звукозаписи связан с появлением граммофона, который в 1893 г. представил публике Э. Берлинер. В качестве носителя звука

использовалась плоская пластина из цинка, покрытая тонким слоем воска. Вскоре пластинка становится основным носителем звукозаписи.

Инженеры звукозаписи того времени, также как и современные продюсеры, хотели делать записи наиболее интересной музыки своего времени. Однако они должны были учитывать ограничения в производстве, характерные для раннего фонографа. Прежде всего, это касалось лимита времени. Исполнение было ограничено не более чем двумя минутами. Качество звука было очень низкое, и относительно неплохо записывалась только громкая музыка. Еще одной серьезной проблемой стало отсутствие возможности дублирования записей. Однако эти увлеченные люди бросали вызов обстоятельствам. Они приспособились к ограничению времени, записывая небольшие музыкальные пьесы. Поскольку лучше, чем скрипки и гитары, звучали медные инструменты, в большей степени записывали духовые оркестры.

В репертуарной политике компаний записи классической музыки занимали достойное место, хотя в основном записывались сентиментальные песни и легкие танцевальные мелодии. Такая музыка как джаз и блюз развивалась вне сферы индустрии звукозаписи. Только в феврале 1917 г., в студии компании «Victor», ансамбль «Original Dixieland Jazz Band» записывает первую джазовую пластинку, которая расходуется огромным тиражом. После этого успеха записи новоорлеанского джаза получают широкое распространение. Повальное увлечение блюзом началось в 1920 г. после выхода пластинки «Crazy Blues», записанной Мэми Смит. Этот успех способствовал росту интереса к блюзу и выходу компаний грамзаписи на этот новый рынок. В 1923 г. «Columbia» записывает Бесси Смит, исполнившую «Down Hearted Blues». Продюсером ее первой записи был Фрэнк Уолкер. Учитывая, что это была акустическая эра звукозаписи, исполнение Б. Смит удивляет и сегодня.

Вторая половина XX столетия значительно увеличила роль продюсера в процессе звукозаписи. Теперь его главная задача – постановка саунда. Продюсер стремится к созданию индивидуальной звуковой атмосферы солиста или группы. Продуктом, который он производит, является песня или альбом. Глав-

ным в записи становится процесс продюсирования, хотя многие продюсеры неизвестны широкой аудитории.

В 1970-е гг. появляются новые направления (панк, диско, электронная музыка и др.), которые определили дальнейшее развитие популярной музыки. Первый альбом самой известной панк-группы «The Sex Pistols» продюсирует Крис Томас. Считается, что саунд живого выступления практически невозможно передать на студийной записи, однако ему удалось это осуществить и передать энергетику звучания гитарной группы. Значительная роль в истории американского диско принадлежит музыкантам группы «Bee Gees». Братья Гибб являются авторами и продюсерами многих известных композиций. Один из самых ярких представителей евродиско – продюсер Джорджио Мородер. Электронные эксперименты Ральфа Хюттера и Флориана Шнейдер-Эслебена из «Kraftwerk» во многом определили появление электронной танцевальной музыки, а экспериментальные работы Брайана Ино способствовали формированию ambient и world music.

Технические новшества в звукозаписи значительно изменили роль продюсера. Он становится одним из главных участников творческого процесса. Современный музыкальный продюсер самым непосредственным образом вовлечен во все этапы работы над проектом, от сочинения и аранжировки до создания мастера. Кроме того, он сотрудничает с компаниями звукозаписи и менеджерами, подбирает нужных сессионных музыкантов, определяет аудиторию музыкального продукта и стратегию выхода его на рынок. И хотя артисты всегда находились в центре внимания музыкально-развлекательной индустрии, своему успеху они во многом обязаны деятельности продюсера.

Основные составляющие профессионализма продюсера – это опыт и знания, обогащенные природным талантом. Широта продюсерской деятельности определяет многообразие и объем необходимых знаний, умений и навыков, без которых невозможно ее осуществление.

Продюсер должен уметь: предвидеть, рисковать, требовать, верить, распоряжаться, терпеть, считать, экономить, убеждать, вдохновлять, лавировать.

Перед ним стоит задача не только организовать и решать текущие вопросы, но и вдохновлять весь коллектив на максимально эффективное выполнение всей работы по проекту. Он должен знать и вникать во все мелочи работы, во все, что происходит в творческом коллективе, чтобы вовремя среагировать, понизить ущерб от срывов, уменьшить материальные издержки. И конечно, разработав концепцию своего проекта, он отвечает за привлечение финансов и их использование. Для финансовой стабильности своей деятельности продюсеру нужно учитывать ее творческую, экономическую, управленческую и правовую специфику. Эта профессия, как и любая другая, требует определенного склада ума, соответствующих качеств.

Так же нужно иметь большое самообладание и трезвость мышления. Зачастую творческие люди бывают весьма капризны, особенно уже добившиеся какого-то успеха, а инвесторы, представители государственных учреждений не всегда готовы поддержать продюсерские начинания. Требуется много внутренних сил и уверенности в себе и перспективности задуманного проекта. Необходимо обладать очень крепкими нервами, психологическим и желательно физическим здоровьем.

По роду деятельности продюсеру просто необходимо умение много работать. Это не та профессия, которую можно ограничить восьмичасовым рабочим днем, она требует самоотверженного труда двадцать четыре часа в сутки.

Опыт, приходящий с годами, очень важное качество продюсера, чем он больше, тем успешнее деятельность. Для быстрого его накопления необходимо аналитическое качество – умение выделять рациональное зерно при анализе ошибок или побед.

Продюсер должен обладать креативностью, широтой взглядов, основанной на хорошем знании не только собственной сферы деятельности, но и смежных с ней областей. Ему должно быть свойственно свободомыслие, творческий подход к решению задач, постоянное стремление к генерации идей.

Также очень важными деловыми качествами продюсера являются мобильность, стремление к оригинальности, нововведениям, готовность идти на

риск, связанный с их осуществлением, умение отследить и вовремя прореагировать на изменения финансового положения фирмы. С психологической точки зрения он должен одинаково свободно владеть как образным, так и аналитическим видом мышления: уметь конструктивно принимать решения, воспринимать и обрабатывать информацию, но также легко представлять и чувствовать природу сценического творчества.

Стабильность в поведении продюсера играет большую роль в установлении его взаимодействий с окружением. Если руководитель стабилен, ответственный и в целом предсказуем, то окружение воспринимает его положительно. Если же он неуравновешен, капризен и склонен делать непредсказуемые шаги, то коллектив негативно реагирует на такого человека. Только учет всех факторов, влияющих на поведение, в совокупности может дать ключ к пониманию индивидуальности творческого человека, а значит, и к управлению им.

Каждый продюсер в своей производственной деятельности должен не только рационально оценивать свои личные качества, но и постоянно заботиться о формировании оптимальных для производственной деятельности личностных, деловых и профессиональных качеств своих сотрудников. Поэтому мотивация лежит в основе успеха продюсерских проектов. И, наконец, одно из самых, пожалуй, главных качеств – это умение разбираться в людях, ведь от набранной им творческой команды зависит слаженность работы и ее результат.

Тема 2. Музыкальный продюсер

Огромная роль в творческом процессе создания фонограммы принадлежит музыкальному продюсеру. Производство (продюсирование) записи достаточно сложный процесс, который объединяет и творчество, и бизнес. Продюсер следит за тем, чтобы проект не вышел за рамки установленного бюджета, отвечает за коммерческий успех песни, альбома, а также активно включён в процесс звукозаписи. Его участие распространяется на каждый элемент этого процесса: сочинение, аранжировка, организация творческой работы, определение характера звучания, исходя из возможностей исполнителя, микширование. Продюсер

должен иметь основательные знания в сфере электронно-компьютерных технологий и использовать их для создания индивидуальной звуковой атмосферы конкретного исполнителя. Он должен точно представлять, на какой потребительский рынок направлен его музыкальный продукт и, исходя из этого, добиваться соответствующего звучания.

Понятие «аранжировка» включает много аспектов. Аранжировщик музыки (англ. arranger) – музыкант, обладающий композиторскими навыками, который обрамляет мелодию в музыкальную фактуру. Взяв за основу одно-двухголосную мелодию с обозначенной гармонией, созданную композитором, аранжировщик сочиняет партии для всех инструментов, следуя законам аранжировки, инструментовки и композиции. Также аранжировщик может изменять гармонию, форму и даже мелодию. Всё зависит от функциональности этих элементов, изначально заложенной композитором.

В задачи аранжировщика входит сочинение партий музыкальных инструментов и вокальной группы (вокального сопровождения, бэк-вокала), которые соответствуют поставленной музыкальной задаче. В ключевые задачи аранжировщика входит создание продукта, который полностью отвечает требованиям стандарта и формата.

Аранжировка представляет собой только один этап. Музыкальное произведение еще ожидают запись, сведение и мастеринг. Однако успех всех последующих этапов зависит именно от действий аранжировщика. Если у аранжировщика не получится правильно воплотить в жизнь мысль автора (композитора), то все последующие шаги не принесут желаемого эффекта.

Музыкальный вкус и мастерство аранжировщика определяют компетентность стилевого направления и убедительность музыкального произведения. Немало авторов, у которых есть соответствующие знания и навыки, предпочитают делать самостоятельно аранжировку своих песен, чтобы максимально точно реализовать задуманное. От музыкального вкуса и таланта аранжировщика целиком зависит стилевое направление и убедительность звучания музы-

кального произведения. Многие композиторы самостоятельно аранжируют свои произведения, с целью, как можно точнее реализовать задуманную идею.

Буквально еще несколько лет назад работа аранжировщика состояла в записывании всех партий в партитуру, после чего музыканты разучивали ее и только тогда аранжировщик мог оценить свою работу. Сегодня работа аранжировщика напрямую связана с компьютером. Не нужно ждать месяцы репетиций, когда музыканты разучат композицию. Достаточно написать миди партию и можно послушать аранжировку в любой момент.

Аранжировка делается с помощью специализированных компьютерных программ. От их качества, а также от того, насколько хорошее оборудование используется, зависит и качество аранжировки. Но решающее значение имеет, конечно же, то, насколько профессионален тот, кто пишет аранжировку. Ведь чтобы определить стилистику музыкального произведения - нужно знать отличительные признаки этих стилистик. Чтобы определить состав музыкальных инструментов, необходимо хорошо разбираться в каждом из используемых инструментов, в их сочетании. А если не разбираться в специализированных программах, то можно испортить конечный результат. То есть хороший профессиональный аранжировщик как минимум имеет хорошее музыкальное образование, является достаточно хорошим музыкантом, немного композитором, и естественно, хорошо разбирается в самой аранжировке. Аранжировка – это сложный трудоемкий процесс, не менее важный для музыкального произведения, чем само его написание, поэтому предъявляемые к написанию качественной аранжировки требования так высоки.

Работа у аранжировщика не менее творческая, чем у композитора. У аранжировщика должны быть знания и навыки композитора, и ему просто необходимо тонко чувствовать приоритеты и желания автора. Кроме того, аранжировщик должен ориентироваться в потребностях современного музыкального рынка и уметь работать с программным обеспечением.

Создание хорошего музыкального альбома – процесс трудоёмкий и, как правило, затрагивающий многих людей. Помимо музыкантов группы, в записи

стандартного релиза также принимает участие команда звукозаписывающей студии – звукоинженеры и продюсер.

Звукорежиссёром называют специалиста, отвечающего за звуковое оформление фильма, теле-, радиопередачи, спектакля или шоу. В зависимости от сферы деятельности, человек данной профессии должен следить за качеством звука на концерте, добиваться чистоты звучания во время записи передач, а если речь идёт о фильме, то работать над драматургией звукового ряда, созданием звуковых образов и так далее.

Звукоинженер, в свою очередь, выполняет более узкоспециализированную работу по сведению и мастерингу звукового материала, которую выполняет в студии.

На стадии миксинга (сведения, микширования) при работе над композицией звукоинженер должен свести вместе записанные по отдельности инструменты и вокальные партии с многоканальной записи, сделать так, чтобы всё звучало чётко, но при этом гармонично по отношению ко всему треку и в целом альбому. В результате его действий конечная запись должна не только соответствовать всем необходимым техническим характеристикам и выполнять задумку авторов-музыкантов, но и вызывать эмоциональный отклик у слушателя. Миксинг-инженеру необходимо уметь добиваться баланса между "идеальным", технически правильным звучанием и атмосферой самой композиции, а также энергетикой и характерным стилем её создателей.

Мастеринг является финальным процессом в работе над композицией. На данном этапе звукоинженер, по сути, занимается "полировкой" уже сведённого материала, делая так, чтобы он звучал целостно, как единое полноценное произведение – это особенно важно, когда, например, несколько треков альбома сводились разными людьми или записывались на разных студиях и поэтому имеют разное звучание. В каждой изученной автором статьи трактовке данной специальности делался акцент на том, что качественный мастеринг может предоставить только высококвалифицированный специалист с хорошим дорогим музыкальным оборудованием, стоимость которого порой составляет сотни ты-

сяч долларов, если речь идёт об аналоговых устройствах, и несколько сотен долларов, в случае плагинов. Именно поэтому, обладая необходимыми устройствами и правильно оборудованным помещением для мастеринга, соответствующим образованием и опытом, звукоинженер может распознать различные огрехи, которые не были услышаны на стадии сведения и исправить их, а также добавить финальные штрихи и акценты, чтобы материал звучал более громко, плотно, чётко и так далее. Сегодня некоторыми музыкантами также используется виртуальный цифровой мастеринг, который осуществляется с помощью специальных звуковых редакторов. Делается это в целях экономии, что, естественно, существенно влияет на качество итогового продукта.

Продюсер создает условия для реализации творческого проекта. Основная задача продюсера – создание и продвижение творческих проектов. Продюсер участвует во всех этапах реализации творческого проекта. Он начинает работу с того, что находит идею, которую хочет реализовать в новом проекте. Затем продюсер анализирует, насколько новый проект будет востребован, то есть считает, какое финансирование необходимо проекту и сколько он в итоге принесет прибыли. Если по оценке продюсера проект будет достаточно выгодным, он приступает к привлечению спонсоров, то есть организует финансирование проекта. Продюсер также занимается оценкой стратегии продвижения проекта на рынке, участвует в ее разработке, создает определенный имидж проекта у аудитории, запускает кампанию продвижения проекта на рынке.

Талант продюсера в этой ситуации зиждется не столько на художественном вкусе, сколько на великолепной интуиции, которая помогает ему угадывать то, что может вызвать интерес у массового зрителя. Профессиональное чутье в сочетании с эрудицией и осведомленностью делают продюсера способным тщательно продумать проект, реализовать его. Кроме того, важно, чтобы он умел интегрировать отдельные творческие индивидуальности и узких технических специалистов в единый коллектив, мотивировать их на решение единой цели. Продюсер – это универсал, совмещающий несколько сфер профессио-

нальной деятельности. Благодаря опыту он подыскивает нужных музыкантов, аранжировщиков, а также находит финансовые средства, решает юридические вопросы и занимается осуществлением продвижения готового продукта.

Тема 3. Этапы записи музыкального альбома

Различают несколько способов звукозаписи – это механическая звукозапись, магнитная и оптическая, запись на флэшку. В девятнадцатом веке были созданы примитивные музыкальные аппараты, такие как музыкальная шарманка, музыкальная табакерка, музыкальная шкатулка. В современное время для записи музыкальной композиции используются студии звукозаписи. Запись композиций в студии звукозаписи происходит с использованием микрофонов и магнитофонов. С помощью этих предметов происходит запись звуков голоса, музыкальные композиции, речевые тексты. Звук записывается в студии и помещается на пластинки, компакт диски, кассеты. Имея современное оборудование в студии звукозаписи можно изменять тембр записи и частоту колебания голоса. Имея студию можно записывать различные музыкальные композиции, мелодии, песни.

Студии звукозаписи бывают разными по классу: домашние студии, небольшие или бюджетные (project) студии, большие профессиональные и т.д.

Один из главных показателей класса студии – общая площадь студийных помещений. Есть один простой критерий, по которому возможно с довольно высокой точностью понять класс студии – размер помещения. Небольшие бюджетные студии звукозаписи (не говоря уже о домашних) не могут позволить себе большого помещения, которое, особенно в больших городах, стоит очень дорого. Хотя, нередко небольшая студия позиционирует себя, чуть ли не как целый продюсерский центр и делает это простыми методами – сайт с изысканным дизайном, внушительный список клиентов, миллион наград и т.д.

Выбор студии зависит от количества денег, от предполагаемого качества продукта, от целей и задач. Одно дело сделать демозапись для друзей, другое – запись для альбома и ротации на радио.

Выбрать хорошую студию звукозаписи очень непросто. Ошибка с выбором студии может стать причиной провала всего проекта, поэтому к её выбору следует отнестись со всей серьёзностью. Визитная карточка любой звукозаписывающей студии – готовые успешные работы, которые продюсер может оценить.

Если продюсер имеет свою студию, то вопрос выбора автоматически отпадает. Если нет, то ему нужно найти подходящую студию. Проще найти студию для записи демо, сложнее – для записи альбома. Продюсеру нужно понять, насколько та или иная студия может помочь ему записать конкретную песню или альбом.

Окончательный выбор студии следует делать, полагаясь не только на помещение, оборудование и персонал студии, а ещё и на собственную интуицию, на первое впечатление от студии и работающих там людей. Если внутренний голос подсказывает, что в этой студии записываться не стоит, лучше сразу отказаться. Если у артиста есть продюсер, то в большинстве случаев, выбор студии ложится на его плечи.

Звук представляется в аппаратуре либо электрическим сигналом, либо набором нулей и единиц. Аппаратура, воспроизводящая звук в виде непрерывного электрического сигнала, называется аналоговой (например, радиоприемник, осциллограф и т.д.).

Технология преобразования аналогового звукового сигнала в цифровой (оцифровка) такова: амплитуда сигнала замеряется с определенным временным шагом, полученные данные записываются в численном виде.

Поскольку показатели амплитуды невозможно записать с бесконечной точностью, их округляют. Оцифровка сигнала – это регистрация амплитуды сигнала через определенные промежутки времени и запись полученной информации в виде округленных цифровых значений. Очевидно, чем чаще делаются замеры и чем меньше округляются первоначальные данные, тем точнее оригинальный сигнал представлен в цифровом виде.

Размер полученного файла можно уменьшить путем сжатия, для чего применяют различные алгоритмы. Чтобы в результате этой операции каче-

ство не снижалось, требуются высокие параметры оцифровки, однако чем они выше, тем больший объем компьютерной памяти необходим для их хранения. Например, на типовой аудио ком-пакт-диск объемом 650 МБ помещается около часа музыки. Стандартом хранения оцифрованной несжатой аудиоинформации на сегодня служит формат WAV – универсальный контейнерный тип файлов, позволяющий записывать данные с самыми разными параметрами оцифровки.

Существует два распространенных способа кодирования аудиоинформации (кроме хранения в оцифрованном виде «как есть»):

1. Сжатие данных без потерь (lossless coding). Этот способ кодирования позволяет восстанавливать данные из сжатого потока со стопроцентной точностью. Современные алгоритмы сжатия позволяют без потерь сокращать объем данных на 20–50%. Подобные кодеры – это своего рода архиваторы данных (как ZIP, RAR и другие), только специально предназначенные для сжатия аудиоинформации. Этот способ идеален с точки зрения сохранности качества, но не дает большой компрессии.

2. Второй способ – сжатие с потерями (lossy coding). Он применяется для того, чтобы обеспечить схожесть звучания декодированного сигнала с оригиналом при минимальном объеме упакованных данных. Компрессия достигается за счет «упрощения» исходной аудиоинформации. Кодер анализирует входящий сигнал и выявляет участки, которые не слышит человеческое ухо (едва или вовсе не различимые нюансы, кратковременные малоаметные всплески частот и проч.), и удаляет их. Такая обработка упрощает форму оригинальной звуковой волны. После подобного кодирования/ декодирования сигнал звучит похоже на оригинал, но теряет с ним идентичность.

Графически это можно проиллюстрировать следующим образом: если представить звуковую волну в виде частотного спектра, то она будет состоять из пиков на определенных частотах и «тишины» в остальных точках. Именно эти фрагменты «тишины» и купируются при сжатии.

Особенно сильное сжатие достигается путем «агрессивного упрощения», когда кодер считает ненужными значимые нюансы звуковой волны. Это приводит к существенному снижению качества, поскольку могут удаляться не только незаметные, но и ощутимые детали. В современных программах сжатия процесс кодирования отрегулирован довольно тонко, что позволяет добиваться высокой степени компрессии при малозаметном загробении качества.

MP3 (MPEG-1 Audio Layer-3). Этот разработанный почти два десятилетия назад формат сейчас наиболее популярен. По своим возможностям MP3 уступает более совершенным форматам, тем не менее он широко распространен, что само по себе вынуждает мириться с его недостатками. MP3-файлы воспроизводятся на компьютере, современных музыкальных центрах, DVD-плеерах и на мобильных телефонах. При кодировании MP3-файлов качество звучания может быть очень разным в зависимости от состояния исходного материала и параметров кодировщика. Современные MP3-кодеки позволяют добиваться звучания, неотличимого от оригинала, при битрейтах выше 192 кбит/с.

Недостатком MP3 является резкое ухудшение качества при битрейте менее 128 кбит/с. На 64 кбит/с звучание MP3-файлов сильно искажено, а на меньших битрейтах разобрать что-либо невозможно.

AAC (MPEG-2/4 Advanced Audio Coding)/MP4. Этот формат, внедренный около пяти лет назад, считается преемником MP3. Он разработан совместно институтом Fraunhofer (создатель MP3) и компаниями Sony, NEC и Dolby. По сравнению с MP3 у AAC заметно выше эффективность компрессии. Качество звучания AAC-файла при битрейте 128 кбит/с сопоставимо с качеством 192 кбит/с MP3-файла. Кроме того, AAC позволяет создавать многоканальные файлы, благодаря чему он подходит для хранения саундтреков к фильмам. При кодировании на низких битрейтах можно создавать файлы AAC HE (High Efficiency, высокая эффективность), используя технологию SBR (Spectral Band Replication, спектральное восстановление частот).

В основе AAC лежит психоакустический анализ сигнала. В этот алгоритм по отношению к MP3 заложен ряд дополнений, улучшающих качество сигнала. Кроме того, AAC позволяет хранить в закодированном аудиосигнале так называемые водяные знаки (watermarks)⁷ с информацией об авторских правах. Они встраиваются в бит-поток таким образом, что их невозможно уничтожить, не повредив аудиоданных. Эта технология позволяет контролировать распространение аудиоматериала (что в известной мере препятствует распространению самого алгоритма и файлов, созданных с его помощью).

Apple использует AAC формат в своем сервисе iTunes. Файлы AAC воспроизводятся плеерами, например Apple iPod. AAC HE (или AAC plus) считается большинством современных проигрывателей.

WMA (Windows Media Audio). Формат WMA создан в качестве альтернативы MP3 для пользователей ОС Windows. По заявлениям разработчиков, данный формат позволяет достигать схожего с MP3 качества при вдвое более низком битрейте. Однако по отзывам практиков, файлы самого распространенного WMA 8 даже при 128 кбит/с заметно проигрывают по качеству звучания не только компакт-дискам, но и MP3-файлам.

Формат WMA позволяет устанавливать DRM-защиту (Digital Rights Management – управление цифровыми правами), предотвращающую неавторизованное использование аудиофайла.

Ощутимое преимущество WMA – популярность среди пользователей Windows и, как следствие, неплохая поддержка производителями портативных устройств. Значительная часть современных MP3-плееров способна воспроизводить файлы формата WMA 7/8 не хуже, чем MP3.

OGG Vorbis. Кодек Vorbis (расширение файлов – OGG) разработан некоммерческой организацией Xiph.org в 2000 году в качестве полноценной альтернативы платным форматам. За возможность создания и воспроизведения MP3, AAC и WMA-файлов производители кодеков или плееров должны платить держателям патентов. Кодек Ogg Vorbis появился в рамках про-

екта Ogg Squish по созданию полностью открытой системы мультимедиа, благодаря чему и сам проект, и новое программное обеспечение на его основе, и Ogg Vorbis подлежат свободному распространению. В основе Ogg Vorbis лежат те же идеи, что и в основе известного MPEG-1 Layer II. При этом OGG использует оригинальный математический алгоритм и свою собственную психоакустическую модель (это и позволяет не выплачивать лицензионные отчисления фирмам – изготовителям аудиоформатов). Формат можно использовать даже в коммерческих разработках (музыка в значительной части компьютерных игр записана именно в OGG Vorbis из-за того, что за это не нужно платить).

Не удивительно, что Vorbis сразу привлек к себе внимание. И все же отказ от патентованных технологий не позволяет формату занять лидирующие позиции, впрочем, он не относится и к числу аутсайдеров. Последние версии кодека позволяют создавать файлы, качество которых сравнимо с AAC на большом диапазоне битрейтов, а аппаратная поддержка с некоторым запозданием, но все же появляется. Однако его шансы заместить AAC или MP3 на данный момент близки к нулю. С другой стороны, со своей изначальной задачей кодек справляется в полной мере, предоставляя разработчикам и пользователям бесплатный формат хранения музыки, превосходящий по возможностям MP3. (Алгоритм Ogg Vorbis рассчитан на сжатие данных на всех возможных битрейтах без ограничений, то есть от 8 кбит/с до 512 кбит/с.)

Musepack (MPEG plus). Среди меломанов со стажем Musepack (ранее именовавшийся MPEG Plus, название пришлось сменить во избежание проблем с MPEG) считается наиболее совершенным из существующих аудиокодеков, сжимающих информацию с потерями. А его психоакустическая модель превосходит большинство аналогичных разработок. Несмотря на то что его ближайшим родственником является MP2 (предшественник MP3), формат не только прекрасно работает с музыкой на средних и высоких битрейтах, но и вполне может соперничать с Vorbis и AAC в области 128 кбит/с. Тем не менее

развитие Musepack идет медленно, и он обделен вниманием разработчиков ПО и «железа».

Real Audio. До недавнего времени компания RealNetworks активно использовала для онлайн-трансляций свой собственный формат кодирования музыки. Его изюминка в том, что файлы допустимого качества возможно создавать уже при битрейтах в 20 кбит/с, что позволяет транслировать интернет-передачи даже по dial-up-линиям или выкладывать владельцам аудиомагазинов небольшие музыкальные фрагменты, которые можно прослушать, прежде чем заказать диск.

Поскольку формат RA жестко привязан к RealOne Player, для большинства меломанов нет особого смысла в его использовании. Добиться приемлемого звучания на сверхнизких битрейтах можно при помощи любого современного кодека (AAC plus, Vorbis, WMA).

Изготовление компакт-дисков включает следующие этапы (стадия создания исходного материала-фонограммы опускается):

- Мастеринг – включает две основные операции: изготовление мастер-диска и матрицы.
- Тиражирование – производство с мастер-диска необходимого количества обычных компакт-дисков.
- Оформление – нанесение картинки на компакт-диск.
- Упаковка продукции в пластиковые коробки.

Информация записывается на компакт-диске в виде последовательности углублений – питов (черточек различной длины, расположенных вдоль спирали, идущей от центра к краю диска). Ширина каждого пита колеблется от 0,6 до 0,8 мкм, а глубина от 0,1 до 0,13 мкм. Расстояние между соседними витками спирали равно 1,6 мкм и должно быть выдержано с точностью до 0,1 мкм. Чтобы получить столь точную матрицу, используется метод фотолитографии. Для изготовления оригинала (мастер-диска) берется идеально плоское, тщательно отполированное стекло. На него наносится слой светочувствительного материала-фоторезиста. Толщина этого слоя определяет глубину будущих питов (она вы-

держивается в пределах 0,1–0,13 мкм). В тех местах, где должны располагаться питы, фоторезист засвечивается лучом лазера. Затем полуфабрикат обрабатывается проявляющим составом, и экспонированные участки фоторезиста растворяются. После этого поверхность металлизуется с помощью вакуумного напыления. Металлизированный слой нужен для того, чтобы на его основе методом гальванопластики изготовить второй оригинал диска, уже цельнометаллический. С этого оригинала делаются промежуточные копии, с которых потом изготавливаются рабочие матрицы. При классическом способе мастеринга с одной матрицы можно изготовить до 50 000 копий.

Компакт-диск изготавливается методом инъекционного литья из оптического поликарбоната. Матрица устанавливается в пресс-форму термопласт-автомата, куда под давлением подается расплавленный поликарбонат. После остывания получается основа с углублениями и выступами, считающимися как единички и нули, которая покрывается слоем алюминия (отражающий слой) и защитного лака. Затем на диск наносится этикетка, и он отправляется на упаковку.

Тема 4. Демостратегии

Демозапись – «черновая» фонограмма, предназначенная для демонстрации музыкального материала. Чаще всего демозаписи создаются начинающими исполнителями или авторами для представления музыкальным издателям, продюсерам и другим лицам, потенциально заинтересованным в публикации музыкального материала или ином сотрудничестве с авторами записи.

Музыканты также используют демозаписи в качестве набросков, которые можно передать другим участникам музыкального коллектива или аранжировщику для дальнейшей проработки исходного музыкального материала.

Композиторы и издатели записывают демозаписи с минимальным аккомпанементом. Как правило, это партии акустической гитары или фортепиано и вокала.

Многие музыканты, имеющие контракты с музыкальными лейблами, записывают демоварианты новых композиций перед записью основного альбома. Такие демо могут использоваться для обмена идеями между участниками группы, для проверки нескольких альтернативных аранжировок композиций или с целью записать большое количество черновых композиций и выбрать те из них, которые войдут в состав альбома.

Демозапись является визитной карточкой каждого начинающего исполнителя или группы. Свои демозаписи музыканты отправляют на рассмотрение своим знакомым представителям музыкальной индустрии и звукозаписывающих компаний. Демо должно быть хорошо и снаружи, и внутри.

Создавая композиции, нужно сохранять единую концепцию, стилистику. Постарайся понять, что представляют собой потенциальные слушатели. Кроме того, тот, кто будет прослушивать диск, тоже должен во время прослушивания четко представить, для кого предназначена музыка.

Запись демо – занятие довольно ответственное. Даже при ограниченных финансовых возможностях стоит отдать предпочтение студии, стоимость услуг которой находится хотя бы в среднем ценовом диапазоне.

Следует стремиться к должному уровню качества записи, так как именно качество определяет впечатление, производимое вашей музыкой и вами лично. Зачастую студии предоставляют и дополнительные услуги, касающиеся доработки композиции, еще перед ее записью. К примеру, они помогают усовершенствовать аранжировку. Советы профессионалов заслуживают особого внимания.

Важную роль играет и внешнее оформление диска. Его обложка должна удерживать на себе взгляд. Быть может, таким образом, вы привлечете внимание человека, который способен изменить вашу жизнь. Она должна выгодно выделяться среди множества других однотипных обложек.

Оформление должно быть не только привлекательным внешне, но и нести определенную информацию. Укажите на обложке свои контактные данные, чтобы заинтересовавшийся вами лейбл мог связаться с вами. Пусть контакты

будут и на самом диске на случай потери упаковки. Для создания демо-версии не нужно тратить миллионы долларов в дорогой студии. Эта работа может быть выполнена в домашней студии.

Принятый промышленный стандарт для представления песен – демонстрационная версия трёх песен. Нужно начать с самой лучшей песни. Планировать сессию нужно так, чтобы не тратить впустую время и деньги. Отрепетировать все инструментальные и вокальные части прежде, чем придёте на запись. В этом случае экономите студийное время и чувствуете себя полностью уверенным и спокойным. Продолжительность песни не должна превышать приблизительно трёх с половиной минут. Убедитесь, что ключ песни соответствует вокальному диапазону исполнителя. Нет ничего хуже, чем присутствие скрипящего на высоких нотах или выбившегося из дыхания на низких нотах голоса. Избегайте длинных вступлений и соло, продаете песню, но не соло. Попробуйте "оживить" песню любимым способом. Имеются отдельные требования, помогающие ускорить и сгладить этот процесс. Обратите внимание на аранжировки, инструментовки, ритмы и грувы, использованные в музыке, и примените это к собственному оригинальному стилю. Начинайте с базовых аккордов ритмических инструментов – клавишных или гитары. Это положит твердую основу для вокальных партий, баса, барабанов и другого материала, задействованного в сведении. Избегайте чрезмерной обработки дорожки. Сохраните её простоту. Конечный микс должен быть чист и не загромождён, позволяя прослушивать вокальные партии. Какой бы из носителей вы не выбрали, будь это ADAT, DA-88, жесткий диск, простой аналоговый магнитофон или многодорожечник, главным будет записать песню ясно и просто, насколько это возможно. Избегайте слишком большого уровня низов или верхов на дорожках и любых искажений вашей записи. Попробуйте на начальной стадии не использовать большого количества эффектов. Удостоверьтесь, что настройки находятся в положении "середина" (все установки находятся в позиции по умолчанию). Приберегите все эффекты и эквализацию для финального микса, поскольку, в конечном счете, столкнетесь с проблемами, связанными с уровнями

частот, которые не могут быть исправлены впоследствии ввиду отсутствия пространства для корректировки.

Удостоверьтесь, что все названия песен указаны на ленте и её коробке в правильной последовательности. Имя, адрес и номер телефона должны быть записаны на всех текстах песен, лентах и её коробках. Ничто так не расстраивает человека, занимающегося прослушиванием, как лента без имени! Сопроводительное письмо должно быть кратким и содержать суть. Только просто объясните, что вы хотели выразить песнями. Дайте ясно понять, что вы продаёте песню и/или предлагаете себя в качестве артиста.

«Хорошо» – понятие субъективное. В контексте создание демозаписи это понятие может принимать несколько значений. «Хорошая демозапись» может подразумевать под собой хорошую композицию (с точки зрения потенциального «хита»), или это может означать хорошее качество сведения, или аранжировки.

Звукозаписывающие компании – это бизнес, а бизнес должен приносить деньги. Каждый их релиз – это как ставка в лотерее. И они скорее поставят свои деньги на хитовую, цепляющую песню, чем на хорошо аранжированную, отлично записанную, но, тем не менее, вторичную песню. Компания поставит свои деньги на коллектив, хотя бы слегка напоминающий потенциальную звезду, а не на группу, потратившую маленькое состояние на свою демозапись.

Тема 5. Синтетический номер

Основной формой шоу программ является концерт, состоящий из отдельных номеров самых различных жанров. Номера различаются по жанровому признаку: номера одного жанра (вокальный, хореографический, инструментальный) и синтетический номер, который подразумевает синтез различных жанров и видов искусств.

Создают номера многие: режиссер, автор, композитор, художник, продюсер, но окончательно он реализуется конкретным артистом. Если в театре сначала появляется пьеса, а потом актеры ее играют. То здесь сначала есть артист, а потом возникает номер. В театре на одну роль всегда несколько актеров, а в

концертном выступлении номер ассоциируется с конкретным исполнителем. Концертный номер – это краткое самостоятельное и законченное произведения построенное по законам драматургии и ограниченное во времени.

Главная фигура на эстраде – артист, а основная форма его сценического существования – номер. Концерт, представление, шоу, спектакль обычно состоит из номеров. Объективно и реально номер – ядро концертно-зрелищной программы, что подтверждается современной концертной практикой.

Для создания любого концертного номера – монолога, песни, акробатического этюда – исполнитель проживает жизнь своего героя и только после этого «представляет» его зрителям.

В концертно-зрелищной программе номер требует оригинального, неожиданного приема, дающего энергетический толчок всему повествованию. Прием неузнаваемости, внося свои купюры, переставляя смысловые акценты, меняя композицию материала и т.д. Конечный результат, на который направлены все творческие усилия актера и автора, зависит от реакции зала. Вопрос о мере контакта со зрителем, приобщении его к сценическому действию, о способах влияния на зрителя остается основным оценочным мериллом мастерства исполнителя. Искусство контакта с залом – это искусство публичного, художественного общения исполнителя (исполнителей) со многими людьми. В нем есть свои, еще мало изученные закономерности. Формула: кто – что – как – кому отражает процессы, происходящие между сценой и залом. К структурным особенностям номера относятся место, действие, время, которые находятся в определенной взаимосвязи. При этом место и время понимаются как физические величины, по форме образующие факторы структуры номера.

Номер является законченной структурной единицей, в которой должны быть сбалансированы все элементы.

Категория действие, как эстетическая величина, соединяет место и время, как бы одушевляя их, наполняя содержанием образованную ими форму.

Место – категория материальная, обозначающая сценическую площадку, выбор которой зависит от нетворческих причин, связанных с административно-

эксплуатационными условиями существования концертно-зрелищной программы. Однако площадка, на которой исполняется номер, прямо влияет на выбор красок, способов выразительности. Если камерная сцена позволяет исполнителю (исполнителям) пользоваться тонкими психологическими штрихами, то «массовая» сцена заставляет искать более рельефные яркие мазки, более острые, жесткие, эмоционально атакующие формы.

В тех случаях, когда сцена специально подготовлена, поставлены декорации, концертно-театральный свет и прочие сценографические атрибуты, место из случайной и изменчивой величины становится величиной постоянной, вступая в равное соотношение с действием и временем. Действие – категория эстетическая, включающая в себя художественный материал номера, тождественный предлагаемым обстоятельствам, в которых действует актер. В художественном отношении действие наиболее гибко. Оно подвержено изменениям, вызванным внешними и внутренними причинами, которые определяются как индивидуальным характером творчества артиста, так и особенностями зрительского восприятия. Наиболее постоянной является категория времени. Это физический, заранее определенный период сценического существования актера. Категория времени – стержневой центр номера, связанный с местом и действием, время очень важная, неизменная величина, структурно образующая «каркас» номера, где одним из главнейших формообразующих факторов является ритм.

Ритм, как производное от времени становится одним из способов организации номера, как с точки зрения литературного построения материала, так и с точки зрения исполнительского мастерства. Ритм и особенности ритмической организации номера можно рассмотреть с двух сторон. Первый уровень заложен в основе номера – материале, второй – в актерском исполнении.

Взаимодействие авторского и актерского ритмов существует в самых неожиданных вариациях. Они могут совпадать, накладываться один на другой, и напротив, контрастировать с материалом, идти параллельно или пересекаться. Исполнительский ритм зависит от актерской интерпретации материала и использу-

ется для выявления, усиления нужного смыслового эффекта, как одно из важнейших художественных средств. При разборе основы номера по ритмическим типам в соответствии с ними выявляются и принципиально различные формы, дающие разнообразный жанровый тон для дальнейшей перспективы развития концертно-зрелищной драматургии. Соответственно, расширяется и диапазон исполнительских выразительных средств, перспективный поиск новых.

Создание концертного номера – один из самых сложных видов деятельности режиссера. Формируя номер, режиссёр стремится к последовательности действий, когда каждое действие является важнейшим системообразующим элементом номера.

Работа над номером требует от режиссера решения целого ряда специфических задач, с которыми он не сталкивается в создании большой программы. Это, прежде всего, умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, определить его тематику, проблематику, работать с репризой, трюком, знать и учитывать природу специфических выразительных средств жанра и многое другое.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режиссер вместе с автором работает над текстом и в этом случае становится соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров (например, в пародии) эта тенденция проявляется в большей степени. И практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, в этой же роли выступает, как правило, режиссер-балетмейстер в эстрадной хореографической миниатюре.

Концентрированность выразительных средств, безусловно, является одним из основных принципов создания номера. Конфликт является основой дра-

матургии концертного номера, объективной данностью, определяется развитием действия, характером персонажа и его характеристикой, где всё субъективно. Конфликт фактически «фокусируется» в самом выступающем, в его отношении к происходящему (и к своему персонажу) – негодовании, сочувствии, слезах, улыбке.

Драматургу, работающему над сценариями больших программ, необходимо понимать законы драматургического построения концертного номера. Он может не работать над номерами, но знать закономерности их построения он обязан. Ведь профессионал не может в оценке выразительности руководствоваться только критериями «нравится – не нравится». От профессиональной оценки номера сценаристом программы зависит, например, место номера в концерте.

Для исполнителя главным в номере является посыл как результат максимальной сосредоточенности внутреннего состояния. Действенными помощниками исполнителя становятся микрофон и элементы цветоэффектов. При подготовке концертного номера исполнители всё чаще стали использовать принципы маски. При высокой концентрированности времени и материала маска выполняет ещё дополнительную технологическую функцию – позволяет обходиться без экспозиции; персонаж хорошо знаком публике. При этом маска может видоизменяться. Чем талантливее исполнитель, тем больше вариантов будет она иметь, тем точнее соотносится она со временем.

Особенность методики создания концертного номера состоит в том, что исполнители репетируют в воображаемых обстоятельствах с воображаемыми предметами, тогда роль «видений», помогающих выстроить образ, повышается.

Методика создания номера предполагает, что исполнитель одновременно осваивает и образы, и слова, что наиболее продуктивно для творчества. Работа над исследуемыми элементами техники работы над номером активизирует деятельность мозга, повышает общий творческий потенциал личности. И это необходимо учитывать.

Совокупная последовательность действий позволяет одновременно найти и внутреннее самочувствие, способное стать важным структурообразующим элементом номера. Содержание этих двух элементов тесно связано со всем объемом задач, решаемых в процессе методики создания концертного номера.

Овладение логикой поступков, подчинённой идее произведения и сверхзадаче, и есть начало пути, по которому исполнитель органично приходит к созданию сценического образа, действующего в определённых, созданных автором, режиссёром и исполнителем обстоятельствах.

Сценарий концертно-зрелищного действия (театрализованного концерта, эстрадного представления, стадионного зрелища и т. д.) в принципе выстраивается на выразительных средствах, общих для всех разновидностей жанра. Меняются детали – с учетом исполнительских сил и сценической площадки. Но основа остается неизменной. Это эпизоды и номера, являющиеся «слагаемыми» специфической монтажной драматургии. На сегодняшнем этапе в основе сценария концертного действия – эпизод и номер; подчиненные монтажу, они являются составной частью, звеньями, из которых складывается целостное художественное произведение.

Разная последовательность одних и тех же номеров может в одном случае сделать шоу успешным, в другом – провалить.

Конечно, успех или неуспех программы зависит не от одной лишь последовательности номеров. Понимание структуры построения отдельных номеров режиссером-драматургом – необходимое условие грамотного использования их в любой форме эстрадного представления.

Любой концертный номер является частью шоу-программы. В ней он должен занимать строго определенное место, составлять гармоническое и художественное единство с другими номерами. Номер должен работать на программу, которая в конечном итоге будет работать на номер. Если номер не интересен, растянут во времени, то он замедлит движение шоу, возьмет на себя больше внимания публики и нарушит ее художественную целостность. И сам номер потеряет

свою привлекательность. В процессе работы над номером необходимо помнить о соотношении «разумного» и «чувственного».

Тема 6. Особенности объединения номеров концертных программ

Концерт может быть сборным или дивертисментным, тематическим, театрализованным. Особую группу концертов составляют концерты праздничные, юбилейные, хотя практически и они по своей структуре являются и дивертисментными, и тематическими.

В драматургии театрализованного концерта пролог играет особенно важную роль. Он задает не только тематизм, проблематику, образность программы, но и ее стиль, жанр, меру условности, определяет способ существования артистов и меру привлечения элементов собственно театральной выразительности. Пролог и финал – вполне самостоятельные структурные единицы драматургии концерта. Может быть программа с прологом в начале и без эпилога. Может быть постановка, начинающаяся просто небольшим вступительным монологом, а в конце имеющая большой постановочный финал. Но все-таки лучше, правильнее, изящнее, когда и пролог, и финал гармонизированы друг с другом, дополняют друг друга по форме, стилю, затронутым темам и использованным краскам.

Пролог к программе является ее структурообразующим элементом и как бы предполагает, что у нее будет и развернутый постановочный финал, завершающий и венчающий всю программу.

При более глубокой театрализации концерта, с вынесением на у его названия, использованием декораций, реквизита, того или пусть элементарного, сюжетного хода, можно говорить об разном представлении, эстрадном спектакле.

Режиссер, ставящий эстрадное представление (концерт, обозрение, шоу), как правило, не работает над номерами, из которых оно состоит. Он объединяет уже готовые номера той или иной сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления, организует его темпоритмическую струк-

туру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. Перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстраднему номеру. Так же и драматург эстрадного представления, как правило, не вникает в драматургию каждого отдельного номера. Он выстраивает их в единое целое, необходимые для его замысла номера.

Однако бывают случаи, когда тема программы, ее специфика, посыл просто требуют создания тех или иных номеров, необходимых в данном конкретном случае.

Режиссёру важно определить идею заранее, знать, что он хочет сказать зрителю, какие вызвать у него эмоции, которые будут работать на замысел авторов концертного номера.

Всё перечисленное надо объяснить сценаристу, договориться с ним о методах и приёмах работы. В процессе создания концертного номера что-то может получиться, как задумано, что-то – превзойти ожидания, а что-то не осуществиться. Но неизбежно первоначальный замысел, так или иначе, обязательно найдёт своё отражение и послужит отправной точкой для поиска совершенно нового решения, которое зародилось в ходе постановки эстрадного номера.

После прочтения драматургического материала режиссёру сначала следует расписать структуру номера самостоятельно в черновом варианте. Перед этим несколько раз нужно просмотреть материал применительно к сцене. Если материал даёт трактовку номера и драматургических ходов, то появится потребность утвердиться в ней. Когда будут вчерне написаны все сцены, необходимо собрать их по эпизодам в конечный вариант постановки номера. Нужно постараться представить, что и как будет понимать и переживать зритель, воспринимая последовательность постановки номера.

Показать в номере что-то отвлечённое, не прибегая к литературно-повествовательному дикторскому тексту, очень сложно.

Смонтированная на бумаге постановка концертного номера – это черновой набросок варианта. Для того чтобы номер не состоял сплошь из диалогов,

танцев, песен, сначала надо выбрать ключевые моменты действия. Иными словами, нужно логически выстроить поступки, которые совершают персонаж или персонажи (танцоры, музыканты и т.д.).

Для того чтобы легче в этом разобраться и правильно расставить акценты, нужно определить общую структуру, которая объединяет все действия. Способ, каким представляем и используем материал, говорит об отношении к показанным на сцене людям и событиям, а также о том, какого рода отношения автор, режиссёр и исполнитель стремятся установить со зрителями.

Не следует волноваться из-за того, что бумажный вариант получился слишком длинным и содержит повторы. Это нормально, ибо что-то можно решать по частным поводам, лишь экспериментируя с материалом. Иногда в процессе знакомства с объектами и героями, и даже в процессе самого действия на сцене, у режиссёра появляются новые идеи, неожиданные решения отдельных действий или всего номера. Творческий поиск исполнителем не останавливается. Если режиссёр и исполнитель уверены, что новая трактовка номера вызовет больший интерес, надо обязательно прислушаться к себе и поменять действия или сцену.

Самый волнующий момент наступает тогда, когда режиссёр и исполнитель соединили весь материал воедино. На этом этапе создания концертного номера не стоит беспокоиться о длине или несбалансированности выразительных средств.

Создание постановки требует периодического возврата к состоянию творчества. Собираясь посмотреть черновой вариант сценария, следует целенаправленно абстрагироваться от всего предыдущего, потому что иначе трудно смотреть на это глазами впервые видящего человека. Только обретя такую способность, можно создать концертный номер, который покажется убедительным.

Если после первого прогона концертного номера возникает внутреннее чувство неприятия, потому что это не то, что ожидали режиссёр и исполнитель, просмотрите этот новый вариант ещё раз с положительным настроением. Первый

просмотр позволит нам понять много важного о драматургической форме и оптимальной продолжительности номера.

Верно выбранный исполнитель концертного номера – это достаточно серьёзная заявка на успех. Поэтому при выборе исполнителя для режиссёра очень важным является его умение, поняв индивидуальные особенности образного мышления, сопоставить их с индивидуальными дарованиями исполнителя.

Выбирая исполнителя, режиссёру необходимо учитывать его психофизические качества: склад его характера, особенности темперамента, своеобразие речевых или вокальных данных, манеру речи, силу и выразительность голоса, характер сценического обаяния, манеру двигаться, жестиковать, а также совместимость этих индивидуальных качеств исполнителя с жанровыми особенностями и режиссерским замыслом номера.

Именно психофизические природные данные позволяют одному исполнителю быть наиболее убедительным в исполнении фельетона, другому – монолога, третьему – ближе юмористические сценки, четвертому – сатирические куплеты. Эстрадные исполнители отличаются друг от друга не только манерой исполнения, вкусом, образным видением, артистизмом, способностью к импровизации, приемами общения с публикой, но и склонностью к тому или другому жанру и репертуару.

Непосредственная работа режиссера с исполнителем концертного номера начинается со всестороннего анализа всего режиссёрского замысла. В процессе анализа номера исполнитель определяет для себя: идею, тему, сверхзадачу, сквозное действие, предлагаемые обстоятельства, взаимоотношения с партнёром (зрителем и др. действующими лицами, если они есть), устанавливает последовательность событий и поступков персонажа на всём протяжении номера, создаёт биографию своего персонажа, разбирается в стилевых и жанровых особенностях номера (стиле и языке автора).

Проводя эту работу, исполнитель концертного номера получает возможность глубоко понять, осознать образ, который ему предстоит создать.

Надо не только изучить и понять замысел автора сценария номера, все подтексты персонажа, представить себе его привычки, привязанности, но и создать биографию своего персонажа. В эстрадных номерах нет указаний, сведений о биографии персонажа. Поэтому режиссёру и исполнителю приходится домысливать, фантазировать самим.

Когда режиссёр сможет правильно взглянуть на событие, ситуацию, поступки серьёзно и глубоко, то иной раз подробности поведения меняются, делаются неожиданнее и поэтому интереснее.

Важным элементом театрализованной программы, является место действия. В пьесе, играющей в театре, вымышленное место действия есть всегда. В концерте – не обязательно. Для сборного концерта, местом действия является реальный зал, реальная концертная площадка. И предлагаемые обстоятельства тоже реальны – идущий концерт. Вымышленное место действия, рожденное фантазией драматурга, выдуманные предлагаемые обстоятельства на эстраде присущи всем формам именно театрализованного представления. драматургия театрализованного концерта, основанная на использовании вымышленного места действия, позволяет выводить на первый план основу эстрады – номер, а не само драматургическое построение. Поэтому очень часто драматургия театрализованного эстрадного представления схематична, условна, является «службой его величества номера». С этой точки зрения место действия является идеальным структурным элементом эстрадной драматургии, который способствует органичному и в то же время ненавязчивому объединению номеров программы.

Режиссер концерта сочиняет, композиционно выстраивает все многочисленные звенья сценического произведения. Процесс сочинительства – главный этап на пути создания программы.

В процессе обдумывания будущей программы, планируя его смысловую и эмоциональную структуру, режиссер проводит «оценку фактов».

В руках режиссера концерта огромный арсенал выразительных средств, и от него целиком зависит, в какое русло они будут направлены, какую цель будут преследовать, какие функции выполнять.

Режиссер программы может (и обязан) во многом помочь исполнителю, выявить в актере личность – самостоятельность человека, гражданина и художника. Раскрытие личности исполнителей – вот что придает неповторимость произведению сценического искусства любого жанра. Все это указывает на особо тесную связь режиссуры и педагогики. Они настолько связаны между собой, что трудно провести грань, где кончается одна профессия и начинается другая. А педагог прежде всего воспитатель. Режиссер обязан быть чутким воспитателем, обязан уметь разглядеть подлинное дарование, поверить в него, помочь раскрыться. Это одна из главных функций режиссера, предмет его постоянных забот.

Перед режиссером концерта стоит сложная задача создания масштабного сценического произведения или произведения на улице, в котором новое рождается не в прямом произведении словесного материала, как в драматическом театре, где слово превалирует над другими компонентами. Режиссер концерта создает особого рода действие из сложнейшего сочетания движений, музыки, света, цвета, особой звуковой структуры, специфически освоенного огромного пространства, на котором действует огромное количество исполнителей.

Режиссура, постановка программы – это всякий раз сотворение нового мира, в котором исполнители роли – тоже всякий раз входят в новый мир, отличный от повседневного. Режиссура не только замысел, постановочная идея и не просто создание программы, но и непременно формирование творческой личности исполнителя в самом процессе создания культурно-досуговой программы. И происходит этот процесс воспитания, педагогического воздействия режиссера на актера-исполнителя в каждой программе.

Тема 7. Восприятие зрелищных искусств

Восприятие – это непосредственное чувственное отражение предметов и явлений действительности в сознании. Другими словами, восприятие есть не что иное, как процесс приема и переработки человеком различной информации, поступающей в мозг через органы чувств.

Восприятие складывается из отдельных ощущений и выступает как синтез разнообразных ощущений. На основе восприятия в сознании возникают представления и образы. Всякое восприятие представляет собой не чисто чувственный образ, а такой, который осознан, опосредован мышлением, жизненным опытом, памятью и другими психическими процессами человека.

Любое восприятие тесно связано со вниманием. Для привлечения внимания объекты в той или иной мере должны обладать элементами новизны, неожиданности, непредсказуемости. Это говорит об избирательности восприятия.

Восприятие может быть полным или неполным, глубоким или поверхностным, быстрым или медленным. Все зависит от чувствительности органов чувств, предшествующего опыта и знаний, внимательности наблюдений и умственного развития. Все это имеет отношение к сознательному восприятию.

Программа, номер не могут существовать без зрителя, без публичного показа. Публика своей непосредственной реакцией сообщает исполнителям свой отклик на номер и на уровень исполнительского мастерства.

Подготовительная стадия восприятия всех видов сценических искусств основывается на общей подготовленности зрителя и слушателя. Чрезвычайно важны и субъективные интересы и пристрастия каждого, зависящие от принадлежности к определенной социальной группе, от возраста, темперамента и т.п.

На формирование устойчивого зрительского интереса значительное влияние оказывают средства массовой коммуникации. Большое влияние имеет и мода. Поклоняясь модным увлечениям, человек тем самым подчеркивает свою прогрессивность, хотя в большей степени это забота о престижности.

Устойчивый зрительский интерес может быть подточен негативными тенденциями: недостаточное количество интересных произведений, снижение уровня исполнительского мастерства. Эти обстоятельства способствуют снижению вкусовых критериев.

Каждый номер будит воображение, рождает ассоциации. Полная свобода в обращении с художественным временем допускает любое смещение временных пластов, а условность художественного пространства – возможность выбо-

ра любого места действия. Предельная концентрация выразительных средств в эстрадном номере активизирует воображение зрителя. Мгновение может быть остановлено, запечатлено, подобно кинокадру. И напротив, большой временной пласт спрессован до нескольких мгновений.

В области искусства термин «зрелище» иногда употребляют в качестве синонима слова «представление» – театральное, концертное и другие. Чаще это слово употребляется в качестве прилагательного – «зрелищные предприятия», «зрелищные виды искусства».

Однако, несмотря на этимологию термина, к зрелищным искусствам относятся не все его виды, воспринимаемые с помощью зрения.

Живопись или скульптура относятся к изобразительным видам искусства. В этой классификации определяющим становится присутствие зрителя, являющегося полноправным соавтором зрелищного искусства.

Зрелищные же произведения искусства существуют только в момент их исполнения, и исчезают навсегда с окончанием представления. Спектакль, концерт, цирковое представление, театрализованный праздник невозможно с точностью повторить: сиюминутная зрительская реакция формирует разнообразие смысловых и эмоциональных оттенков каждого конкретного представления.

Зрелищные же произведения искусства существуют только в момент их исполнения, и исчезают навсегда с окончанием представления. Спектакль, концерт, цирковое представление, театрализованный праздник невозможно с точностью повторить: сиюминутная зрительская реакция формирует разнообразие смысловых и эмоциональных оттенков каждого конкретного представления. Зрелищные виды искусства предполагают активное зрительское восприятие, оказывающее непосредственное влияние на представление. Фактически без участия зрителей зрелищные виды искусства невозможны; в этом случае может идти речь лишь о репетиции.

К зрелищным видам искусства относятся театр (драматический, оперный, балетный, кукольный, пантомимический), цирк, эстрада, массовые и коллективные театрализованные праздники. Единственным исключением из общего

правила является искусство кино и телевидения, где зрелищные произведения фиксируются на пленку и далее существуют в неизменном виде, вне зависимости от реакций и восприятия зрителей. Однако это исключение вполне объяснимо и закономерно: эти весьма молодые виды искусства возникли и существуют благодаря развитию современных технологий, обуславливающих не только принципиально новые способы их создания, но и принципиально новый тип взаимоотношения со зрителем.

Само понятие, а с ним и слово «зрелище», складывается только к V столетию до нашей эры; по мере развития городов, разделения и специализации труда, по мере возвышения роли торговой буржуазии. С момента установки на «зрелище» действия постепенно начинают приспосабливаться к требованиям зрителя и становятся зрелищными независимо от всего прочего. Но если зрелищность и становится новой главной характеристикой, то, во всяком случае, в основе явления продолжает оставаться некое действие или то, что называлось у греков *dromena* – причастное прилагательное от глагола *draomaj* – действую. Эти-то *dromena*, окружаемые любопытными зрителями, и превращались в *theamata*, то есть в зрелище. Основным признаком театрального зрелища и является действие: вне действия нет и театра.

В широком смысле слова «зрелище» есть специфическая форма идейного, эмоционального, эстетического общения. Круг явлений, обладающих зрелищностью, практически неисчерпаем: спортивные соревнования и игры, публичные ритуалы и церемонии, различного рода празднества и праздничные ситуации. Даже этот неполный перечень дает основание говорить о художественных зрелищах, к которым относятся театр, кино, эстрада, цирк; о явлениях зрелищного типа, включающих спортивные мероприятия, выставки, показы и демонстрации достижений науки и техники, современной моды, а также жизненные факты и события, привлекающие к себе внимание.

Конечно же, подобное деление весьма относительно, так как анализ современной действительности обнаруживает сложные зависимости и связи этих видов зрелищ. И, действительно, насколько прочными стали узы взаимодейст-

вия и взаимовлияния спорта и искусства в фигурном катании или выступлении гимнастов: но для нас такое различие является существенным с точки зрения понимания того, что явления зрелищного типа не связаны ни единым сюжетом, ни даже темой, тогда как художественные зрелища создаются на основе драматургических произведений (пьес, сценариев) и должны быть тщательно подготовлены.

Если зрелищам того и другого вида присущи такие общие черты, как действенность, коллективность, «развернутость на зрителя», то только лишь «зрелищные искусства» обладают признаками целостности и завершенности, синтетичности и образности.

Важнейшей характеристикой зрелищных искусств является эффект соучастия, сопереживания зрителя с заранее рассчитанным результатом и с учетом зависимости восприятия зрелища от системы условности того или иного вида искусства, от визуальной способности зрителя, от движения зрительского внимания. В этой связи следует отметить значимость умений режиссера акцентировать внимание зрителя на том, что является наиболее важным и существенным в зрелище и тем самым стимулировать и «принудительно направлять» вовлечения зрителя в действие.

Перед выходом на сцену артист должен принимать во внимание состав аудитории, ее настроение, место номера в программе и др. За короткое время, пока артист занимает свое место на сцене, он должен успеть уловить общее настроение в зале, понять «приняли» его или нет, и как начать выступление. Все эти почти подсознательные операции происходят за какие-то секунды. Но именно в эти мгновения завязываются отношения с залом.

Умение разгадать настроение публики основано на опыте, на учете ситуационных обстоятельств. Артист должен быть хорошим психологом и в зависимости от обстоятельств – корректировать своё выступление.

Восприятие зрелищных искусств в условиях кафе и ресторана весьма специфично. Здесь искусство предстает в качестве прикладного искусства. При вос-

приятии до минимума сводится элемент мыслительного, образного и логического восприятия.

Естественно, способ общения исполнителя с публикой отличается от концертного. Исполнители в таких условиях не претендуют на прямое общение с публикой, а лишь демонстрируют свое искусство без расчета на обратную связь. Проблему безадресного исполнительства артисты решают через воображаемого слушателя.

Концертная программа строится по своим законам. Хорошо воспринимаются танцевальные номера с эффектными костюмами и минимум одежд. Желанны и инструментальные номера. Они могут быть рассчитаны на разную степень внимания публики. Неплохо принимается оркестровая музыка, где солируют артисты. В репертуаре должна быть функциональная и виртуозная музыка. Среди вокалистов успех у тех, кто поет легкие, танцевальные мелодии. Основное место должны занимать спортивно-цирковые жанры. Самые ударные – оригинальные жанры.

Концертная программа должна строиться на равномерном чередовании аудио и визуальных, а также сольных и массовых номеров.

Чем интереснее и профессиональнее работа, тем большего внимания артист удостоивается у публики.

Большие «живые» концерты, явление довольно редкое. В крупных и не очень городах, ежедневно в десятках клубов идет активная концертная жизнь. Музыканты, за неимением другой постоянной работы, плавно перекочевали в клубы. Именно здесь проходят концерты, презентации альбомов, джем-сейшны и т.д. И эта жизнь весьма насыщена и разнообразна.

Восприятие музыки в клубе совершенно отличается от восприятия музыки на большом концерте. Слушателя от исполнителя отделяют десятки метров, а иногда и метр, поэтому он замечает все нюансы исполнения и звучания. Однако все музыкальные нюансы отодвигаются на второй план перед конкретной близостью исполнителя. Происходит совершенно другой энергетический обмен. Слушатель как бы находится сам на сцене, становится участником дейст-

вия. Когда во время исполнения любимых произведений можно практически прикоснуться к музыканту, исполнение воспринимается совершенно по-другому. Здесь вступают в силу другие законы восприятия.

Главная проблема, с которой приходится сталкиваться, – естественное громкое звучание в малом помещении самих инструментов, и всего сценического пространства в целом. Во-первых, весь концерт происходит на максимальной громкости, поскольку тише нельзя (не выключишь же прямой звук барабанов, труб и др.), и приходится отталкиваться от их естественного громкого в малых помещениях звучания. Во-вторых, следует учесть, что обыкновенный клуб располагает минимумом технических возможностей и полуробочим аппаратом. Решение этой проблемы заключается в уравнивании звучания собственно сцены (живого звука барабанов, комбиков, медных духовых и мониторов) и основного зального звукоусиления, которого часто бывает недостаточно, чтобы «перебить» звучащие напрямую со сцены источники. И при этом необходимо обеспечить достаточное усиление тихих инструментов и вокала.

На протяжении многих тысячелетий человечество создавало определенные формы художественного осмысления мира. Мировосприятие через систему зрелищных символических образов переходило из поколения в поколение. Некоторые из зрелищных форм под влиянием социальных изменений мобильно трансформировались, аккумулируя в себе код этносов, в основном их культурную программу. Потребность людей быть причастными к художественному процессу освоения мира продолжается и сегодня. Это является условием существования человечества. Среди всех видов и жанров искусства, которые, как известно, являются формой осмысления жизненного пространства человека, основное место занимают зрелища. Долгая история существования зрелищ доказывает их жизнестойкость и требует дальнейшего многогранного осмысления и исследования. Тем более что концепция развития культуры и духовности народа тоже содержит в себе зрелище как важнейший элемент.

Тема 8. Этапы постановки мюзикла

Мюзикл – музыкально-сценическое представление, в котором используются разнообразные выразительные средства музыкального, хореографического, драматического и оперного искусства. Почти вся история мюзикла протекала на американской земле.

Предшественниками мюзикла были такие легкие жанры, как оперетта, водевиль, бурлеск, ревю. При постановке мюзиклов часто используются массовые сцены с пением и танцами, нередко применяются различные спец. эффекты. По форме чаще всего это двухактовый спектакль. Музыкальный театр в Америке – коммерческое предприятие, ориентированное на потребителя.

Исходной точкой нового жанра считают постановку «Black Crook» («Черный крюк») 1866 г., где сплетались романтический балет, мелодрама и другие жанры. Само слово musical впервые появляется в 1874 г. в постановке «Эванджелина». Первая оригинальная музыкальная комедия «A Trip to Chinatown» была поставлена в 1890 г.

В начале XX в. музыкальный театр США всецело находился под европейским влиянием. Но именно в этот период зарождается новое направление - мюзикл, национальная как по содержанию, так и по форме.

В 1910 и 1920-е большой популярностью у публики пользуются ревю, оперетты, а также мюзиклы. В этом жанре работают Джером Керн, Дж. Гершвин, дебютируют В. Юманс, Р. Роджерс, К. Портер. Большинство мюзиклов были поверхностными, чисто развлекательными произведениями, рассчитанными на непритязательный вкус публики. Либретто часто представляли собой банальные получасовые скетчи. Партитура обычно состояла из отдельных мелодически приятных номеров, не объединенных в единую музыкальную цепь.

В 1950-1960-е мюзикл обрел зрелость. Его тематика расширилась, оформились границы жанра. Авторы создавали мюзиклы по классическим драмам и современным романам, по комедиям, рассказам и киносценариям. Из "Пигмалиона" Б. Шоу - "Моя прекрасная леди" Ф. Лоу (1956), из "Ромео и Джульетты" У. Шекспира – «Вестсайдская история» Л. Бернстайна (1957). Композиторы,

либреттисты и хореографы брали на себя функции постановщика, будучи часто еще и сопродюсерами.

В дальнейшем пальма первенства в этом жанре переходит и Э. Л. Узбберу. Он написал такие известные мюзиклы, как «Эвита» (1978), «Кошки» (1981), «Призрак оперы» (1986) и др.

Англо-американская монополия мюзиклов прекратилась в 1985 г., когда на лондонской сцене состоялась премьера французской постановки «Отверженные». Во Франции мюзиклы пошли иным путём: они были менее зрелищны и обходились минимумом декораций (по сравнению с бродвейскими). Однако в дальнейшем Франция представила довольно красочные, в плане костюмов и декораций, музыкальные спектакли - «Nôtre-Dame de Paris», «Romeo et Juliette» и др.

Первые мюзиклы, поставленные в Беларуси это - мюзиклы, получившие широкую известность во всем мире. В 1973 г. в ТЮЗе была поставлена «Вестсайдская история» (музыка Л. Бернстайна). В 1982 г. на сцене театра музыкальной комедии был поставлен еще один известный мюзикл - «Моя прекрасная леди» (музыка Ф. Лоу).

Первые оригинальные работы белорусских авторов в данном жанре появились еще в 1980-е гг., хотя назывались они тогда оперетта, или музыкальный спектакль. Это, прежде всего, работы композиторов Е. Глебова и Э. Зарицкого. Е. Глебов написал музыкальную комедию, а в других источниках оперетту – «Миллионерша». Э. Зарицкий - музыкальные спектакли «Двенадцатая ночь», «Снежная королева». Эти работы были своеобразной ступенькой к мюзиклу.

В дальнейшем к мюзиклу обращались такие композиторы, как В. Кондрусевич, А. Ереньков, В. Курьян, В. Доморацкий, хотя их работы назывались по-разному – легенда в жанре мюзикла, модерн-мюзикл, мюзикл-притча и т. д. В их постановке принимали участие артисты музыкального театра, театра им. Янки Купалы, театра юного зрителя, драматического театра и др.

Наиболее плодотворно в данном жанре работает В. Кондрусевич. Он написал такие мюзиклы, как «Джулия», «Стакан воды», «Африка», «Таямніцы блакітных азёр», «Байкер» и др.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Тематика семинарских занятий

(ОЧНАЯ ФОРМА ПОЛУЧЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ)

Семинарское занятие 1

(2 часа)

Примерные темы рефератов

Сфера деятельности музыкального продюсера

Особенности соглашений об участии в группе

Студийные задачи продюсера

Организационная работа продюсера

Особенности составления контрактов

Категории продюсеров и особенности их деятельности

Личные качества продюсера

Этапы реализации проекта

Жизненный цикл творческого проекта

Методы вычисления авторского гонорара продюсера

Семинарское занятие 2

(2 часа)

Примерные темы рефератов

Выбор студии звукозаписи

Функции звукоинженера

Подготовка сметы финансирования записи альбома

Способы финансового анализа производства музыкального альбома

Технологический процесс звукозаписи

Особенности сведения и мастеринга

Методы вычисления авторского гонорара артиста

Затратные составляющие цены альбома

Дистрибуция музыкальной продукции

Семинарское занятие 3

(2 часа)

Примерные темы рефератов

Эстрадное пение как комплекс выразительных средств

Тематически-образная структура номера

Актуальность драматургии номер

Сюжет и фабула номера

Специфика конфликта в эстрадном номере

Формы оплаты концертных выступлений

Основные способы финансирования музыкального проекта

Особенности подготовки и организации концерта артиста

Разновидности маркетинговых действий

Особенности музыкальной рекламы

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Вопросы для самоконтроля

Тема 1. Роль продюсера в индустрии звукозаписи

1. Особенности музыкального продюсирования
2. Сфера деятельности музыкального продюсера
3. Функции компаний звукозаписи
4. Разновидности компаний звукозаписи
5. Отличительные особенности независимых компаний звукозаписи
6. Организационная структура компаний звукозаписи
7. Особенности предпринимательства в музыкальной индустрии
8. Основные носители звукозаписи
9. Когда появились первые студии звукозаписи?
10. Чем пластинка отличается от нотной записи?
11. Классификация музыкальных альбомов
12. Как осуществляется дистрибуция музыкальной продукции?

Тема 2. Музыкальный продюсер

1. Функциональные обязанности продюсера
2. Категории продюсеров и особенности их деятельности
3. Выбор потенциального хита
4. Особенности сотрудничества продюсера и композитора
5. Особенности сотрудничества продюсера и аранжировщика
6. Выбор студии звукозаписи
7. Особенности сотрудничества продюсера и звукоинженеров
8. Варианты оплаты продюсера
9. Роялти артиста

10. Особенности взаимоотношений продюсера, артиста и компании звукозаписи

11. Финансовые отношения продюсера, артиста и компании звукозаписи

12. Авансы, компенсация и бюджет записи

Тема 3. Этапы записи музыкального альбома

1. История развития студий звукозаписи

2. Разновидности студий звукозаписи

3. Подготовительный этап и его особенности

4. Сведение как творческий процесс

5. Кто осуществляет мастеринг записи?

6. Значения понятия «мастер»

7. Заключительный этап создания альбома

8. Способы оценки студии звукозаписи

9. Финансовые аспекты деятельности студий звукозаписи

10. Современное состояние индустрии звукозаписи

Тема 4. Демостратегии

1. Требования к демозаписи

2. Выбор формата демозаписи

3. Особенности представления демо для менеджеров

4. Финансовые аспекты создания демозаписи

5. Условия контракта на демозапись

Тема 5. Синтетический номер

1. Особенности исполнительства

2. Этапы подготовки синтетического номера

3. Взаимодействия в системе «Артист- Публика»

4. Внешние данные артиста

5. Идея номера

6. Сценарий номера
7. Прикладное значение драматургии в номере
8. Выразительные возможности света и цвета
9. Концертный номер как часть шоу-программы

Тема 6. Особенности объединения номеров концертных программ

1. Ритуалы и празднества в эпоху древних веков
2. Европейские концертно-театральные программы XVIII-XX вв.
3. Американский музыкальный театр XIX в.
4. Разновидности шоу-программ
5. Функции продюсера шоу-программ
6. Функции режиссера концертных программ
7. Особенности взаимодействия продюсера и режиссера
8. Основы сценарного творчества
9. Особенности создания развлекательных концертных программ
10. Особенности создания филармонических концертных программ
11. Функции конферансье концертных программ
12. Особенности ведения концертных программ

Тема 7. Восприятие зрелищных искусств

1. Виды восприятия
2. Подготовительная стадия восприятия
3. Специфика восприятия зрелищного музыкального искусства
4. Приемы воздействия на зрителя концертной программы
5. Художественная организация пространства
6. Цветовая партитура концертной программы
7. Слагаемые установки на восприятие
8. Модели концертной аудитории

9. Особенности поведения артиста
10. Особенности восприятия легкожанровой музыки

Тема 8. Этапы постановки мюзикла

1. История мюзикла
2. Творческие элементы мюзикла
3. Требования к сценарию
4. Разновидности музыкальных номеров
5. Роль танца в мюзикле
6. Творческо-технические элементы мюзикла
7. Этапы производства мюзикла
8. Роль продюсера в производстве мюзикла
9. Функции режиссера

3.2. Примерный перечень вопросов к зачету

по дисциплине «Основы продюсерской деятельности»

1. Роль продюсера в индустрии звукозаписи
2. Функциональные обязанности музыкального продюсера
3. Категории продюсеров и особенности их деятельности
4. Выбор потенциального хита
5. Особенности сотрудничества продюсера и композитора
6. Особенности сотрудничества продюсера и аранжировщика
7. Выбор студии звукозаписи
8. Этапы технологического процесса звукозаписи
9. Особенности сотрудничества продюсера и звукоинженеров
10. Требования к демозаписи
11. Европейские концертно-театральные программы XVIII-XX вв.
12. Американский музыкальный театр
13. Концертный номер

14. Этапы подготовки концертного номера
15. Подготовка аудитории к восприятию шоу-программ
16. Творческие элементы мюзикла
17. Этапы производства мюзикла
18. Роль продюсера в производстве шоу-программ
19. Функции режиссера концертных программ
20. Особенности взаимодействия продюсера и режиссера
21. Особенности создания развлекательных концертных программ
22. Особенности создания филармонических концертных программ
23. Функции конферансье концертных программ
24. Особенности ведения концертных программ
25. Классификация видеоклипов
26. Этапы производства видеоклипа

3.3. Требования к выполнению самостоятельной работы студентов

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Роль продюсера в индустрии звукозаписи	4	Финансирование музыкального проекта	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний
2	Музыкальный продюсер	4	Менеджмент в работе продюсера	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний
3	Этапы записи музыкального альбома	4	Современные технологии в студийной работе	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний
4	Демостратегии	2	Интернет и музыкальный бизнес	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний
5	Синтетический номер	4	Драматургия концертного номера	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний
6	Особенности объединения номеров концертных программ	4	Театрализован-ный концерт	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний
7	Восприятие зрелищных искусств	4	Модели концертной аудитории	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний
8	Этапы постановки мюзикла	4	Экранизация мюзиклов	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор Института современных зна-
ний имени А.М.Широкова

_____ А.Л.Капилов

_____ /уч.
Регистрационный № УД- _____

ОСНОВЫ ПРОДЮСЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности

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

1-17 03 01 01 Искусство эстрады (инструментальная музыка),

1-17 03 01 02 Искусство эстрады (компьютерная музыка),

1 17 03 01 03 Искусство эстрады (пение)

СОСТАВИТЕЛЬ:

А. Г. Занько, доцент кафедры художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

В. М. Глубоченко, профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин ГУО «Институт культуры Беларуси», кандидат педагогических наук

И. Г. Углик, доцент кафедры культурологи Института современных знаний имени А.М.Широкова, кандидат исторических наук

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (*протокол № от*);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (*протокол № ____ от _____*)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Основы продюсерской деятельности» входит в цикл обязательных специальных дисциплин, направленных на формирование профессиональных компетенций обучающихся по специальности «Искусство эстрады» и подготовку будущих специалистов к самостоятельной творческой деятельности.

Данная дисциплина, предусматривает связь со следующими дисциплинами: «Музыкальный менеджмент», «История искусства эстрады», «Компьютерные технологии в музыке» и др.

Цель дисциплины – освоение студентами теоретических и практических знаний направленных на реализацию продюсером функциональных задач.

Задачи дисциплины – изучение профессиональных обязанностей продюсеров в современных условиях развития музыкального бизнеса.

Изучение учебного материала по курсу «Основы продюсерской деятельности» в высшей школе должно обеспечить студенту

знание

- системы функционирования музыкального бизнеса;
- профессиональных обязанностей специалистов (продюсеров, менеджеров, агентов, юристов и др.);
- основных факторов производства продуктов творчества;

умение анализировать

- характерные особенности саунда различных музыкальных направлений;
- современные тенденции функционирования музыкальной индустрии;
- формы реализации творческого проекта;

владение

- методами воплощения творческого замысла;
- способами решения финансовых задач.

Учебная дисциплина рассчитана на 64 часа: 34 (8) часов аудиторных занятий, из них 20 (6) часов лекционных занятий, 14 (2) часов – семинарские занятия. Курс предполагает 30 часов самостоятельной работы студента.

В ходе изложения учебной дисциплины «Основы продюсерской деятельности» широко используются диалогические формы обучения, применяются цифровые материалы, компьютерные технологии и творческие задания, направленные на личностный и образовательный рост студентов.

Форма отчетности – зачет.

Усвоение образовательной программы обеспечивает формирование следующих групп компетенций:

Академические компетенции:

АК-2 Владение системным и сравнительным анализом.

АК-4 Умение работать самостоятельно.

Профессиональные компетенции:

ПК-23 Внедрять новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные книги.

ПК-25 Заниматься научно-исследовательской деятельностью в сфере истории искусства эстрады.

ПК-26 Владеть принципами и приемами сбора, систематизации, обобщения и использования информации и проведение научных исследований в сфере искусства эстрады.

ПК-27 Готовить доклады, материалы, анализировать и оценивать собранные сведения для научных исследований.

ПК-28 Пользоваться современными информационными ресурсами.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Роль продюсера в индустрии звукозаписи

Особенности раннего этапа производства записей. Функциональные задачи продюсера в первой половине XX века. Функции музыкального продюсера в условиях развития новых технологий.

Тема 2. Музыкальный продюсер

Основные этапы работы продюсера. Функции аранжировщика, звукоинженеров и их роль в создании продукта творчества. Методы записи. Творческая составляющая деятельности продюсера.

Тема 3. Этапы записи музыкального альбома

Выбор студии звукозаписи. Технологический процесс записи. Особенности сведения и мастеринга. Тиражирование носителей.

Тема 4. Демостратегии

Понятие «demo». Типы демозаписей (клуб, студия, издательство, радио и др.). Необходимые требования к демозаписи. Формы представления демозаписей.

Тема 5. Синтетический номер

Концертный номер - основной элемент шоу-программы. Принципы организации драматургии и жанровые признаки концертного номера.

Этапы создания синтетического номера. Синтез жанров.

Тема 6. Особенности объединения номеров концертных программ

Разновидности концертной деятельности (филармонические и развлекательные концертные программы) и особенности объединения номеров. Театрализованные и сборные концерты. Функции продюсера и режиссера.

Тема 7. Восприятие зрелищных искусств

Специфика художественного восприятия. Подготовка аудитории к восприятию шоу-программ. Модели концертной аудитории.

Особенности восприятия в зависимости от условий и технических возможностей проката шоу-программы.

Тема 8. Этапы постановки мюзикла

Творческие составляющие мюзикла (сценарий, музыка, танец, творческо-технические элементы). Координация производства. Творческий персонал. Этапы производства мюзикла. Модели взаимоотношений в системе «продюсер – режиссер».

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

для дневной (заочной) формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		СРС	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинар. занятия		
1	2	3	4		5
6-й семестр					
1	Роль продюсера в индустрии звукозаписи	2		4	
2	Музыкальный продюсер	4 (2)	2	4	Письменный опрос
3	Этапы записи музыкального альбома	2 (2)	4 (2)	4	
4	Демостратегии	2	-	2	
5	Синтетический номер	2 (2)	2	4	Письменный опрос
6	Особенности объединения номеров концертных программ	4	2	4	Письменный опрос
7	Восприятие зрелищных искусств		2	4	
8	Этапы постановки мюзикла		2	4	
	ВСЕГО:	20 (6)	14 (2)	30	Зачет

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

4.2. Основная литература

1. Авторское право и смежные права / под ред. В. Ф. Чигира. – Минск : Амалфея, 1997. – 559 с.
2. Батра, Р. Рекламный менеджмент: пер с англ. / Р. Батра, Дж. Майерс, Д. Аакер. – М. : Изд. дом «Вильямс», 2000. – 780 с.
3. Волкер, Г. Что и как нужно делать, чтобы стать предпринимателем: практ. рук. для начинающих пер с чеш. – Минск : Творч.- произв. центр «Полифакт». – М. : Моск.изд. группа, 1991. – 127 с.
4. Галеев, Б. М. Театрализованные представления «Звук и Свет» под открытым небом : учеб. пособие / Б. М. Галеев. – Казань, 1991. – 80 с.
5. Занько, А. Г. Движущая сила музыкального бизнеса / А. Г. Занько // Вести Института современных знаний. – Минск, 2000. – № 4. – С. 80-83.
6. Занько, А. Г. Роль продюсера в индустрии звукозаписи (конец XIX – начало XXI века) / А. Г. Занько // Вести Института современных знаний, 2008. – № 2. – С. 21-24.
7. Основы продюсерства. Аудиовизуальная сфера : учеб. для вузов / под ред. Г. Л. Иванова, П. К. Огурчикова, В. И. Сидоренко. – М. : Юнити-Дана, 2003. – 719 с.
8. Почепцов, Г. Г. Профессия: имиджмейкер / Г. Г. Почепцов. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Алетейя, 2001. – 256 с.

4.3. Дополнительная литература

9. Азбука фандрайзинга // ART-менеджер: журнал для профессионалов. – М. : Холдинговая компания "Блиц-Информ", 2002. – № 1. – С. 18-23; № 2. – С. 18-20.
10. Бондаренко, В. В. Энциклопедия популярной музыки / В. В. Бондаренко, Ю. В. Дроздов. – Минск : Экономпресс, 2002. – 320 с.
11. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазово-

го исполнительства : учеб. пособие / А. Г. Занько. – Минск : Современные знания, 2008. – 172 с.

12. Коновалов, А. Маленькие секреты большого шоу-бизнеса / А. Коновалов. – СПб. : Питер, 2005. – 188 с.

13. Корнеева, С. М. Как зажигают звезды. Технологии музыкального продюсирования / С. Корнеева. – СПб. : Питер, 2004. – 320 с.

14. Положение о порядке организации гастрольной деятельности на территории Республики Беларусь: постановление Совета Министров Республики Беларусь (№ 277) от 28.02.2002 года // Национальный реестр правовых актов РБ. – 2003. – № 107.

15. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник. – 2-е изд. / И. Г. Шароев. – М. : ГИТИС, 1992. – 432 с.

16. Яконюк, В. Л. Музыкант. Потребность. Деятельность / В. Л. Яконюк. – Минск : Бел. акад. музыки, 1993. – 147 с.

17. Farber D. From option to opening / D. Farber. – New York., 1997. – p.182.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	4
1.1. Краткий курс лекций	4
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	43
2.1. Тематика семинарских занятий	43
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	45
3.1. Вопросы для самоконтроля.....	45
3.2. Примерный перечень вопросов к зачету	48
3.3. Требования к выполнению самостоятельной работы студентов	50
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	51
4.1. Учебная программа.....	51
4.2. Основная литература	58
4.3. Дополнительная литература	58

Учебное электронное издание

Составитель
Занько Андрей Григорьевич

ОСНОВЫ ПРОДЮСЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям)*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 30.01.2020.
Гарнитура Times Roman. Объем 0,6 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-340-5



9 789855 473405