

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Институт повышения квалификации и переподготовки кадров



УТВЕРЖДАЮ
Проректор по научной работе БГУКИ
В.Р.Языкович

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ФИЛЬМА, ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ, СПЕКТАКЛЯ»

специальности переподготовки: 1-17 01 73 Звукорежиссура
квалификация: звукорежиссер

в соответствии с типовым учебным планом переподготовки, утвержденным
28.03.2017 г., рег. № 25-13/19

Минск 2019

Разработчик программы:

А.Л. Ренанский, профессор кафедры театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Рекомендована к утверждению:

Советом Института повышения квалификации и переподготовки кадров учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Протокол заседания от 04.05.2019 № 5

ВВЕДЕНИЕ

Учебная программа по дисциплине «Звуковое оформление фильма, телепередачи, спектакля» разработана в соответствии с требованиями образовательного стандарта переподготовки руководящих работников и специалистов по специальности 1-17 01 73 «Звукорежиссура».

Программа предусматривает изучение творческого потенциала современной звукорежиссуры в различных медийных жанрах искусства.

Цель программы: овладение основами звукорежиссуры в драматическом спектакле, кинофильме и телевизионных программах.

Задачи программы:

формирование целостного представления о музыке как об одном из важнейших компонентов художественного синтеза в драматическом спектакле, фильме и телевизионной программе;

формирование системы знаний о музыкальной драматургии спектакля, фильма, телепрограммы и ее закономерностях;

анализ базовых идей и художественных принципов, определяющих современную звукорежиссерскую практику;

владение выразительными средствами музыкального языка и звукорежиссерскими навыками музыкально-шумового решения спектакля, фильма и телевизионной программы.

Методы обучения: проблемное изложение материала, интерактивные методы осмысления материала (дискуссия, учебные дебаты и др.) поисковые методы творческого анализа, контент-анализ музыкального произведения, эвристический метод (при разработке музыкальных экспликаций).

Средства обучения: проекционные аудио- и видеоматериалы (музыкальные фонограммы, видеозаписи спектаклей и телевизионных программ, кинофильмы), компьютерные программы обработки звука, нотография.

Основные требования к результатам обучения в рамках программы.

Слушатели должны:

знать:

музыкальные жанры и формы;

основные стили и направления в музыке;

инструменты симфонического оркестра и традиционный круг их выразительных возможностей;

основные драматургические принципы музыкально-звукового решения спектакля, фильма, телевизионной программы;

современные режиссерские подходы к музыкальному решению спектакля и произведений экранных искусств.

уметь:

анализировать музыкальную партитуру драматического спектакля, фильма и телевизионной программы;

разработать музыкально-звуковую экспликацию произведения сценического и экранного искусства;

подобрать музыкальный материал, раскрывающий своеобразие художественного мира драматурга;

подобрать музыкальный материал, выявляющий режиссерскую концепцию драматургического материала;

использовать теоретические знания в собственной творческой деятельности звукорежиссера.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№ п/п	Название раздела, темы	Количество часов								
		Всего	Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Круглые столы, тематические дискуссии	Лабораторные занятия	Деловые игры	Тренинги	Конференции
1	Музыка в драматическом спектакле									
1.1.	Выразительные средства музыкального языка	4	2							2
1.2.	Семантика музыкальных тембров. Инструменты симфонического оркестра	12	2	2						8
1.3.	Драматургические и экспрессивные функции музыки в спектакле	8	2							6
1.4.	Разработка музыкальной экспликации спектакля	6	2							4
2	Музыкальное решение фильма									
2.1.	Музыкальная партитура фильма	12	4	2						6
2.2.	Драматургическая функция музыкального пролога фильма	8	4							4
2.3.	Синтез визуальной и звуковой образности фильма	4	2							2
2.4.	Музыкальная экспликация фильма	6	4							2
3	Музыкальное и звукорежиссерское решение телепрограмм									
3.1.	Роль музыки и ее функции в современных телепрограммах	6	2	2						2
3.2.	Классификация телепрограмм по их музыкальному решению	4	2							2

3.3.	Звукорежиссерские принципы решения телепрограммы	4	2								2
3.4.	Музыкальное оформление передач в прямом эфире	4	2								2
Всего:		78	30	6							42

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ

Раздел 1.

Музыка в драматическом спектакле

Тема 1.1. Выразительные средства музыкального языка

Музыка - искусство временное, разворачивающееся во времени, и ритм есть основной принцип ее временной организации. Характер интонаций, мотивов и тем, их последовательность, смена, менее и более значительные изменения, трансформации, контрастные сопоставления – составляют драматургию музыкального процесса, придают ему особое художественное содержание и художественную целостность.

Средства музыкальной выразительности составляют следующие элементы: мелодия, лад, гармония, фактура, темп, метр, ритм, тембр, регистр, динамика, штрих. Первичными из них являются: высота, длительность, тембр и динамика. Остальные считаются производными, так как относятся либо к области высоты и длительности, либо к области тембра или динамики, либо представляют собой синтез из вышеперечисленных характеристик звука.

Музыкальный язык воссоздает художественные образы, вызывает определенные психологические состояния с помощью специфических выразительных средств, которые в системе логико-семантических взаимосвязей интонированных звуков объединяются в малые и большие структурные комплексы.

Основным выразительным элементом музыкального языка является мелодия как уникальная форма человеческого мышления и как художественное средство передачи чувств и эмоций. При этом мелодия не имеет аналогов в других видах искусств и существует лишь в сфере музыкального искусства.

Характерным выразительным средством, присущим только музыке, является и лад, в основе которого находится система устойчивых и неустойчивых звуков. Основные лады, сформированные в процессе исторического развития европейской музыкальной теории и практики – семиступенный «мажор» и «минор» и их разновидности. Каждый лад имеет определенные выразительные возможности и используется в музыкальном творчестве для передачи того или иного музыкального содержания и эмоционально-чувственной атмосферы. Таким же уникальным атрибутивно-выразительным элементом музыкального языка является гармония, которая понимается как закономерное объединение тонов в созвучия и связь созвучий в их последовательном движении. В музыкальном произведении гармония выполняет важные функции во временном процессе музыкального развития, передачи музыкального содержания и формы, выявления художественной образности, стилистических и жанровых

характеристик звучания, конкретизирует взаимоотношения больших и малых частей произведения, элементов мелодии и отдельных звуков.

Важные логико-структурные и художественно-выразительные функции несут такие элементы и средства музыкального языка, как ритм, темп, динамика, тембр, артикуляция и интонация. В музыковедении это понятие в широком его понимании определяется как реальное звуковое воплощение музыкального произведения, которое характеризуется совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношением в рамках синтаксического масштабного уровня

Категории ритма и метра имеют фундаментальное значение для музыкальной науки и практики. Музыкальный ритм (в широком смысле слова) это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка. Музыкальная ткань тем самым приобретает упорядоченную структуру, состоящую из соразмерных отрезков времени, каждый из которых различим на слух.

Темп как основная скорость движения метрических единиц музыкального произведения тесно связан с чувством музыкального ритма, которое определяется как способность к активному эмоциональному переживанию ритмической организации фразы, мелодии, предложения.

Тембр понимается как способность слуха чувствовать различную окраску звука, а динамика как способность слуха ощущать звук в различных диапазонах громкости способствует более сильному воздействию музыки на эмоциональное состояние слушателя. Тембр и динамика являются основными компонентами музыкального тембро-динамического слуха. Фразировка – это способность к художественно-смысловому разграничению фраз, что способствует наиболее точному, яркому и верному раскрытию идейно-эмоционального содержания музыкального произведения.

Тема 1.2. Семантика музыкальных тембров. Инструменты симфонического оркестра

Семантика музыкальных инструментов и круг их выразительных возможностей (система амплуа).

«Хоровое начало» как принцип структурирования инструментов симфонического оркестра: два женских голоса (высокий и низкий) – сопрано и альт и два мужских голоса (высокий и низкий) – тенор и бас.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.

«Хоровое начало» как принцип структурирования инструментов симфонического оркестра: два женских голоса (высокий и низкий) – сопрано и альт и два мужских голоса (высокий и низкий) – тенор и бас.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей ударных инструментов.

Рассмотрим семантику тембров инструментов симфонического оркестра: Основу симфонического оркестра составляют четыре группы инструментов: струнные смычковые, деревянные и медные духовые, ударные. В ряде случаев в состав оркестра включаются и другие инструменты, прежде всего, арфа, фортепиано, орган, челеста и клавесин.

В струнно-смычковую группу входят: скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

В группу деревянных духовых входят: флейты, гобои, кларнеты, фаготы.

Группу медных духовых составляют: трубы, валторны, трубы и тромбоны.

Группа ударных – самая многочисленная. В нее входят шумовые инструменты: кастаньеты, трещотки, маракасы, бич, тамтам, барабаны (большой и малый), а также инструменты с определенной высотой звучания: литавры, тарелки, треугольник, колокольчик, ксилофон, виброфон, металлофон.

Отдельную группу в оркестре составляют клавишные: фортепиано, орган, челеста, клавесин.

I. Струнно-смычковая группа

Это инструменты, сходные по виду и окраске звука – звучание у них производится трением смычка, струны и определило их название. Самый виртуозный и выразительный инструмент этой группы – скрипка. По звучанию она напоминает женское сопрано. Скрипка обладает светлым и нежным тембром.

Альт по виду напоминает скрипку, но по размеру он немного больше и имеет более приглушенный и матовый звук.

Виолончель относится к тенорово-баритональному диапазону. Тембр инструмента отличается теплотой, проникновенностью и благородством.

Самый низкий инструмент этой группы – контрабас.

Струнно-смычковая группа в оркестре является ведущей в оркестре. Она обладает огромными тембровыми и техническими возможностями.

II. Деревянные духовые

Для изготовления деревянных инструментов используется дерево. Духовыми они называются потому, что звук образуется вдуванием воздуха в инструмент. В состав этой группы входят следующие инструменты:

Флейта (по-итальянски означает – “дуновение”). Звук флейты – прозрачный, звонкий, но несколько холодный.

Гобой обладает певучим, насыщенным, теплым звуком, но с некоторым носовым оттенком. Широкой тембральной палитрой обладает кларнет, что позволяет ему исполнять драматические, лирические, и скерцозные темы.

Басовую партию исполняет фагот – инструмент с густым, чуть хрипловатым тембром. Самый низкий по регистру фагот называется контрафагот.

III. Медные духовые

Для изготовления медно-духовых инструментов используются медные металлы (медь, латунь и др.).

В оркестре эта группа звучит мощно и торжественно, блестяще и ярко.

Наиболее звонким голосом обладает труба – ведущий инструмент этой группы. Громкий звук трубы слышен даже тогда, когда играет весь оркестр. Часто труба имеет солирующую партию.

Валторна (от немецкого Waldhorn – “лесной рог”) часто звучит в музыкальных произведениях пасторального характера.

В момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении драматического характера, вместе с трубами, вступают тромбоны.

Самый низкий инструмент этой группы – туба. Чаще всего она звучит в сочетании с другими инструментами медной духовой группы. В оркестровой версии фортепианного цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки» (инструментовка М. Равеля) солирующая туба исполняет музыкальный номер «Быдло».

IV. Ударные инструменты

Назначение ударных инструментов – усилить звучность оркестра, сделать ее более красочной, показать выразительность и разнообразие ритма. Это большая, пестрая и разнохарактерная группа, которую объединяет общий способ извлечения звука – удар. То есть по своей природе они не являются мелодическими. Их главное назначение – подчеркивать ритм, усиливать общую звучность оркестра и дополнять, украшать ее различными эффектами. Постоянным участником оркестра являются только литавры. Начиная с XIX века, ударная группа стала быстро расширяться. В нее вошли большой и малый барабаны, тарелки и треугольники, а затем и бубен, тамтам, колокольчики и колокола, ксилофон и челеста, виброфон и металлофон.

Тема 1. 3. Драматургические и экспрессивные функции музыки в спектакле

Драматургические функции музыки в спектакле.

Значение музыки в драматическом театре наиболее ярко и полно раскрыл один из классиков российского театра режиссер Юрий Завадский: «Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи. Музыка составляет истинную сущность театрального представления. Я бы сказал, что, если спектакль не музыкален, не ритмичен, значит, это плохой спектакль. Музыка – величайшее искусство и искусство точное, искусство,

которое учит нас тому, что ничтожные доли секунды, ничтожные изменения ритма рожают фальшь. Музыка как форма учит нас мастерству, музыка как содержание учит нас взволнованности, вдохновению... Музыка нас учит услышать то, что в нашем театральном обиходе называется атмосферой спектакля, то, что воспринимается как внутреннее зерно, как несказанный смысл, то, что заражает, что поселяется в душе, что продолжает расти, расцветать в сознании и в сердце...»

Важная особенность музыки в театре – в ее действенной устремленности и по *ту*, и по *сю* стороны рампы: в способность музыки равно воздействовать и на чувства зрителя, и на чувства актера. К. Станиславский не раз отмечал способность музыки самым непосредственным образом вызывать и закреплять на сцене необходимое актеру самочувствие, помогая сосредоточиться, войти в роль, поднять тонус своего артистического состояния, ощутить ансамблевое звучание спектакля. Музыка часто раскрывает перед актером творческие перспективы, обостряя воображение и облагораживая его, поднимая тонус артистического состояния на сцене. Даже те спектакли Станиславского, в которых музыки было мало или ее вообще не было, все равно оставались внутренне музыкальными. В них было установлено ансамблевое звучание, точный ритм, динамические оттенки, паузы. В своей режиссерской работе Станиславский заимствовал многие понятия из области музыки: «музыкальная речь», «музыкальное движение», «музыка чувства», «кантилена голоса». Если часто и внимательно слушать музыку, можно научиться различать в ней рассмотренные выше выразительные средства. Тогда постепенно выработается способность оценивать оттенки применения всех элементов, их смысл и характер. Это приведет к более глубокому постижению содержания музыки и более точному включению ее в спектакль. Такое понимание всех возможностей музыкальной драматургии приходит к режиссеру вместе со слуховым опытом и знанием музыкальной литературы.

Музыкальная драматургия спектакля складывается из комплекса музыкальных выразительных средств, которые раскрывают его идейное содержание, создают характерные образы действующих лиц, раскрывают их в конфликтных столкновениях и в развитии. Основным элементом музыкальной драматургии является музыкальная тема, которая воплощает основные существенные черты художественного образа. Большое значение имеют музыкальные темы, которые проходят через весь спектакль, выражая какую-либо определенную идею, образ или чувство – *лейттемы* или *лейтмотивы*. На протяжении спектакля лейтмотив развивается и видоизменяется, выражая те или иные драматические коллизии. Тематическое развитие сквозных мотивов спектакля является одним из важных элементов его музыкальной партитуры.

Драматургия спектакля определяется столкновением противоборствующих идей. В этом столкновении и заключается основной драматический конфликт, приводящий к развязке. Музыка ярко и образно выражает этот конфликт противопоставлением двух резко контрастных по

своему характеру музыкальных тем, воплощающих эти противоположные начала.

Наряду с лейтмотивами в музыкальном оформлении спектакля часто применяются *лейтритмы*, *лейтгармонии* или *лейттемы*, то есть повторяющиеся ритмические рисунки, имеющие определенное символическое значение аккорды или звучания отдельных групп инструментов, приобретающие значение конкретных музыкальных характеристик.

Каждый раз, когда музыка вводится в ткань спектакля, необходимо оправдать ее, то есть найти органичную режиссерскую мотивировку ее включения в сценическое действие. Только тогда музыка не будет восприниматься как инородное художественное тело, а станет, по выражению Станиславского, «душой спектакля».

Обычно музыка вводится в спектакль фрагментами, порой самых различных жанров, которые на первый взгляд вообще «не монтируются» между собой. Тем последовательнее режиссер должен стремиться к созданию органически целостной и законченной музыкальной партитуры спектакля.

Тема 1.4. Разработка музыкальной экспликации спектакля

Содержание понятий: «режиссерская экспликация спектакля» и «музыкальная экспликация спектакля».

Режиссерский замысел и музыкальное решение спектакля.

Музыкальное воплощение психологической атмосферы пьесы.

Единство музыкального и сценографического решения спектакля

Воплощение исторических, национальных и социальных предлагаемых обстоятельств в музыкальной партитуре спектакля.

Понятия «сюжетной» и «условной» музыки в спектакле.

Разработка музыкальной экспликации спектакля.

Этапы работы режиссера с композитором, музыкальным руководителем, звукорежиссером в процессе создания музыкальной и шумовой партитуры спектакля.

Каждая пьеса имеет свои специфические, жанровые черты, требующие определенного музыкального решения. Некоторые пьесы и спектакли вообще не требуют музыки. И даже в одной и той же пьесе, поставленной в разных театрах, музыка приобретает своеобразные особенности, присущие только данной постановке. Поэтому музыка драматических спектаклей с большим трудом поддается систематизации и классификации. Музыку в драматическом спектакле подразделяют на несколько типовых видов: увертюра, музыкальные антракты (вступление к действию или картине), музыкальный финал акта или спектакля, музыкальные номера по ходу сценического действия. Увертюра звучит в начале спектакля при закрытом занавесе и завязывает первый контакт со зрителем. Когда-то, в давние времена, о начале спектакля возвещали призывные фанфары. Позднее как увертюру к драматическому спектаклю стали использовать разные оркестровые произведения. В современном спектакле в качестве увертюры

нередко звучат народные, лирические, эстрадные песни, танцевальные и джазовые пьесы и даже отдельные музыкальные аккорды. Увертюра обычно вводит зрителя в атмосферу спектакля, подготавливает его эмоционально к восприятию трагедии, комедии, может быть, даже ориентирует зрителя в предстоящем знакомстве с эпохой, социальной средой и т. д. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в увертюре, могут получить продолжение и развитие по ходу действия спектакля. К музыкальному антракту прибегают, когда необходимо время для перестановки декораций или чтобы отделить паузой смену картин. Музыка в этом случае излагает те события, которые совершаются между действиями. Эти события зритель не видит, он их должен себе вообразить. И тут музыка организует мысль и фантазию зрителя. Воспринимая «действие» лишь на слух, зритель становится как бы соучастником самого действия, развивающегося в музыкальных образах. В то же время музыка антракта — связующее звено между двумя действиями: она продолжает настроение предыдущего и подготавливает эмоциональное восприятие следующего.

Раздел 2.

Музыкальное решение фильма

Тема 2.1. Музыкальная партитура фильма

Анализ музыкальной партитуры фильма – важный раздел данного учебного курса. В современном музыковедении сложились принципы анализа музыкального произведения как в его отдельных элементах: форма-структура, составляющие музыкального языка – звуковысотные, метроритмические, фактурно-гармонические и пр.), так и целостный анализ, предполагающий системное взаимодействие содержательных, структурных и языковых компонентов музыкального целого (форма в широком толковании). В какой же степени традиционные методы музыковедческого анализа применимы к музыке в медиажанрах и к киномузыке, в частности?

Андрей Тарковский воспринимал понятие ностальгии и шире, и глубже. В интервью после съемок он сказал: «Название фильма означает тоску по тому, что так далеко от нас, по тем мирам, которые нельзя объединить, но это также и тоска по нашему родному дому, по нашей духовной принадлежности. Само развитие действия фильма мы меняли несколько раз и во время написания сценария, и во время съемок. Мне хотелось сказать, что невозможно жить в разобщенном мире... Собственно говоря, фильм является своего рода дискуссией о «природе» ностальгии, которая гораздо больше, чем просто тоска. Русский может с большим трудом расстаться со своими новыми друзьями и знакомыми, но его тоска по Италии – это лишь одна из составных частей чувства, которое называется ностальгией. Существенные коррективы в трактовку ностальгии внесла социальная практика XX века со всеми его революциями и войнами,

массовыми репрессиями и массовой эмиграцией. Первые же строки стихотворения М. Цветаевой на эту тему воспринимаются как манифест апатрида, т.е. человека без гражданства и подданства, манифест, развенчивающий саму идею ностальгии.

Композицию первого кадра определяет образ реки. В мифологической традиции всех народов река воспринималась как рубеж между своим и чужим пространством, а так же как граница, разделяющая миры живых и мертвых. Мотив вступления в реку часто означал начало важного дела, подготовку к подвигу, а переправа через реку – завершение подвига, обретение нового статуса и переход в какую-то новую жизнь. Обряд метафизического перехода из одного состояния в другое обычно мыслится как переправа с одного берега реки на другой.

Тема 2.2. Драматургическая функция музыкального пролога фильма

Многие фильмы Андрея Тарковского открываются прологом. С пролога начинается «Андрей Рублев»: основной мотив фильма – мотив самопожертвования – явственно звучит уже в прологе, где краткий полет мужика на воздушном шаре и его смерть воспринимаются как жертвенный хотя бы ради мгновенного соприкосновения с целостным и гармоничным миром.

Фильм «Зеркало» начинается с документально снятого сеанса излечения заики. Этот пролог по-своему выражает тему исповеди, определяющую жанр фильма как стремление освободиться от немоты, как воля к самовыражению.

Термин пролог обозначает один из видов вступления, вводящего читателя или зрителя в событийный мир произведения или в общий художественный замысел его автора. В древнегреческой трагедии прологом называлось обращение к зрителям, подготовляющее их восприятие театрального зрелища. В древнерусской литературе прологом называли сборники поучений и назидательных рассказов, составленных, как календарь, на каждый день.

Рассмотрим значение пролога в фильме Андрея Тарковского «Ностальгия» и функции музыки в нем. Но прежде всего, осмыслим название фильма. Что означает слово «ностальгия»? Впервые это понятие, означающее тоску по родине, ввел в 1688 году швейцарский врач Иоганн Хофер. Как предмет философии, психологии и социологии феномен ностальгии получает осмысление лишь в первой половине XX века. Исследуя социальную обусловленность памяти, ученик Эмиля Дюркгейма М. Хальбвакс выдвинул в 920-е годы тезис о том, что воспоминания являются не репродукцией, а реконструкцией прежнего опыта человека. Из этого следует, что воспоминания человека, в том числе ностальгические, не являются объективным отражением прошлого опыта, а включают в себя субъективные и даже ошибочные его оценки: люди могут тосковать не только по светлым, но и ужасным периодам своего прошлого.

Исследуя онтологический статус ностальгии в различных культурах и в истории философии, ученые пришли к выводу, что ностальгия в них оценивается, в основном, положительно. По словам философа А. А. Гусейнова, «многие из великих моралистов черпали свои идеалы из прошлого, полагая, что именно там остался золотой век. Согласно их представлениям, человечество движется вспять. Основным признаком деградации они усматривали в том, что все чаще люди отдают предпочтение материальным интересам, жертвуя при этом своими моральными обязанностями».

Киновед С. Филиппов в статье «Фильм как сновидение», анализируя фрагмент из фильма Андрея Тарковского «Зеркало» (первый сон, горящий сеновал), отмечал музыкальность изображения, что проявляется в принципах формообразования, близких музыке: повторение, варьированное повторение. В сновидении он находит параллели с классической музыкальной структурой – двухчастной формой. Исследователь отмечает далее, что повторение в кинематографе является водоразделом между двумя подходами к киноискусству: литературным и музыкальным. При повторении, даже варьированном, зритель перестает получать сюжетную информацию, и литературное развитие фильма останавливается, но воздействие фильма на зрителя не только не прекращается, а переходит на новый уровень; он всматривается в видеоряд – то есть повторение «реабilitирует» достоинства изображения. Помимо проблемы восприятия изображения, повторение и само по себе создает художественный эффект. «Во многих видах искусства повтор является одним из основных формообразующих принципов. Это отчетливо проявляется в архитектуре, поэзии, но сильнее всего повторение связано с музыкой».

Тема 2.3. Синтез визуальной и звуковой образности в фильме

Рассматривая медиатекст как систему визуальных и звуковых элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе коммуникативной функциональности отметим, что музыка как один из компонентов этого синтетического текста обладает специфическими особенностями – дискретностью, контекстностью и многофункциональностью. При анализе подобного текста следует учитывать три его основные особенности:

аудиовизуальная форма воспроизведения;

взаимодействие (синтез) элементов (без разделения на звуковые, вербальные и визуальные составляющие);

определяющая роль контекста, поскольку каждый из уровней текста, обладая своим языком и семантикой, пересекаясь и взаимодействуя с другими, может приводить к появлению новых содержательных смыслов.

Анализ музыки в кино на композиционном уровне потребует рассмотреть следующие вопросы:

1. В чем выражается соподчиненность «сюжетной и визуальной» формы кинотекста с той или иной музыкальной формой?
2. Пригодны ли методы анализа, принятые в традиционном музыковедении, к анализу музыкального формообразования в медиатексте или специфика кино и других медиажанров требует поиска новых подходов?

История традиционных музыкальных форм показывает, что их взаимодействие с программностью в самом широком смысле этого слова (текст в вокальной музыке; связь с литературными сюжетами в программной инструментальной музыке; программность, обусловленная живописными образами и т. д.), приводит к ломке стереотипов. Музыкальная композиция «эмансипируется» под влиянием других видов искусств (литература, живопись, скульптура). В медиатексте, с его первичностью визуальных и вербальных компонентов, этот процесс музыкального формообразования усугубляется и, более того, находится в прямой зависимости от монтажа. Можно предположить, что под композицией в искусстве подразумевается продуманное соединение различных элементов произведения с определенными целями. В медиатексте композиция формируется по законам логики синтетического текста. Это взаимодействие горизонтальных (временных) и вертикальных (пространственных) соотношений через совмещение кадров, сцен, эпизодов со звуковым рядом и расположение значимых акцентов в определенных моментах текста, что в целом порождает синтетическую звукозрительную композицию.

Тема 2.4. Музыкальная экспликация фильма

Музыка и кино – искусства процессуальные и в истории кинематографа можно найти примеры выявления принципов, аналогичных типизированным музыкальным формам-структурам, на уровне целостной композиции медиатекста. В этих случаях общие принципы формообразования, определяемые монтажным ритмом, создают единую синтетическую форму. Это обстоятельство констатируется как в высказываниях кинорежиссеров и теоретиков кино, так и музыкантов. Так, например, Геннадий Рождественский, отвечая на вопрос о том, может ли кино воспользоваться наработанными музыкой открытиями, в частности в области формы, замечает: «Музыкальная форма, перенесенная в кино? Ну конечно, такое может быть. Хоть, строго говоря, это важно, скорее, для режиссера в качестве организующего момента. Вот автор задумал построить картину в форме рондо. И он это сделал, подчинив материал определенной формальной задаче. Но зритель в большинстве случаев оказался не в состоянии эту задачу раскусить. Если кинематографист талантлив, то строительство фильма по канону рондо или двойной фуги имеет значение для строжайшего самоконтроля и может дать хороший результат. <...> Форма очень сложная штука. Я думаю, что кинематографисты, которые задумываются о ней, уже что-то приобретают. Но вообще, важен сам художественный замысел, и тайна его принадлежит только его создателю».

В этих словах замечательного музыканта акцент ставится на соотношении рационального и интуитивного начал в творческом процессе и направленности формы на творческое восприятие.

Раздел 3.

Музыкальное и звукорежиссерское решение телепрограмм

Тема 3.1. Роль музыки и ее функции в современных телепрограммах

Музыка в современных телевизионных программах выступает в качестве равноправного, а зачастую, важнейшего художественного средства создания полноценного экранного произведения. Мировая телевизионная практика позволяет выявить определенную типологию синтеза визуальных и звуковых образов. Основу этой типологии составляют четыре основных типа такого синтеза: «иллюстративный», «контрапунктический», «сюжетный» и «диффузный».

Взаимовлияние музыки и экранных искусств приводит к дискретности, фрагментарности музыкальных тем, использованию интонаций – сигналов, отбивок и шумомузыки. Взаимодействие музыки с традиционными видами искусства приводит к появлению специфических телевизионных жанров, таких как телесериал, фильм-спектакль, литературный театр, музыкально-поэтические композиции, циклы передач по изобразительному искусству с активным участием в них музыки.

Разнообразие функций музыки в современных художественных телепрограммах позволяет выделить в ее использовании следующие функции:

- музыка влияет на восприятии драматургической структуры телепостановки;
- предвосхищает поворот действия;
- усиливает эмоциональную остроту коллизий;
- обнажает психологическое и эмоциональное состояние персонажей и характеризует их взаимоотношения;
- передает атмосферу изображаемых событий и воссоздает колорит эпохи;
- служит эмоциональным комментарием к происходящему на экране;
- вызывает целенаправленные ассоциации телезрителей;
- эмоционально досказывает то, что невыразимо другими средствами.

Тема 3.2. Классификация телепрограмм по их музыкальному решению

Классификации жанров телепрограмм определяется их определяющим признаком: по своей природе телепередача является визуально-акустическим отражением действительности, в основе которого лежат звучащее слово и изображение во всех мыслимых возможностях их синтеза. Это и текст, читаемый диктором, и комментарии корреспондента или обозревателя

международных новостей, и декламация стихов, и демонстрация различных артефактов, и картины жизни, снятые теле- и видеокамерами т.д. Помимо этого в программе могут использоваться и другие компоненты визуально-акустического характера: шумовые эффекты, музыкальное сопровождение, передаваемые документально или с помощью магнитных записей. Основным элементом в данной классификации выступает визуально-звуковой способ передачи информации, а особенности того или иного телевизионного жанра зависят от специфики визуально-слухового зрительского восприятия. Исходя из этого, все телепрограммы можно подразделить на три группы: монологовые, диалоговые и документально-художественные.

Рассмотрим их подробнее. Главной чертой программ, относящихся к группе монологических программ, является наличие элемента личного повествования: дикторского чтения текста, выступления, комментария и т.д. Наиболее типичными представителями этой группы являются: телевизионная заметка или телевизионная корреспонденция, комментированная новость, информационный выпуск, информационный обзор, новости, комментарий и др. В диалоговых передачах отражение действительности происходит посредством диспутов, дискуссий, бесед и т.д. Это могут быть: телемосты, теледебаты, пресс-конференции, дискуссии, диалоги, беседы двух и более собеседников и т.д.

Определяющей чертой группы документально-художественных телепрограмм является наличие звуковой картины (звукового фона) действительности. Шумы улицы, стадиона, аплодисменты в зале, раскаты грома, шум морского прибоя, звуки промышленного производства могут сделать звучащее слово документального рассказа, репортажа, портретного или страноведческого очерка гораздо выразительнее.

Часто в таких программах используется музыкальное оформление. В качестве примера таких передач можно привести документальные циклы Э. Радзинского, программы о русских писателях и политических деятелях, документальные очерки о битвах Великой Отечественной войны, о различных путешествиях и другие. Большое значение здесь имеет портрет автора или ведущего. А именно звуковые аспекты его речи: тембр голоса, тон, интонация, существенно влияющие на восприятие информации. Речь здесь идет о персонификации информационного сообщения, усиленного «картинкой»: если телезрителю нравится личность коммуникатора, то сообщаемая им информация усваивается хорошо, а если не нравится, то на пути информации могут возникнуть часто непреодолимые барьеры.

Тема 3.3. Звукорежиссерские принципы решения телепрограммы

Телевидение, и в частности художественно-музыкальное вещание занимает сегодня весьма важное место в культуре. Музыка сопровождает человека практически повсюду. А в программах телевидения практически каждой страны она занимает лидирующее место. Работники телевидения включают музыкальное сопровождение в каждую телепередачу, часто

полагаясь при этом на свой вкус, который не всегда является хорошо развитым. Поэтому так важно для звукорежиссеров пройти специальный обучающий курс по музыкальному оформлению телепрограмм. Звукорежиссер должен совмещать творческие навыки и в то же время иметь отличные познания в технической стороне студийной работы. Звукорежиссер должен прекрасно владеть всеми современными техническими средствами, включая, как аналоговые, так и цифровые, уметь записывать и обрабатывать звуковой ряд. В его обязанности входит создание не только технически совершенных, но и полноценных художественных звуковых образов, контроль за качеством воспроизведения звукового ряда, он должен следить за тем, чтобы музыка соответствовала режиссерскому замыслу, способствуя синтезу визуальных и звуковых образов. Недаром, на международных фестивалях телевизионных программ существуют номинации «за лучшую работу звукорежиссера».

Тема 3.4. Музыкальное оформление передач в прямом эфире

Оформительская музыка в прямом эфире несет несколько функций: во-первых она структурирует программу, разделяя ее на составные части, либо объединяя отдельные фрагменты и сюжеты в единое целое. Музыка выявляет психологический образ персонажа, а также выступает в качестве различных эмблем героев (как, например, в разговорных шоу) или сигналов событий (как, например, в викторинах).

Оформление прямого эфира – это прежде всего рациональное и эффективное расположение в нем информации, то есть создание динамичной структуры изложения электронно-медийного материала, подчинение многочасовой телевизионной линейной формы определенной логике следования текущих сообщений и сюжетов. Эта особенность музыкального материала использовалась уже в самых первых медийных ток-шоу, одним из основателей которых был американский журналист и ведущий Фил Донахью. В его авторских разговорных программах музыкальные эмблемы возникали во время непосредственного общения ведущего с гостями и вопрошающей аудиторией. Так, гости его самых известных часовых ток-шоу – The Phil Donahue Show (впоследствии просто Donahue – «Донахью»), просуществовавших в эфире рекордное время – более четверти века (1970–1996), – часто имели свои музыкальные эмблемы, под которые и появлялись в телевизионной студии перед публикой и, соответственно, съемочной камерой. К примеру, в 1977 г. под припев песни «Человека с ружьем не возьмешь» (музыка и слова Ирвинга Берлина), которая звучала в кинофильме «Энни получает ваше ружье» (1950) Джорджа Сидни в исполнении Бетти Хаттон, известная певица и актриса предстала перед телезрителями и, соответственно, аплодирующими зрителями в студии. Далее песня микшировалась, возникала визуально-музыкальная заставка ток-шоу «Донахью», на фоне которой еще некоторое время звучали неутраченные аплодисменты.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ

Раздел 1.

Музыка в драматическом спектакле

Тема 1.1. Выразительные средства музыкального языка

Вопросы

1. Выразительные средства музыкальной речи и информативные предпосылки их коммуникативных функций.
2. Семантика музыкальных жанров: *песня, танец, марш* как архетипы культуры, порождающие жанровое многообразие музыкального искусства.
3. Типология и семиотика музыкальных темпов.
4. «Музыка – стенография человеческих чувств» (Л.Толстой).

Список рекомендуемой литературы

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 [Текст] / Акад. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов); ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой. – Ленинград : Музыка, 1971. – 456 с.
2. Браудо, И. А. Артикуляция [Текст] : (О произношении мелодии) / Под ред. Х. С. Кушнарера. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1973. – 198 с.
3. Рогаль-Левицкий, Д. Р. Беседы об оркестре [Текст]. – М. : Музгиз, 1961. – 288 с.

Тема 1.2. Семантика музыкальных тембров. Инструменты симфонического оркестра

Вопросы

1. Семантика музыкальных инструментов и круг их выразительных возможностей.
2. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы.
3. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.
4. Выразительные возможности группы ударных инструментов

Список рекомендуемой литературы

1. Барсова, И. А. Книга об оркестре / И. А. Барсова. – М. : Музыка, 1978. – 248 с.

2. Браудо, И. А. Артикуляция [Текст] : (О произношении мелодии) / Под ред. Х. С. Кушнарева. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1973. – 198 с.

3. Рогаль-Левицкий, Д. Р. Беседы об оркестре [Текст]. – М. : Музгиз, 1961. – 288 с.

Тема 1.3. Драматургические функции музыки в спектакле

Вопросы

1. К. Станиславский о способности музыки в спектакле вызывать и закреплять на сцене необходимое актеру самочувствие, войти в роль и поднять тонус своего артистического состояния.

2. Музыкальное выражение основного конфликта спектакля.

3. *Лейтмотив* и *лейттемы* в спектакле.

Список рекомендуемой литературы

1. Авербах, Е. М. Рождение звукового образа / Е. М. Авербах. – М. : Искусство, 1985. – 195 с.

2. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.

3. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра / И. М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.

4. Режиссерские экземпляры Станиславского К. С. : в 6 т. Т. 3 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад» / Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького ; Ред. В. И. Виленкин, И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1983–1987. – 464 с.

Тема 1.4. Музыкальное решение спектакля.

Анализ музыкальной партитуры

Вопросы

1. Основные принципы музыкального решения спектакля.

2. Содержание понятий: «режиссерская экспликация спектакля» и «музыкальная экспликация спектакля».

3. Режиссерский замысел и музыкальное решение спектакля.

4. Музыкальное воплощение психологической атмосферы пьесы.

5. Единство музыкального и сценографического решения спектакля.

6. Воплощение исторических, национальных и социальных предлагаемых обстоятельств в музыкальной партитуре спектакля.

7. Музыкальное воплощение основного конфликта спектакля.

Список рекомендуемой литературы

1. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.
2. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра / И. М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.
3. Режиссерские экземпляры Станиславского К. С. : в 6 т. Т. 3 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад»/ Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького ; Ред. В. И. Виленкин, И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1983–1987. – 464 с.

Раздел 2.

Музыкальное решение фильма

Тема 2.1. Музыкальная партитура фильма

Вопросы

1. Методология анализа музыкальной партитуры фильма.
2. Творческое взаимодействие режиссера и композитора по созданию музыкальной партитуры фильма.
3. Этапы работы режиссера с композитором и звукорежиссером в процессе создания музыкальной партитуры фильма.
4. Анализ музыкальной партитуры фильма (по выбору слушателя).

Список рекомендуемой литературы

1. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.
2. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра / И. М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.
3. Режиссерские экземпляры Станиславского К. С. : в 6 т. Т. 3 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад» / Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького ; Ред. В. И. Виленкин, И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1983–1987. – 464 с.

Тема 2.2. Драматургическая функция музыкального пролога фильма

Вопросы

1. Драматургическая функция музыкального пролога в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев».

2. Драматургическая функция музыкального пролога в фильме Андрея Тарковского «Ностальгия».

3. Драматургическая функция музыкального пролога в фильме Андрея Тарковского «Зеркало».

4. Драматургическая функция музыкального пролога в фильме Ивана Вырыпаева «Эйфория».

5. Драматургическая функция музыкального пролога в фильме Макдонаха «Три билборда на границе Эббинга, штат Миссури».

Список рекомендуемой литературы

1. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.

2. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра / И. М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.

3. Режиссерские экземпляры Станиславского К. С. : в 6 т. Т. 3 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад» / Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького ; Ред. В. И. Виленкин, И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1983–1987. – 464 с.

Тема 2.3. Синтез визуальной и звуковой образности в фильме

Вопросы

1. Синтез пластического и музыкального начал в операторском и звукорежиссерском решении фильма.

2. Понятие звуко-цветовой синестезии.

3. Синтез визуальной и звуковой образности в фильмах Ф.Феллини.

4. Синтез визуальной и звуковой образности в фильмах А.Тарковского.

Список рекомендуемой литературы

1. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.

2. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра / И. М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.

3. Режиссерские экземпляры Станиславского К. С. : в 6 т. – Т. 3 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад» / Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького ; Ред. В. И. Виленкин, И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1983–1987. – 464 с.

Тема 2.4. Музыкальная экспликация фильма

Вопросы

1. Основные принципы музыкального решения фильма.
2. Музыкальная драматургия фильма.
3. Музыкальное воплощение основного конфликта спектакля.

Список рекомендуемой литературы

1. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.
2. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра / И. М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.
3. Режиссерские экземпляры Станиславского К. С. : в 6 т. – Т. 3 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад» / Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького ; Ред. В. И. Виленкин, И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1983–1987. – 464 с.

Раздел 3.

Музыкальное решение телепрограммы

Тема 3.1. Роль музыки и ее функции в современных телепрограммах

Вопросы

1. Функции музыки мировой телевизионной практике.
2. Типология синтеза визуальных и музыкальных образов в современных телепрограммах.
3. Основные типы синтеза визуальных и музыкальных образов: «иллюстративный», «контрапунктический», «сюжетный» и «диффузный».

Список рекомендуемой литературы

1. Ефимова, Н. Н. Звук в эфире : [учеб. пособие для вузов] / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 140 с
2. Козлов, Л. К. Изображение и образ : Очерки по ист. поэтике сов. кино / Л. Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 288 с.
3. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора [Текст] / Л. С. Трахтенберг. – М. : Искусство, 1972. – 192 с.

Тема 3.2. Классификация телепрограмм по их музыкальному решению

Вопросы

1. Визуально-звуковой способ передачи информации как основной критерий классификаций телепрограмм по их музыкальному решению.
2. Специфика визуально-слухового зрительского восприятия основных телевизионных жанров.
3. Монологовые, диалоговые и документально-художественные телепрограммы.

Список рекомендуемой литературы

1. Казарян, Р. А. Акустическое опосредование кадра / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. – М., 1992. т. № 13 (янв.). – С. 21
2. Козлов, Л. К. Изображение и образ : Очерки по ист. поэтике сов. кино / Л. Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 288 с.
3. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора [Текст] / Л. С. Трахтенберг. – М. : Искусство, 1972. – 192 с.
4. Элкин, Е. Звук и изображение [Текст] : Звукотехника в телевидении и кино / Перевод с англ. Г. Н. Митрофанова. – М. : Связь, 1978. – 344 с.

Тема 3.3. Звукорежиссерские принципы решения телепрограммы

Вопросы

1. Функции звукорежиссера в создании технически совершенной и художественно полноценной телепрограммы.
2. Технический контроль за качеством воспроизведения звукового ряда телепрограммы.
3. Творческое взаимодействие режиссера телепрограммы со звукорежиссером в достижении синтеза визуальных и звуковых образов.
4. Музыкальное решение монологовых, диалоговых и документально-художественных телепрограмм.

Список рекомендуемой литературы

1. Казарян, Р. А. Акустическое опосредование кадра / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. – М., 1992. т. № 13 (янв.). – С. 21
2. Козлов, Л. К. Изображение и образ : Очерки по ист. поэтике сов. кино / Л. Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 288 с.
3. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора [Текст] / Л. С. Трахтенберг. – М. : Искусство, 1972. – 192 с.

4. Элкин, Е. Звук и изображение [Текст] : Звукотехника в телевидении и кино / Перевод с англ. Г. Н. Митрофанова. – М. : Связь, 1978. – 344 с.

Тема 3.4. Музыкальное оформление передач в прямом эфире

Вопросы

1. Функции оформительской музыки в прямом эфире.
2. Роль музыки в структурировании телепрограммы : разделении ее на составные части и объединении отдельных фрагментов и сюжетов в единое целое.
3. Роль музыки в выявлении психологических образов персонажей телепрограмм, различных эмблем героев или сигналов событий.

Список рекомендуемой литературы

1. Ефимова, Н. Н. Звук в эфире : [учеб. пособие для вузов] / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 140 с
2. Казарян, Р. А. Акустическое опосредование кадра / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. – М., 1992. т.№ 13 (январь). – С. 21
3. Козлов, Л. К. Изображение и образ : Очерки по ист. поэтике сов. кино / Л. Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 288 с.
4. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора [Текст] / Л. С. Трахтенберг. – М. : Искусство, 1972. – 192 с.

Форма текущей аттестации – экзамен по учебной дисциплине.

Форма проведения экзамена по учебной дисциплине – звукорежиссерский анализ музыкальной партитуры фильма (по выбору слушателя).

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

1. Авербах, Е. Рождение звукового образа / Е. М. Авербах. – М. : Искусство, 1985. – 195 с.
2. Акимов, Н. О театре / Н. П. Акимов. – М. : Искусство, 1962. – 254 с.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. – Ленинград : Музыка, 1971. – 456 с.
4. Базанов, В. Сцена XX века / В. Базанов. – М. : Искусство, 1990. – 236 с.
5. Базанов, В. Техника и технология сцены / В. Базанов – Л. : ЛГУ, 1976. – 362 с.
6. Барышев, Г. Белорусский народный театр Батлейка Г. Барышев, О. Санников. – Минск : Навука і тэхніка, 1962. – 175 с.
7. Барышев, Г. Театральная культура Белоруссии XVIII в. / Г. Барышев. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 277 с.
8. Браудо, И. А. Артикуляция [Текст] : (О произношении мелодии) / под ред. Х. С. Кушнарера. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. – 198 с.
9. Вахтангов, Е. Б. Сборник статей / Е. Г. Вахтангов. – М. : Искусство, 1984. – 352 с.
10. Горчаков, Н. М. Режиссерские уроки Станиславского / Н. М. Горчаков. – М. : Искусство, 1981. – 1977. – 315 с.
11. Ефимова, Н. Н. Звук в эфире : [учеб. пособие для вузов] / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 140 с
12. Казарян, Р. А. Акустическое опосредование кадра / Р. А. Казарян // Киноведческие записки. – М., 1992. т. № 13 (январь). – С. 21
13. Козлов, Л. К. Изображение и образ : Очерки по ист. поэтике сов. кино / Л. Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 288 с.
14. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю. И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.
15. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра / И. М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.
16. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 488 с.
17. Режиссерские экземпляры Станиславского К. С. : в 6 т. Т. 3 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад» / Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького ; Ред. В. И. Виленкин, И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1983–1987. – 464 с.
18. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954–1961.

19. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены / Г. А. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1984. – 384 с.
20. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора [Текст] / Л. С. Трахтенберг. – М. : Искусство, 1972. – 192 с.
21. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : В 6 т. Том 5 / сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский и В. П. Михайлов ; Коммент. А. А. Карягина и др. – М. : Искусство, 1968. – 634 с.
22. Элкин, Е. Звук и изображение [Текст] : Звукотехника в телевидении и кино / перевод с англ. Г. Н. Митрофанова. – М. : Связь, 1978. – 344 с.
23. Эфрос, А. Собрание сочинений : в 4 т. / А. Эфрос. – М. : Искусство, 1993.

Дополнительная

1. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – М. : Искусство, 1976. – 232 с.
2. Завадский, Ю. А. Рождение спектакля / Ю. А. Завадский. – М. : ВТО, 1975. – 305 с.
3. Поламишев, А. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению / А. Поламишев. – М. : Искусство, 1992. – 192 с.
4. Таиров, А. Я. О театре / А. Я. Таиров. – М. : Искусство, 1970. – 408 с.