

Министерство культуры Сахалинской области
Государственное бюджетное образовательное учреждение
среднего профессионального образования
«САХАЛИНСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ»

**ОБРАЗОВАНИЕ
В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА:
МЕТОДИКА, ТЕОРИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ОПЫТ...**

Сборник методических материалов

Выпуск 6

Южно-Сахалинск
2011

УДК 377.5:7(063)
ББК 74.5р
О 23

Рекомендовано к изданию Сахалинским областным научно-методическим центром по образованию в сфере культуры и искусства и учебно-методическим советом государственного бюджетного образовательного учреждения среднего профессионального образования «Сахалинский колледж искусств», 2011 г.

О 23 Образование в области культуры и искусства: методика, теория, проблемы, опыт...: сборник методических материалов / Ред.-сост. Н. А. Мамчева. – Вып. 6. – Южно-Сахалинск: СахГУ, 2011. – 152 с.

ISBN 978-5-88811-375-2

Редактор-составитель

Н. А. Мамчева, заведующая методической службой,
преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки»,
кандидат искусствоведения

УДК 377.5:7(063)
ББК 74.5р

Учебное издание

**Образование в области культуры и искусства:
методика, теория, проблемы, опыт...**

Сборник методических материалов

Выпуск 6

Редактор-составитель
Н. А. Мамчева

Корректор *В. А. Яковлева* Верстка *Е. Ю. Иосько*

Подписано в печать 18.11.2011. Бумага «Inasoria»
Гарнитура «Times New Roman». Формат 60x84^{1/16}.
Тираж 500 экз. Объем 9,5 усл. п. л. Заказ № 312-11

Издательство Сахалинского государственного университета
693008, Южно-Сахалинск, ул. Ленина, 290, каб. 32
Тел. (4242) 45-23-16, тел./факс (4242) 45-23-17
E-mail: polygraph@sakhgu.sakhalin.ru

© ГБОУ СПО «Сахалинский колледж искусств», 2011
© Сахалинский государственный университет, 2011

ISBN 978-5-88811-375-2

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Летунов Е. Н.</i> Листая страницы истории	4
<i>Кан В. Д.</i> Проблемы развития технических навыков пианистов.....	12
<i>Ташоян Н. М.</i> Технические недостатки у абитуриентов-пианистов и работа по их устранению	18
<i>Подколзина Т. В.</i> Исполнение хроматических гамм на домре	24
<i>Подколзина Т. В.</i> Позиционные переходы на трехструнной домре и техника их выполнения.....	29
<i>Логинев Е. В.</i> Настройка многотембровых баянов и аккордеонов	43
<i>Грищенко Е. В.</i> Проблемы изучения современной музыки в классе музыкальной литературы колледжа искусств	46
<i>Мамчева Н. А.</i> Изучение современной музыки на уроках музыкально-теоретического цикла колледжа искусств.....	49
<i>Шевченко Н. И.</i> Создание компьютерного теста	84
<i>Шевченко Л. В.</i> Развитие музыкального слуха в классе джазового фортепиано.....	93
<i>Мальцева О. И.</i> Практическая работа студентов дирижерско-хорового отделения с учебным коллективом.....	100
<i>Кашина О. В.</i> Проблемы преподавания словесного действия студентам специализации «Постановка театрализованных представлений» колледжа искусств	105
<i>Тодика Т. Г.</i> Художественное воображение как основа формирования творческой личности режиссера театрализованных представлений	123
<i>Троегубова Н. В.</i> Как оформить выставку. Выставка в экстерьере и интерьере	127
<i>Папузин О. Н.</i> Методика выполнения живописного этюда в пейзаже. Технология работы над пейзажем	138
<i>Плотникова Л. А.</i> Организация конкурсов современного бального танца.....	141
<i>Де Сон Ен.</i> Основные законы шрифтовых композиций	145

*Летунов Е. Н.,
председатель предметно-цикловой
комиссии «Теория музыки».
Стаж работы – 38 лет.*

ЛИСТАЯ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Все основные виды искусства – музыка, живопись, хореография, театр всегда были и остаются в России ее национальным богатством. Не стал исключением в этом отношении и Сахалин. Далекие 50-е годы прошлого века в истории Сахалинской области – это не только развитие различных направлений в промышленности, освоение богатств природных кладовых, но, что очень важно, и развитие культуры уникального региона.

Год 1959-й – знаменательная дата. В этом году было открыто Сахалинское музыкальное училище, со временем преобразованное в Сахалинское училище искусств, а ныне Сахалинский колледж искусств. И вот уже золотой юбилей отметило это уникальное учебное заведение. Что же произошло за полвека, чем жило и живет эта кузница в области культуры островного края, попытаемся ответить на эти вопросы в данной статье.

Начнем с главного. Что явилось потребностью к открытию данного учебного заведения? Несомненно, наличие талантливой молодежи в народном пении и инструментальных жанрах, необходимость в профессиональных кадрах в различных областях культуры – все это создало естественные предпосылки к созданию профессионального учебного заведения – Сахалинского музыкального училища, открытие которого и состоялось осенью 1959 года.

На первом этапе в училище было четыре отделения – фортепианное, народных и оркестровых инструментов, дирижерско-хоровое, на которые поступило 50 учащихся. Деятельность учебного заведения была связана с подготовкой профессиональных музыкантов, исполнителей, артистов оркестров и ансамблей, преподавателей детских музыкальных школ, руководителей различных творческих коллективов.

Отмечая исторические вехи становления, развития и совершенствования учебного заведения, следует остановиться на самых значительных.

- 1959 год – в городе Южно-Сахалинске открывается Сахалинское музыкальное училище по четырем музыкальным специальностям.

- 1965 год – Сахалинское музыкальное училище переезжает в здание по адресу: улица Чехова, дом 6.

- 1966 год – основывается отделение культпросветработы.

- 1976 год – основывается специализация «Хореография».

- 1988 год – открывается специальность «Режиссура театрализованных форм досуга».

- 1992 год – основывается отделение «Дизайн».

- 1995 год – учреждается областной конкурс на лучшее исполнение произведений крупной формы (фортепианного концерта).

- 1996 год – создается эстрадно-симфонический оркестр (художественный руководитель – А. М. Жук, дирижер – А. С. Герус).

- 1998 год – Сахалинское музыкальное училище переименовывается в Сахалинское училище искусств.

- 2001 год – открывается специальность «Руководство народным хором».

- 2003 год – основывается специализация «Инструментальное творчество и эстрада».

- 2005 год – Сахалинское училище искусств переименовывается в Сахалинский колледж искусств. Утверждается два областных конкурса: конкурс гитарной музыки и конкурс чтецов «Живое слово».

За скупыми цифрами дат – огромный труд многих поколений педагогов, мастеров своего дела, влюбленных в творчество, знающих и умеющих донести до студентов все таинства своей профессии. Небольшой очерк не дает возможности подробно рассказать обо всех них, остановимся на тех, кто оставил заметный след в жизни заведения.

Начнем с верхнего эшелона власти – с первых руководителей. Первым директором музыкального училища на заре его создания и становления был Лаздынь Анатолий Леонидович – преподаватель духовых инструментов. Его отличали широта творческих интересов, разносторонняя одаренность, увлеченность искусством, отдача всех сил борьбе за настоящую музыку, за то, чтобы она всегда была большой музыкой!

Существенный вклад в жизнь только образовавшегося учебного заведения сумел внести Геннадий Иванович Романов – выпускник

Кишиневской консерватории, возглавивший училище в 1960 году, фигура очень самобытная и неординарная. Он был глубоко думающим человеком, заботящимся о том, чтобы направить усилия всего коллектива на развитие музыкального искусства.

С особой теплотой и благодарностью вспоминают работники и выпускники годы работы и учебы под руководством Сотниченко Николая Алексеевича, который возглавлял коллектив училища без малого 21 год. Этот человек отдал все силы и знания не только для того, чтобы творческий коллектив педагогов и студентов впитал в себя любовь и уважение друг к другу, стремление к высокому, но и сам запомнился неистощимым жизнелюбием, оптимизмом, верой в людей. Спокойный и мягкий, Николай Алексеевич в то же время был настойчив в своих требованиях, чем снискал уважение студентов. В его натуре было истинное благородство, которое проявлялось практически во всем.

Шестнадцать лет проработал директором училища Герус Александр Семенович, который внес в развитие учебного заведения немалый вклад, в первую очередь как инициатор многих положительных идей и начинаний. В его бытность руководителя открылись специальности «Режиссура театрализованных форм досуга» (1988), «Дизайн» (1992). Яркими событиями в жизни и работе учебного заведения следует считать открытие «Малой академии искусств» (1994) и создание эстрадно-симфонического оркестра (1996), главным дирижером которого был А. С. Герус.

С 1999 года сначала училище искусств, а ныне Сахалинский колледж искусств возглавляет Герасимова Ирина Викторовна, первая женщина-директор в истории учебного заведения. Принципиальность и требовательность, высокий профессионализм – вот основные черты нынешнего руководителя, который как стремится продолжать лучшие традиции прошлых лет, так и создает условия качественно нового отношения коллектива к учебному и творческому процессу.

Второй составной верховной власти являются заместители директора по учебной работе. Список первых заместителей очень большой, каждый внес свою лепту и свое видение процесса обучения и формирования молодых специалистов.

Хочется отметить большой вклад завучей последних 40 лет: Г. А. Пономаренко, И. А. Кондратьевой, Л. А. Исаковой, И. В. Герасимовой. Долгожителями в этом качестве являются автор этих

строк, проработавший в общей сложности 13 лет, и нынешний завуч А. С. Костин, возглавляющий этот сложный участок работы более 10 лет.

Но какими бы положительными качествами ни обладали руководители, они не в состоянии решить все вопросы и проблемы без главных участников действия – педагогов, концертмейстеров, иллюстраторов, студентов. Все вместе взятые как раз и являются единым целым, имя которому Сахалинский колледж искусств.

Педагогический коллектив колледжа в настоящее время составляет около 60 человек. В основном это мастера-профессионалы, закончившие вузы Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Кишинева, Одессы, Владивостока, Красноярска, Хабаровска.

Особо хочется отметить корифеев, кто начинал работу в 60-е годы, когда училище делало первые шаги. К ним в первую очередь следует отнести Новокрещенцеву Римму Александровну, которая работает в учебном заведении с момента его открытия. У Риммы Александровны очень интересная творческая судьба. Ее родители, не будучи музыкантами, были дружны с семьей Святослава Рихтера. Успев закончить до 1941 года всего пять классов музыкальной школы, Римма Александровна продолжала занятия музыкой в период оккупации с профессором Одесской консерватории М. И. Рыбицкой, которая в свое время была ученицей выдающейся русской пианистки М. Есиповой. По окончании в 1958 году Одесской консерватории Римма Александровна приехала на Сахалин и уже почти 50 лет всей своей жизнью и творчеством связана с родным училищем.

С 1960 года трудится в училище Лидия Ивановна Карлова – дирижер-хоровик, выпускница Кишиневской консерватории, а с 1965 года работала Горобец Маргарита Николаевна – педагог фортепианного отдела. Эти педагоги, люди редкого обаяния и душевного тепла, мастера своего дела, за долгие десятилетия воспитали не одно поколение музыкантов.

Каждое из десятилетий работы учебного заведения было связано с приездом интересных, ярких педагогов-музыкантов, многие из которых и сейчас работают в колледже. Так, в конце 60-х годов на Сахалин приехали Чистяков Николай Иванович и Павловская Маргарита Романовна.

Атмосфера необычной преданности музыке царила на занятиях заслуженного работника культуры РФ Чистякова Николая Ивановича, основателя и руководителя таких значительных хоровых коллективов, как Сахалинский академический хор и хор «Камерата», областной хор учителей. Он умел внушить своим воспитанникам уверенность в своих силах и давал возможность развивать свои творческие способности.

С 1967 года трудится на отделе народных инструментов Павловская Маргарита Романовна – выпускница Минской консерватории по классу домры, оркестрового дирижирования и ударных инструментов. Высокий уровень профессионализма, требовательность к себе и своим ученикам – вот основные черты этого педагога.

Начало 70-х годов ознаменовалось притоком большой группы высококлассных педагогов-исполнителей. В первую очередь, это супруги Лосевы – Паулина Рудольфовна и Александр Александрович. К плеяде первоклассных музыкантов следует отнести Паулину Лосеву. Яркий артистизм, тонкая музыкальность – вот те качества, которые отличают эту талантливую пианистку и педагога.

В этом же ряду стоит и Жук Людмила Александровна – блестящая виолончелистка, тонко чувствующая природу инструмента, его богатейшие выразительные возможности. Долгие годы Людмила Александровна руководила камерным оркестром колледжа, постоянно выступала с сольными концертами и в содружестве с коллегами.

Многие десятки лет плодотворно трудились и трудятся педагоги различных специальностей и специализаций. Это Л. А. Исакова и С. Н. Ким – представители специализации культурно-досуговой деятельности. Т. Г. Тодика и А. С. Костин – режиссеры, причем Андрей Сергеевич Костин – выпускник училища искусств, не прерывая с ним связи, закончил Хабаровский институт культуры, в настоящее время более 10 лет возглавляет учебную работу колледжа искусств.

Представители художественного отделения – это практически основной костяк Союза художников Российской Федерации на Сахалине – Де Сон Ен, Н. В. Троегубова, О. Н. Папузин. Добрые слова благодарности хочется сказать в адрес тех педагогов, кто стоял у истоков художественного отделения, – это Н. А. Кройт и В. М. Ковалевский.

В свое время невозможно было представить училище без двух Ирин – И. М. Мошковой и И. Р. Крукович, которые почти четверть века плодотворно трудились на ниве хореографического ис-

кусства, дав путевку в творческую жизнь десяткам выпускников своего отделения.

90-е годы прошлого века – это вновь приток молодых специалистов на различных отделах: М. Ю. Чугунов и Т. В. Подколзина – народные инструменты; Ю. Н. Шведенко – фортепиано; выпускник училища С. Г. Суханов – организатор и руководитель ансамбля «Братчина», выступления которого всегда привлекают внимание ценителей народного искусства.

Не стареют душой ветераны, проработавшие 30 и более лет в стенах нашего колледжа. Это Н. Н. Бузлаева – выпускница Сахалинского музыкального училища 1968 года, Л. Ф. Журавлева и Н. М. Ташоян, приехавшие на Сахалин в далеком 1976 году, Н. И. Веселова – преподаватель по хоровому дирижированию и многие другие преподаватели.

Также нельзя не отметить работу большой группы педагогов-теоретиков, которые на протяжении многих десятков лет, сменяя друг друга в поколениях, закладывали фундаментальные знания по предметам музыкально-теоретического цикла, давали возможность обогатиться в разных областях музыкального искусства.

Первопроходцами на теоретическом отделе были педагоги, работавшие в 60–70-е годы XX века, – Архангельский Гурий Сергеевич, Клузон Юрий Николаевич, Ковалев Александр Андреевич, Кариель Ирма Борисовна, Молчанова Ольга Борисовна, Иалько Юрий Иванович, Крамаренко Елена Викторовна, Сиротенко Людмила Евгеньевна и другие.

26 лет проработала преподавателем на отделе выпускница 1967 года Никчемная Ольга Николаевна, ныне живущая в Москве.

Добрую память оставила деятельность педагогов Еременко Зои Николаевны, Даровской Марины Германовны, Ильиной Ирины Васильевны, Судаковой Елены Алексеевны, Сиськовой Аллы Викторовны, Фроловой Елены Ивановны, Мартыновой Татьяны Алексеевны, Морозовой Юлии Петровны, в разное время работавших на теоретическом отделе.

В настоящее время на отделе «Теория музыки» трудятся пять преподавателей. Это сплав профессионального мастерства, глубокого осмысления значимости своей профессии, богатого жизненного и человеческого опыта.

Корифеем отдела следует считать Жук Анатолия Михайловича – заслуженного работника культуры Российской Федерации,

проработавшего в колледже почти 40 лет. Немного уступает по временным меркам – Летунов Евгений Николаевич, выпускник Сахалинского музыкального училища 1968 года, который работает в учебном заведении с 1973 года.

Более 20 лет трудится на отделе Мамчева Наталья Александровна, она первый кандидат искусствоведения в колледже. Немного меньше 20 лет работает преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Герасимова Ирина Викторовна, выпускница Сахалинского музыкального училища 1980 года.

Молодым, но очень перспективным педагогом зарекомендовал себя Грищенко Евгений Валерьевич, выпускник нашего учебного заведения, закончивший Санкт-Петербургскую государственную консерваторию и вернувшийся в родные стены. В 2011 году Евгений Валерьевич успешно защитил кандидатскую диссертацию, получив научную степень кандидата искусствоведения.

Нынешний коллектив теоретиков – это единомышленники, мастера-профессионалы, продолжающие лучшие традиции теоретического отдела, заложенные в 60-е годы XX столетия.

Хочется посвятить несколько строк тем выпускникам, которые составляют гордость колледжа искусств. Это Федор Одинцов – заслуженный артист Северной Осетии, ныне солист Хабаровского театра оперетты; Андрей Гольский – заслуженный артист России; Валерий Карпов – народный артист Украины; У Ген Ир – проректор по научной работе Петрозаводской консерватории и многие другие.

Большое место в формировании, совершенствовании профессиональных навыков будущих специалистов занимают работа в классах, мастерских по специальностям, концертная деятельность, конкурсы различных уровней, включая и международные, олимпиады и конференции, выступления в качестве солистов, участников различных творческих коллективов.

Концертная деятельность педагогов и студентов – это непрерывная череда ярких выступлений как в самой Сахалинской области, так и за ее пределами, включая страны Западной Европы и Азиатско-Тихоокеанского региона.

Хотелось бы отметить наиболее яркие коллективы, которые создавались на протяжении всего полувекового периода в стенах колледжа искусств.

• 1970-е годы – ансамбль народных инструментов «Былина» (руководитель – И. М. Лукьяненко); вокально-инструментальные

ансамбли «Ретро» (руководитель – А. М. Жук), «Метроном» (руководитель – О. Н. Никчемная).

• 1980-е годы – народно-симфонический оркестр (руководитель – И. М. Лукьяненко).

• 1990-е годы – ВИА «Память» (руководители – Л. И. Карлова, Н. Н. Бузлаева, Е. Мухин).

Ярким событием стало создание в 1996 году эстрадно-симфонического оркестра (художественный руководитель – А. М. Жук, дирижер – А. С. Герус).

В настоящее время интересными творческими коллективами являются камерно-эстрадный ансамбль (руководитель – А. М. Жук), вокально-хоровой ансамбль «Юность» (руководитель – О. И. Мальцева), вокальный ансамбль «Россия» (руководитель – И. В. Герасимова).

А разве можно забыть яркое трио баянистов в составе А. А. Лосева, Е. В. Логинова, В. А. Кузнецова! Выступления этого коллектива снискали себе славу в Сахалинской области и Японии.

Нынешний ансамбль «Братчина» (руководитель – С. Г. Суханов) тоже создавался на базе Сахалинского колледжа искусств.

За полвека колледж искусств подготовил и выпустил без малого 2,5 тысячи специалистов различного профиля по 11 специальностям и специализациям. Многие выпускники закончили музыкальные вузы России и стран СНГ. Трудно найти город, поселок на карте островного края, где бы ни трудились выпускники Сахалинского колледжа искусств!

*Кан В. Д.,
председатель предметно-цикловой
комиссии «Фортепиано».
Стаж работы – 18 лет.*

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ПИАНИСТОВ

Проблема развития технических навыков пианистов была актуальна на всех этапах обучения. Это очевидно и при начальном формировании навыков в музыкальной школе, и на профессиональном этапе обучения в колледже и в консерватории. В последнее время вопрос подготовки музыкантов в нашей области приобретает все более болезненный характер. Слабый музыкально-технический уровень абитуриентов сегодня становится обычным явлением. А детей с хорошей базой наблюдаем как редкий случай. У многих из поступающих в колледж отсутствуют элементарные навыки владения инструментом. Эта тенденция складывается и у пианистов, и на других исполнительских отделениях.

Причиной являются не только падение престижа нашей профессии и демографический спад в целом по стране, но и, возможно, потеря связи в цепочке «школа – колледж» в плане профессиональной подготовки музыкантов в нашем регионе. Переход музыкальных школ на многоуровневую систему обучения позволяет преподавателям специальных дисциплин обходиться общим музыкально-эстетическим образованием детей, игнорируя задачи формирования необходимых исполнительских качеств. Этот упрек, конечно же, адресован не ко всем педагогам. Есть среди них по-настоящему творческие и преданные своему делу люди. Но, опираясь на факты, первое, с чем приходится сталкиваться на вступительных испытаниях в колледже, это то, что основная масса абитуриентов плохо или слабо ориентируется в ладотональной системе, а, следовательно, не умеет играть гаммы, не владеет аппликатурными принципами. Не говоря уже об отсутствии характерной для этого возраста склонности к завышенным темпам и виртуозности.

Возникают два вопроса: 1) стоит ли набирать детей с такой подготовкой; 2) если набирать, то «как» учить?

Ответ на первый вопрос неоднозначен: если отказываемся от детей со слабым уровнем, то не решаем острую проблему набора на музыкальном отделении. К сожалению, реалии времени таковы, что мы вынуждены набирать учащихся со слабой подготовкой. А если набираем таких абитуриентов с надеждой на определенный потенциал музыкальных способностей и желание учиться, то, отвечая уже на второй вопрос, пытаемся построить учебный процесс таким образом, чтобы успеть за короткий срок наверстать упущенное в школе. Это значит, что двигаться вперед надо гигантскими шагами. Понятно, что огромная нагрузка ложится на плечи не только поступивших первокурсников, которые должны все новое постичь как можно быстрее, но и в большей степени груз ответственности ложится на педагога, так как от его грамотного планирования и последовательности в работе зависит эффективность реализации поставленных задач. Ведь зачастую устранение и исправление недостатков в пианистическом аппарате (как правило, наличие таких наблюдается практически у всех учащихся) требуют чуткости и осторожности, не терпят торопливости и форсированности, чтобы не привести к профессиональным заболеваниям рук. Такой процесс порой занимает даже не год, а более двух лет. В итоге только к III–IV курсу добиваешься полной пианистической свободы аппарата, необходимой в идеале с самого начала для успешного развития. Педагог оказывается в сложной ситуации: когда медлить нельзя и время не ждет.

Программные требования в подготовке кадров предъявляют целый ряд профессиональных компетенций, которые нужно сформировать за годы обучения в колледже. В частности, студент должен освоить следующий комплекс: все разновидности гамм, аккордов, арпеджио, технику двойных нот, октав; кроме того, проходить ежегодно шесть–восемь этюдов. Форма контроля – технические зачеты, проводимые каждый семестр. В конце II курса на техническом зачете обязательно исполнение трех этюдов, на III и IV курсах – исполнение концертного этюда. Не секрет, что такой объем для нашего контингента в последние годы весьма затруднителен. Времени, отведенного на часы по специальности для качественного освоения всего материала, катастрофически не хватает. К примеру, первокурсница при изучении гамм плохо представляет, чем отличается мажорная гамма от минорной, как строится D₇, ум.VII₇. Пробелы в техническом развитии и теоретических дисциплинах создают сильный тормоз на пути постижения всего гаммового

комплекса. Эти элементарные знания необходимы как воздух для быстрой ориентации на клавиатуре при беглой игре гамм. Таким образом, изучение комплекса гамм во всех видах, аппликатурных принципов замедляется и затрудняет планирование обучения. Дефицит времени создает дополнительные трудности в повседневной работе для наставника и ученика. Ограничиваться же минимумом (сдать зачет по гаммам в умеренном темпе на слабую «тройку» и не с первого раза) – значит лишить ученика возможности постичь «азбуку», «таблицу умножения», повторно пройти мимо основ, упущенных в музыкальной школе. Назрел момент, когда трудно умолчать об этих печальных фактах и неутешительных прогнозах на ближайшее будущее, чтобы как-то изменить сложившуюся ситуацию.

Думаю, можно все-таки попытаться найти выход из этого положения, если включить в учебный процесс в рамках перехода на новый ФГОС курс «Развитие технических навыков» в вариативной части профессионального цикла ОПОП. Что это даст? На мой взгляд, введение такого курса позволит регулярно заниматься с самого начала обучения накоплением технического багажа. Технический багаж – неотъемлемый компонент музыканта-исполнителя, включает не только навыки свободного беглого исполнения основных видов фактуры, но и владение различными видами артикуляции, палитрой звукодинамических красок. Все это только предпосылка, «полуфабрикат» к воспитанию пианиста. «Техника – это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет в определенное время и для определенных целей то, что ему нужно»¹. Чтобы запасть таким «ящиком», ускорить этот процесс, педагог непрерывно находится в поиске целесообразных методов и приемов в достижении намеченной цели, учитывая психологические и физиологические индивидуальные особенности ученика.

Несомненно, в первую очередь большая часть времени будет отведена исправлению и устранению недостатков в пианистическом аппарате. «Техника – это минус все лишнее»², – говорил Г. М. Коган.

¹ Гофман, Й. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре* / Й. Гофман. – М.: Классика-XXI, 2002. – С. 57.

² Цыпин, Г. М. *Исполнитель и техника* / Г. М. Цыпин. – М.: Академия, 1999. – С. 65.

Содержание курса будет представлять условно два этапа и заключаться в комплексе приемов, направленных:

1) на исправление положения рук, снятие зажимов, излишних напряжений, свободу движений пальцев (мелкая техника), движений рук (скачки, аккорды, арпеджио, переносы, октавы);

2) на формирование двигательных навыков для более точного воплощения выразительных средств музыки (артикуляции, динамики, штрихов, ритма, педализации и др.).

«Руки пианисту надо ставить так же, как голос певцу»³, – отмечал Л. В. Николаев.

В ходе занятий происходит показ приемов, усвоение способов достижения, точное выполнение и закрепление навыков. Доступность постигаемого – залог успеха. В ином случае многочасовые тренировки за инструментом становятся бесполезными. Поскольку у первокурсников еще весьма слабо развит слуховой контроль, что сильно тормозит процесс освоения навыков, качество самостоятельной работы, запоминание и автоматизацию игровых движений, необходимо компенсировать отсутствие этого навыка активным участием педагога. Развитие слухового контроля возможно только при постоянном наблюдении за процессом со стороны преподавателя. К тому же присутствие педагога усилит качество постигаемого за счет изобретательности в нахождении приемов и методов в том или ином случае. Непременным условием положительных результатов являются также высокая мотивация, постоянный интерес к работе, воля и выдержка, терпение и последовательность. Эти качества также прививаются во время занятий.

Пожалуй, одна из сложных и необходимых задач педагога – научить «как вообще работать на музыкальном инструменте». «Не стоит надеяться, что учащийся сам освоит искусство упражнения, – утверждал Г. М. Цыпин, – этого можно и не дожидаться. Или потратить слишком много времени впустую»⁴.

Опытом подтверждено, что наиболее быстрый и эффективный путь – работа над специальными упражнениями. Некоторые техни-

³ Николаев, Л. В. *Из бесед с учениками* / Л. В. Николаев // *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве*. – М.–Л., 1966. – С. 135.

⁴ Цыпин, Г. М. *Указ. соч.* – С. 72.

ческие навыки полезно развивать на специальных упражнениях, созданных известными нам пианистами-педагогами: К. Черни, И. Крамером, М. Клементи, К. Таузигом, Ф. Листом, И. Брамсом и др. Они способствуют технической выдержке, помогают поддерживать исполнительскую форму, являются хорошим материалом для разыгрывания. Такие «технические формулы» помогают системно и рационально организовать процесс обучения.

Кроме того, очень полезно включать такую форму занятий, как эскизное изучение этюдов и виртуозных произведений. При регулярной и систематической работе возможность ознакомления с лучшими образцами художественных этюдов Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина в классном порядке значительно обогатит музыкальный кругозор и техническое развитие молодого пианиста, послужит накоплению практического опыта в работе с техническим материалом.

Техника – это «капитал», который надо накопить и сохранить, чтобы быть свободным. Это задача стоит перед педагогом, который, передавая свой опыт, готовит своих преемников. Техники не может быть много, ее может только не доставать, а предела совершенству нет. Бесспорно, что успешные результаты ученика – это следствие усердия и усилий как ученика, так и мастерства и таланта педагога.

Учитывая значимость вышеуказанных проблем в подготовке квалифицированных кадров, считаю, что понимание и поддержка администрацией колледжа необходимости дополнения специальных дисциплин курсом «Развитие технических навыков» во многом облегчит участь педагогов в восстановлении равновесия музыкальной и технической сторон учащихся и предоставит возможность больше времени уделять другим немаловажным проблемам в гармоничном развитии музыканта-профессионала.

Литература

1. Вицинский, А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением / А. Вицинский. – М., 2008.
2. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М.: Классика-XXI, 2002.
3. Как научить играть на рояле / Сост. С. В. Грохотов. – М.: Классика-XXI, 2006.

4. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М., 1979.
5. Корыхалова, Н. Играем гаммы / Н. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2003.
6. Савшинский, С. И. Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог / С. И. Савшинский. – Л.–М.: Музгиз, 1950.
7. Савшинский, С. Пианист и его работа / С. Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2002.
8. Цыпин, Г. М. Исполнитель и техника / Г. М. Цыпин. – М.: Академия, 1999.
9. Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская. – М.: Классика-XXI, 2003.
10. Щапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов. – М.: Классика-XXI, 2004.

*Ташоян Н. М.,
преподаватель предметно-цикловой
комиссии «Фортепиано».
Стаж работы – 35 лет.*

ТЕХНИЧЕСКИЕ НЕДОСТАТКИ У АБИТУРИЕНТОВ-ПИАНИСТОВ И РАБОТА ПО ИХ УСТРАНЕНИЮ

Фортепианная техника – понятие сложное и довольно широкое, означающее в переводе с греческого «искусство». Данное понятие включает в себя весь арсенал средств, которые должен иметь пианист: это умение играть быстро, медленно, громко, тихо, певуче, легко, мягко, остро, а также обладание исполнительской волей, владение всеми видами фортепианной фактуры и пр. Таким образом, техника, по словам Е. Либермана, это «...сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание»¹.

В технике всегда присутствуют как бы два начала: творческое и физиологическое. Эти два начала неотделимы друг от друга, и пренебрежение каким-то одним в ущерб другому ведет к непрофессионализму.

Взгляды на физиологию игры в разные времена существенно менялись (от засилья механических упражнений к почти полному их отрицанию). Но самые великие педагоги всегда подчеркивали, что хороший профессионал обязан знать свой организм, свои физические возможности, которые при неправильном использовании могут стать серьезным препятствием. Игра на рояле, считал Л. Оборин, «...занятие пластическое, целесообразное в двигательном отношении. Следовательно, пианист должен уметь навести порядок в своих действиях»².

¹ Либерман, Е. *Работа над фортепианной техникой* / Е. Либерман. – М.: Классика-XXI, 2006. – С. 9.

² Оборин, Л. *О некоторых принципах фортепианной техники* / Л. Оборин // *Вопросы фортепианного исполнительства*. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1968. – С. 73.

Колледж искусств (музыкальное училище), на мой взгляд, является самым ответственным этапом во всей триаде музыкальных учебных заведений, так как выпускает из своих стен музыканта-профессионала. За четыре года мы должны либо подготовить достойный материал для вуза, либо, что еще более ответственно, грамотных преподавателей начального звена, которые будут потом готовить кадры для нас.

Последние годы принесли нам огромные трудности в плане набора студентов. Мы вынуждены принимать на фортепианное отделение детей, которых семь-десять лет назад близко не подпустили бы к профессиональному обучению. С чем это связано? Во-первых, с падением престижа нашей профессии (к нам не идут лучшие учащиеся школ). Во-вторых, и это не может не настораживать, с падением требований в музыкальных школах. Новые вариативные программы, при их на первый взгляд привлекательности, не стимулируют педагогов школ обучать детей по высшему уровню требований. На более низком уровне работать проще, да и ответственности гораздо меньше. Что мы имеем к окончанию школы? Ребенок, который учился как бы «для себя» (или для мамы), вдруг решает поступать в музыкальный колледж. Любой музыкант знает, что за месяц или даже за год нельзя наверстать упущенное за семь лет. Обучение музыке тесно связано с возрастной физиологией и психологией. Если ребенок претендует на то, чтобы стать профессионалом, то у него в определенном возрасте, и никак не позже, должны быть сформированы определенные навыки. Так, например, основы мелкой техники должны быть заложены к десяти годам. Исключения в истории фортепианного исполнительства почти не присутствуют.

Я вовсе не призываю преподавателей школ готовить всех учащихся в профессионалы и заставлять их заниматься на инструменте ежедневно по пять часов. Но с самого начального этапа обучения ребенку должны быть привиты **правильные технические навыки**, ибо переучивать неправильное значительно труднее.

Посещая музыкальные школы, а также слушая детей на конкурсах и фестивалях, мы, к сожалению, наблюдаем, что даже у способных, музыкальных детей имеются большие проблемы с пианизмом в узком смысле этого слова. И эти проблемы порой настолько тормозят развитие учеников, что не дают им возможности развиваться как музыкантам. В младших классах школы ученик с

плохо организованным пианистическим аппаратом еще как-то справляется с учебной программой, но в старших классах с усложнением репертуара начинаются проблемы. Технические трудности, к которым ученик не подготовлен, заставляют его аппарат выполнять непосильную работу, в результате чего начинают уставать и даже болеть руки и спина. А вдобавок ко всему возникает и психологическая травма: не достигается желаемый результат. На этом этапе дети часто бросают музыкальную школу.

С какими пианистическими недостатками у абитуриентов, поступающих в наш колледж, мы встречаемся наиболее часто?

Прежде всего, это, конечно, зажатость. Всем известна банальная истина о том, что аппарат музыканта должен быть свободен, но почему-то на практике мы видим зажимы на каждом шагу. Некоторые педагоги объясняют это родовыми травмами, сколиозом, нездоровым образом жизни ребенка, большую часть времени проводящего за компьютером, и пр. Не отрицая всех перечисленных факторов, беру на себя смелость утверждать, что занятия музыкой не только не усугубляют эти явления, а могут, наоборот, служить оздоровительными процедурами. Игра на фортепиано – не статичная, неподвижная работа (как, например, сидение за компьютером), а постоянное движение, причем движение очень координированное. Недаром людям с заболеваниями опорно-двигательного аппарата врачи часто назначают игру на фортепиано как лечебную процедуру. И если ученик «зажат», то это только упущение педагога. Когда Г. Г. Нейгауз говорил, что «играть на фортепиано легко», он, скорее всего, имел в виду, что это естественный нервно-физиологический процесс, как и любое из наших движений.

Отчего появляется зажатость? Одна из причин – неконтролируемый рефлекс, который может возникнуть у ученика в процессе обучения, часто в самом начале. Скрытые напряжения рук при извлечении звука, если сразу не обратить на это внимание, могут войти в привычку, стать основой неправильного приема игры. Бывает, что недооценивается специальная тренировка. При этом считается, что всевозможные упражнения, внимание к приемам и ощущениям уведут ученика от музыки. В результате ученик с самого начала не получает базы, необходимой для исполнения более сложного репертуара. Это приводит к тому, что между художественным развитием ученика и его техническими возможностями со временем происходит разрыв.

Причиной зажатости часто являются неправильная посадка за инструментом, поднятые плечи, прижатые локти. Пианистическая свобода (и как следствие, красивое звукоизвлечение) связана, прежде всего, с правильным ощущением точек опоры (точка на стуле, ноги на полу, пальцы на клавиатуре). Рука должна ощущаться как единое целое, звук как бы вытекает из корпуса. Существует много упражнений (чисто гимнастических, игровых, звуковых), помогающих выработке свободы движений за инструментом. Каждый педагог может придумать массу своих собственных упражнений, исходя из возраста и темперамента ученика. К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» говорит о необходимости выработки внутреннего самоконтроля, который должен устранять «зажимы». Такой самоконтроль необходим и артисту, и спортсмену, и танцору, и, конечно, пианисту.

К часто встречающимся недостаткам можно прибавить тряску руки, которая возникает из-за отсутствия «рессорности» запястья, а также неумения применять объединяющие движения, в результате чего звукоизвлечение становится жестким, толчковым и хорошее легато невозможно.

Из-за неумения применять боковые движения (пронация и супинация) дети часто не в состоянии правильно подкладывать первый палец в гаммаобразном движении и в арпеджио. Иногда в этом случае ученики пытаются работу запястья переложить на движение локтя, что не дает большой пользы, а лишь усугубляет нагрузку на пальцы.

Большим недостатком являются так называемые «взнузшие» пальцы. После взятия клавиши палец не отрывается от нее во время взятия следующей клавиши. Чаще всего этим страдают четвертый и пятый пальцы, которые ложатся на клавиатуру в плоском состоянии. Это говорит об отсутствии хорошей школы в детстве, прежде всего, о несформированном своде кисти.

Почти у каждого первокурсника мы сталкиваемся с проблемой скованности первого пальца. В лучшем случае ученик знает, что при подкладывании пальцев в гамме первый палец не должен быть «лежащим». А о том, что первый палец может принимать различные положения в зависимости от необходимости и что первый палец должен работать еще и сам по себе, отдельно от свода ладони (как, впрочем, и пятый палец), он даже не подозревает.

Почти все поступающие к нам дети не умеют правильно брать аккорды, как, впрочем, и отдельные звуки. Жесткий, грубый звук происходит от толчка руки *в инструмент*. А красивый певучий звук извлекается, берется *из инструмента*.

Очень часто мы встречаемся с такими недостатками, как слабость пальцев (особенно в быстром движении), высокое задиране или, наоборот, «склеивание» пальцев, оттопыренные, так называемые «гувернантские мизинцы», и т. п. Первокурсникам приходится открывать Америку, объясняя, что звук в кантилене и звук в этюде Черни берется разной частью подушечки пальца и пр.

Конечно, все вышеперечисленные недостатки (как и неперечисленные) отражаются на звукоизвлечении. И самым печальным является то, что у учеников не воспитан слуховой контроль. Почти никто не умеет ни «предслышать», ни слушать звуковой результат.

В техническом воспитании пианиста трудно переоценить роль изучения гаммового комплекса. Знакомясь с работой музыкальных школ нашей области, мы, к сожалению, видим, что подобная работа ведется формально, если вообще ведется. А, тем не менее, из чего состоит вся наша фортепианная фактура? Именно из гаммообразных пассажей, аккордов, всевозможных арпеджио, двойных нот, то есть того материала, который и входит в гаммовый комплекс. Гамма дает не только ориентацию в тональности. Она воспитывает беглость, хорошую артикуляцию, звуковую культуру, аппликатурную дисциплину, исполнительскую волю, метроритмическую устойчивость и многие другие качества при условии правильной систематической работы. Гамма нужна не только начинающему ученику. «Нет такой ступени мастерства, когда постоянное упражнение в гаммах сделается лишним», – писал К. Черни³. Многие выдающиеся музыканты сказали много прекрасных слов, относящихся к работе над гаммами. Это и Й. Гофман, и М. Лонг, и Э. Гилельс и др. Так почему же мы сталкиваемся с выпускниками музыкальных школ, не умеющими связно сыграть даже одну гамму? Есть, к сожалению, некоторые горе-педагоги, считающие, что гаммы – это отживший материал и можно воспитывать технику и без них (ссы-

³ Цит. по: Алексеев, А. Из истории фортепианного искусства: хрестоматия / А. Алексеев. – Киев, 1974. – С. 101.

лаясь, ни много ни мало, на Рихтера). Не верьте им. Пусть покажут результат своей работы (пусть воспитают второго Рихтера).

При воспитании пианиста и для поддержания должного уровня мастерства без овладения гаммовым комплексом, без постоянной работы над ним не обойтись. Одни только этюды проблемы не решают, так как они начинают приносить пользу, когда освоены до конца, то есть играют свободно в быстром темпе. А для этого требуется немало времени. Гаммовый же комплекс осваивается сравнительно легко и сразу начинает «работать», принося плоды.

Безусловно, бывают ученики с большей или меньшей природной виртуозной одаренностью. Бывают разные руки: большие, маленькие, «удобные», «неудобные». Но, как справедливо замечал Г. Г. Нейгауз, «плохими» руки бывают только тогда, когда они имеют какой-либо природный дефект. Любая нормально устроенная от природы рука пригодна для игры на фортепиано. Это нам доказали многие выдающиеся исполнители (А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз и др.). Дело не только в строении рук, а в их организации. Физически хорошо организованные руки дают возможность пианисту легко справляться с художественным материалом.

Работа над техникой начинается с первого знакомства с клавиатурой и продолжается всю жизнь. На различных этапах перед пианистом на первый план выдвигаются то одни, то другие задачи. Фундамент техники должен быть заложен в музыкальной школе. Н. А. Перельман в своей книге «В классе рояля» пишет: «Разве не следует на определенном этапе считать “средство” целью, то есть привлечь самое серьезное внимание... к вопросам технической тренировки?»⁴.

В среднем специальном учебном заведении должен в идеале быть выстроен весь каркас техники. В этом случае при обучении в вузе будет происходить процесс ее шлифовки, совершенствования и обогащения. А выпускники, которые приступят к работе в школах, будут профессионально строить технический фундамент и наконец прервут тот порочный круговорот, который существует в настоящее время.

⁴ Перельман, Н. А. В классе рояля / Н. А. Перельман. – Л., 1981. – С. 3.

Подколзина Т. В.,
председатель предметно-цикловой комиссии
«Инструменты народного оркестра».
Стаж работы – 22 года.

ИСПОЛНЕНИЕ ХРОМАТИЧЕСКИХ ГАММ НА ДОМРЕ

Большую роль в становлении домриста-исполнителя играет ин- структивный материал. Работа над этюдами, гаммами и упражне- ниями требует систематичности и последовательности. Инструк- тивный материал используется в учебной работе для постановки исполнительского аппарата, формирования двигательных навы- ков, совершенствования исполнительской техники, развития бе- глости пальцев и т. д. Работа над техникой требует планомерности. В детских музыкальных школах, в средних музыкальных учебных заведениях существует определенный технический минимум – это комплекс технических требований, включенный в рабочую про- грамму по специнstrumentу. В состав технического минимума входит обязательное исполнение этюдов, гамм, арпеджио. Основ- ной формой контроля является технический зачет.

Приведем пример **требований к техническому зачету домри- ста** первого курса (второй семестр):

- 1) гаммы: E-dur, F-dur, G-dur, A-dur, e-moll, f-moll, fis-moll, g-moll, a-moll;
- 2) ритмика в гаммах: 2-3-4-5-6-7-8 (дуоль, триоль, квартоль, квинтоль, секстоль, септоль, октоль) исполняется на одну ритми- ческую единицу – четверть, как в гамме, так и на каждом звуке;
- 3) исполнение последовательности от звука *соль*: B₅₃, M₅₃, B₆, M₆, B₆₄, M₆₄, Ув.53, Ум.53;
- 4) исполнение хроматической гаммы в максимальном темпе от звуков *ми*, *фа* в разной динамике: *pp*, *p*, *tr*, *mf*, *f*, в восходящем движении – крещендо, в нисходящем – диминуэндо;
- 5) исполнение гамм флажолетами в одну октаву;
- 6) исполнение гамм F-dur, G-dur двойными нотами – терциями и секстами (тремоло, сходящимися, расходящимися ударами);
- 7) два этюда на различные виды техники.

Одним из составных технического комплекса домриста явля- ется исполнение **хроматических гамм**. Хроматическая гамма представляет собой последовательность звуков полутонами. Хро- матическая гамма не образует самостоятельного лада, в основе ее лежат звукоряды натурального мажора или минора, она является их усложненным видом.

На практике хроматические гаммы встречаются довольно часто в музыкальных произведениях. Например: Н. А. Римский-Корса- ков. «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане»; Н. Будаш- кин. Концерт для домры, ч. III; Б. Кравченко. Концерт; И. Тамарин. «Пчелка» и т. д.

В начальном и среднем звеньях профессионального обучения домриста изучение хроматических гамм ведется поэтапно: от спе- циальных упражнений в хроматической последовательности одно- октавных гамм, начиная с третьего класса ДМШ – двухоктавных и до исполнения их в максимальном темпе, в «художественном оформлении».

Аппликатура в двухоктавных хроматических гаммах: вверх E: 1 2 3 4, 1 2 3 4, A: 1 2 3 4, 1 2 3 4, D: 1 2 3 4, 1 2 3 4; вниз D: 4 3 2 1, 4 3 2 1, A: 4 3 2 1, 4 3 2 1, E: 4 3 2 1, 4 3 2 1. Как мы видим, играя двух- октавные гаммы, приходится часто производить смену позиций.

Хроматические гаммы исполняются от любого звука (кроме *ми* первой октавы) единообразной комбинацией пальцевых движений во всех позициях с помощью суженного расположения пальцев.

Проблема позиционных переходов с помощью суженного расположения пальцев достаточно полно описана известными пе- дагогами: И. Ямпольским, Р. Сапожниковым и др. Рассмотрим их поподробнее.

Переходы с помощью суженного расположения пальцев обеспе- чивают незаметную для слуха смену позиций, дают исполнителю ощущение «игрового комфорта». Техника выполнения смен пози- ций с помощью суженного расположения пальцев имеет ряд осо- бенностей. Так, смена позиций в восходящем направлении проходит под прикрытием вышележащего пальца – четвертого. В момент, ког- да четвертый палец прижимает струну, остальные, не прижимая, а лишь касаясь струны подушечками, быстро скользят в направлении мизинца, сближаясь с ним. Первый палец занимает лад в новой по- зиции, и в какой-то момент пальцы находятся одновременно в двух смежных позициях: мизинец – в прежней, а первый – в новой. В сле- дующее мгновение извлекается звук на прижатом первым пальцем

ладу, а четвертый, третий и второй пальцы, чуть раньше приподнятые над струной, прижимают лады в новой позиции.

Несколько иные движения пальцев при нисходящей смене позиций. Здесь также важен момент ослабления сжатия грифа основанием первого и большим пальцами. Существует и момент одновременного расположения крайних пальцев в общих позициях, при этом первый палец находится в старой (более высокой позиции), а четвертый – в новой.

Следующее отличие состоит в том, что второй и третий пальцы в этот момент находятся над струной. Когда мизинец прижимает лад в новой позиции, а первый палец остается в старой, между ними временно образуется расстояние, значительно меньшее, чем ширина кисти. Чрезмерно суженное положение пальцев, особенно в высоких позициях, способно создать напряжение в кисти – обычно скованными становятся мышцы третьего и четвертого пальцев.

Избежать игрового дискомфорта помогает небольшое отклонение первого пальца: основание его сдвигается влево, и палец, продолжая удерживать прижатую струну, слегка выпрямляется в суставах, при этом освобождается небольшое пространство для игры, что позволяет расположиться остальным пальцам в новой позиции почти без напряжения.

После того, как четвертый палец прижал струну в новой позиции, первый палец поднимается над струной. В это же мгновение максимально ослабляется сжатие грифа пальцами (у исполнителя должно появиться ощущение тяжести руки в мизинце), кисть плавно сдвигается влево, и все пальцы располагаются в новой позиции.

Работа над хроматическими гаммами на домре зависит, в первую очередь, от **рациональной системы занятий в медленном темпе**. При этом необходимо:

1) четко координировать действия левой и правой рук при извлечении каждого звука. Особое внимание обращать на точное совпадение моментов атаки медиатором и падения на лад пальца левой руки;

2) не допускать вялости бросковых движений как при падении пальцев на лады, так и при их подъеме. Чем медленнее темп, тем активнее атака пальцев и медиатора, тем точнее момент координации;

3) дослушивать каждую ноту, обращая внимание на качество и полноту звучания.

Соблюдение этих условий – одна из главных предпосылок для достижения основательной проработки деталей, для дальнейшего

ускорения. Гаммы тогда принесут пользу, когда будут доведены до максимального на данном этапе обучения темпа.

Ускорение при исполнении хроматических гамм следует проводить метрически определено: если в медленном движении ученик играет четвертными нотами, то при ускорении следует нацелить его внимание на игру восьмыми нотами, шестнадцатыми, тридцать вторыми (по возможности). Такое положение очень важно, так как организует слуховое внимание на ощущение:

- первой из двух нот (при игре восьмыми);
- первой из четырех нот (при игре шестнадцатыми);
- первой из восьми нот (при игре тридцать вторыми).

Эти звуки становятся опорными и для слухового внимания ученика. Физическое усилие он прилагает теперь при исполнении только к игре опорной ноты, остальные же играют как бы на выходе, «рикошетом». В своей книге «Основы музыкально-исполнительской техники» И. Т. Назаров выдвинул интересное правило: при ускорениях и замедлениях амплитуда движения и приложение силы уменьшаются пропорционально ускорению и наоборот.

Играть быстро должно быть приятно и легко при правильно организованной работе. Главное требование такой работы: играя медленно – играй ярко, активно, приподнятым тонусом; играя медленно – слушай активно, напряженно; ускоряя – слушай и выделяй опорные ноты в группах; играя быстро – не старайся выделить каждую ноту – выделяй смысловые опоры. Иначе игра станет вязкой и скованной.

Ученики обычно боятся оторвать глаза от грифа. И очень часто там, где необходима активная работа слуха, активно работают глаза. Заставляя себя **играть, не глядя на гриф**, ребенок вынужден контролировать попадание только слухом, развивать его активность. С другой стороны, при такой игре улучшается осанка домриста. Он должен приучать себя не впиваться в гриф взглядом, а лишь поглядывать на него.

Особенно полезно играть хроматические гаммы и их отрезки на одной струне любым одним пальцем, не глядя на гриф. Так следует упражняться на всех струнах. Необходимо помнить, что основой движения левой руки вдоль грифа должно служить устойчивое удержание инструмента.

Очень важно, чтобы при смене позиций большой и указательный пальцы несколько облегчили охват шейки грифа, а подушечка

прижатого к струне пальца оставалась по-прежнему активной, ее нажатие не расслаблялось во время скольжения. Это условие необходимо для гибкого, эластичного «полета» предплечья с кистью в момент смены позиции.

Основные правила смены позиций:

- 1) последний звук перед сменой позиций нужно выдержать на столько возможно долго;
- 2) начало скольжения следует производить на пальце, исполнявшем последнюю ноту перед сменой позиции;
- 3) не вытягивать палец во время скольжения;
- 4) не пережимать гриф во время скольжения, но и не допускать поверхностного ощущения грифа;
- 5) готовящийся к игре палец не вытягивается до нужного лада, а подводится скольжением предыдущего пальца до своего лада.

В освоении техники смены позиций незаменимы упражнения в исполнении хроматической гаммы на одной струне последовательностями пальцев: 1 – 2, 1 – 2, 1 – 2; 1 – 2 – 3, 1 – 2 – 3, 1 – 2 – 3 – 4, 1 – 2 – 3 – 4.

Изучение разнообразных видов гамм необходимо для развития левой руки, ощущения грифа, для автоматической смены позиций и, как следствие, появления у исполнителя профессиональной техники, которая вплотную приблизит музыканта к изучению виртуозных произведений.

Литература

1. Лукин, С. Ф. Уроки мастерства домриста. – Ч. IV: Развитие беглости. Гаммы. Упражнения. Укрепление пальцев. Этюды: метод. сборник для учеб. заведений искусства и культуры / С. Ф. Лукин. – М.: Пробел-2000, 2006. – 68 с.
2. Лукин, С. Ф. Уроки мастерства домриста. – Ч. II: Техника правой руки: метод. сборник для учеб. заведений искусства и культуры / С. Ф. Лукин. – М.: Пробел-2000, 2006. – 44 с.
3. Рабочая программа по предмету «Специальный инструмент. Домра» / Сост. Т. В. Подколзина. – Южно-Сахалинск, 2006. – (Рукопись).
4. Чунин, В. Аппликатура начального этапа обучения домриста / В. Чунин. – М., 1988.
5. Ямпольский, И. Основы скрипичной аппликатуры / И. Ямпольский. – М., 1977.

Подколзина Т. В.,
председатель предметно-цикловой комиссии
«Инструменты народного оркестра».
Стаж работы – 22 года.

ПОЗИЦИОННЫЕ ПЕРЕХОДЫ НА ТРЕХСТРУННОЙ ДОМРЕ И ТЕХНИКА ИХ ВЫПОЛНЕНИЯ

Введение

В 1896 году старинная русская домра была реконструирована и введена в состав Великолорусского оркестра, руководимого В. В. Андреевым, где в течение десяти лет заняла ведущее положение как инструмент мелодичный и виртуозный.

Первые методические пособия для балалайки и домры не отражали всей специфики игры, в них были даны общие методические установки, нотная грамота и приложение педагогического репертуара. Не было в них и специального освещения проблемы, послужившей темой данной работы, – техники позиционных переходов. Однако нельзя сказать, что такой проблемы совсем не существовало. Анализ исполняемого оркестрового репертуара и пьес, помещенных в методических пособиях, показывает, что позиционные переходы у домристов встречаются повсеместно и всех разновидностей. Квартовый строй трехструнной домры требует более частого применения позиционных переходов, чем квинтовый строй скрипки.

В ранних методических работах шел постепенный отбор исполнительской терминологии. Автор первых методических пособий В. Т. Насонов (дирижер, инструментовед, педагог, участник Великолорусского оркестра) позиционные переходы в кантилене называет термином «глиссандо». А. Илюхин и А. Чагадаев в «Элементарной школе – самоучителе для народной трехструнной домры» (1930) хотя и не описывают детали, но дают общие рекомендации для применения позиционных переходов.

В пособиях 1960-х годов наблюдается более тщательный анализ всех компонентов домрового исполнительства, появляются статьи, посвященные отдельным проблемам. И хотя специальных работ по технике позиционных переходов к этому времени еще не было, в школах эта тема стала раскрываться более полно с описанием достижений скрипичной методики.

В этом примере возможны три варианта октавного скачка:

1. Сыграть *ми* второй октавы первым пальцем на первой струне, а *ми* третьей октавы – четвертым пальцем. Однако этот скачок в быстром темпе неустойчив: первый звук фактически будет исполнен глissандо, а исполнитель при этом будет чувствовать себя неуверенно из-за боязни не попасть на верхнюю ноту.

2. Исполнить ноту *ре* в первом такте на открытой струне и затем перейти в третью позицию. Но здесь осуществление этого скачка будет также сопряжено с неудобством аппликатуры: взять октаву вторым и четвертым пальцами без скольжения на трехструнной домре невозможно.

3. В качестве перехода через открытую струну можно использовать ноту *ре* второго такта. В результате появится возможность сразу же перейти в четвертую позицию, из которой с помощью небольшого растяжения берется верхнее *ми*. Направление медиатора также благоприятно для осуществления этого перехода. Таким образом, мы видим, что в подобных случаях исполнитель должен сам подобрать, исходя из своих возможностей, несколько вариантов позиционных переходов, из которых потом сможет выбрать для себя самый рациональный и удобный.

Иногда с помощью открытых струн удается, наоборот, избежать неудобного позиционного перехода:

Allegro

М. Петренко. Концерт № 2



Приведенный выше отрывок можно качественно исполнить, лишь тщательно подобрав аппликатуру, так как каждый аккорд требует иной пальцевой хватки. Во избежание неудобств рекомендуется исполнять ноту *ре* во всех аккордах на открытой струне.

При использовании открытой струны для осуществления позиционного перехода необходимо учитывать направление движения медиатора. В быстром темпе перенос медиатора через струну (подцеп) сможет сделать трудным даже самый удобный позиционный переход.

При исполнении скрытого двухголосия нельзя руководствоваться лишь решением вопросов, связанных с техникой исполнения. Это может разрушить авторский замысел.

Allegro

Г. Гендель. Соната № 5, II ч.



В приведенной секвенции мотивы, отмеченные скобками вверх, следует играть на первой струне, а имитационные ответы, отмеченные скобками вниз, – на второй струне.

Позиционные переходы через открытые струны способны расширить виртуозные возможности домры также при исполнении пассажной техники двойными нотами.

А. Цыганков. Плясовые наигрыши



Пассажная техника на домре заметно выигрывает от применения открытой струны, и характер звучания становится ярким, звонким, как бы серебристым и блестящим.

Однако домристу не следует забывать и о том, что струна, звучащая открыто, способна нарушить тембровое единство исполня-

умеренного темпа подмена пальца вполне приемлема и на повторяющемся звуке той же длительности, что и предыдущие.

Во многих случаях в пассажах, исполняемых в умеренных темпах и имеющих певучий характер (например, средний раздел в Экспромте М. Балакирева, Вальсе А. Цыганкова), целесообразно для смены позиций применять метод плавного скольжения пальца. Переходы, связанные со скольжением пальца на грифе, исполнитель, как правило, должен определить сам, учитывая логику музыкального развития и некоторые укоренившиеся в исполнительской практике неписанные правила их применения:

1) делать переход на сильную или относительно сильную метрическую долю, когда подчеркивание ее не противоречит авторскому замыслу;

2) делать переход на слабую долю, когда, наоборот, необходимо создать ощущение текучести, непрерывности.

3. Позиционные переходы с заменой одного пальца другим

В домровом исполнительстве вся пассажная техника основана на широком использовании позиционных переходов с заменой одного пальца другим. Обязательным техническим условием исполнения пассажа является полнота длительности каждого звука. Достигнуть этого (в момент перехода) можно только путем скольжения пальца-проводника, то есть пальца, исполняющего последнюю ноту в прежней позиции.

Вот некоторые рекомендации к выполнению таких переходов:

1. В момент скольжения нажим пальцев на струну должен быть ослаблен. Этим уменьшается трение о струну и ладовые порожки, следовательно, исключаются призвуки. Однако ослабление нажима пальцев не должно приводить к прекращению колебания струны (струна должна все время иметь контакт с ладовыми порожками).

2. Начало скольжения должно быть медленным и плавным, с небольшим ускорением в средней фазе этого движения.

3. Если позволяет темп, то палец, который должен встать на струну в новой позиции, следует сблизить с пальцем-проводником.

4. Заключительная фраза перехода исполняется двумя способами:

а) суть этого способа состоит в том, что палец-проводник в своем скольжении доходит до новой позиции, а последующий палец только прижимает струну на соответствующем ладу, фиксируя результат перехода и останавливая скольжение:

А. Цыганков. Плясовые наигрыши



б) этот способ характерен тем, что последующий палец как бы на половине пути прижимает струну и продолжает скольжение до нужного лада в новой позиции. Подмена пальцев происходит в середине движения, при этом звуковой эффект примерно такой же, как и при смене позиций одним пальцем. Для этого вида перехода характерны гибкость, непрерывность движения и особая напевность в звучании. Данный способ находит применение в музыке задушевного, певучего характера.

Мягко, неторопливо

А. Цыганков. Вальс



Варианты пальцевых сочетаний при смене позиций могут быть самые разнообразные как в одном, так и в другом направлении вдоль грифа: 1 – 2; 1 – 3; 1 – 4 (и наоборот), 2 – 3; 3 – 4 и т. д.

«В позиционных переходах на большой интервал очень важно зрительное опережение, то есть, находясь еще в старой позиции, следует видеть ноту в новой, на которую должен совершиться переход»³, – подчеркивает З. Ставицкий.

³ Ставицкий, З. Начальное обучение игре на домре / З. Ставицкий. – Л.: Музыка, 1984.

4. Переходы в соседние позиции при помощи скольжения одного пальца

Распространенным в домровом исполнительстве является переход в соседние позиции одним и тем же пальцем.

Allegro

Н. Будашкин. Концерт № 3



Подобные переходы выполняются наиболее рационально на интервал полутона. Положительность такого сдвига одним пальцем состоит в том, что даже в самых быстрых темпах позиционный переход осуществляется мягко, без рывков и звуковых потерь и практически не заметен для слуха.

Переходы одним пальцем на интервалы одного и более тонов чаще используются в кантилене, однако находят применение и в пассажной технике.

Presto

П. Чайковский. Русский танец



Этот пример можно исполнить и другой аппликатурой, но приведенная выше имеет несколько положительных сторон:

1. Здесь наблюдается максимальное использование крепких пальцев – первого и второго. Лишь однократное применение четвертого пальца повышает надежность при исполнении пассажа.

2. Аппликатура удобна для правой руки, так как ей не приходится многократно перескакивать со струны на струну, а это повышает стабильность исполнения в темпе.

3. Энергичные позиционные скачки второго пальца подчеркивают опорные ноты пассажа, что соответствует музыкальным задачам отрывка.

Как правило, удобная аппликатура отличается однократным применением позиционного сдвига одним пальцем. Двух-, трехкратное движение одним пальцем обычно говорит о непродуманности аппликатуры, создает ненужную суету, потерю четкости движений.

В музыкальной практике встречается множество вариантов позиционных переходов, которые нельзя втиснуть в рамки определенных правил. Различные проблемы возникают у домристов при исполнении пьес, заимствованных из других инструментальных культур. Например, в фортепианной оригинальной литературе пассажная техника основана на пятипальцевой аппликатуре. Такое произведение, переложенное для домры, особенно трудно для исполнителя, так как средствами четырехпальцевой аппликатуры он должен технически осуществить и музыкально адекватно выразить основную идею сочинения.

Allegretto

А. Скрябин. Ноктюрн (т.т. 20, 26)



Музыкальные построения, состоящие из пяти и более звуков, встречаются повсеместно и в музыке для струнных инструментов.

Л. Бетховен. Сонатина для мандолины



В данном примере имеются два пятизвучных построения. Для правильного исполнения первого необходимы максимальное единство, ровность, связанность и однородность в звучании. При смене позиций *фа* слышно скольжение и даже глиссандирование звука *ми-бемоль*. Еще хуже звук получается в результате смены позиции

на звуке *соль* – кроме глиссандирования звука *фа* неоправданно выделяется нота *соль*.

Следовательно, наиболее приемлемой будет смена позиции, связанная со скольжением пальца на соседний лад. Играя одним пальцем две соседние ступени, исполнитель как бы подчиняет пятизвучную (пятипальцевую) фразу возможностям пальцевой системы на домре. При этом вопрос, какой же палец сдвигать, каждый домрист решает по-своему. В пятизвучии существуют два полутона и два тона. Скольжение на тон может привести к нежелательному выделению глиссандирующих звуков. Остаются два полутона *ре – ми-бемоль*, исполняемый скольжением первого пальца, и *соль – ля-бемоль*, исполняемый скольжением четвертого пальца. Возможно, некоторые музыканты отдадут предпочтение четвертому пальцу, но более логичным представляется осуществление перехода первым пальцем, который сильнее мизинца обладает хорошей боковой растяжкой и маневренностью.

Переход одним пальцем на полутон можно осуществить двумя вариантами сдвига:

1. При восходящем скольжении основание пальца перемещается заранее вправо. В этом случае подушечка первого пальца остается в прежней позиции, в то время как его основание, кисть и остальные пальцы уже пришли в новую позицию. Следующим плавным движением подушечки вправо первый палец занимает свое место в новой позиции.

При движении вниз основание пальца сдвигается влево, а сам палец несколько выпрямляется в суставах. Затем первый палец скользит на следующий лад и одновременно принимает закругленное положение. Во избежание призвуков (скрипа от твердых мозолей на подушечках пальцев) скольжение следует производить самой мягкой частью подушечки, слегка выпрямив палец в первой фаланге. Прием употребляется в музыке неторопливого характера.

2. Этот прием связан с «ауфтактным» движением запястья, предваряющим скольжение. В этом случае первый палец двигается за счет кисти, которая как бы «увлекает» его за собой и мягко сдвигает с места.

В большинстве случаев в пассажной технике при применении позиционных переходов всегда есть различные варианты решений. Например, можно уменьшить или совсем исключить позиционный переход, используя игру на всех струнах.

С. Рахманинов. Пляска цыганок



В вопросах использования позиций домрист уже во время обучения «нарабатывает» свои излюбленные способы переходов – в одних случаях под влиянием педагога, в других – используя особенности игрового аппарата. Если домрист с самого начала приучен к позиционной игре на всех трех струнах, то у него, как правило, лучше получаются многократные смены струн в правой руке. И, наоборот, у домриста, приученного использовать возможности одной струны, возникают затруднения с частой сменой струн в правой руке.

Задача педагога – всестороннее развитие игровых навыков ученика. При этом позиционные переходы должны отвечать следующим требованиям:

- быть быстрыми и незаметными на слух;
- не приводить к искажениям метrorитмического и агогического порядка;
- последняя нота перед переходом должна быть обязательно озвучена;
- первая нота в новой позиции должна прозвучать вовремя и качественно с точки зрения музыкальности.

Заключение

Сфера применения позиционных переходов очень разнообразна. Опытный исполнитель тонко чувствует выбор способа и места позиционных переходов в зависимости от замысла композитора, жанровых и стилевых особенностей, а также на основе представления о собственной интерпретации разучиваемого произведения. Для учащихся, постигающих секреты исполнительского искусства, знание наиболее общих закономерностей о способах позиционных переходов и техника их выполнения будут способствовать росту мастерства и подлинного профессионализма.

Литература

1. Вольская, Т. Специфика артикуляции на домре / Т. Вольская // Вопросы методики и истории исполнительства на народных инструментах. – Свердловск, 1986.
2. Климов, Е. Совершенствование игры на трехструнной домре / Е. Климов. – М., 1972.
3. Либерман, М. Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача / М. Либерман // Вопросы музыкальной педагогики. – Новосибирск, 1973.
4. Лукин, С. Ф. Уроки мастерства домриста. – Ч. VII: Колористические приемы: метод. сборник для учеб. заведений искусства и культуры / С. Ф. Лукин. – М.: Пробел-2000, 2006. – 57 с.
5. Лукин, С. Ф. Уроки мастерства домриста. – Ч. IV: Развитие беглости. Гаммы. Упражнения. Укрепление пальцев. Этюды: метод. сборник для учеб. заведений искусства и культуры / С. Ф. Лукин. – М.: Пробел-2000, 2006. – 68 с.
6. Лукин, С. Ф. Уроки мастерства домриста. – Ч. II: Техника правой руки: метод. сборник для учеб. заведений искусства и культуры / С. Ф. Лукин. – М.: Пробел-2000, 2006. – 44 с.
7. Насонов, В. Практическое руководство к самообучению игры на балалайке / В. Насонов. – СПб., 1905.
8. Рябов, В. А. Вопросы совершенствования техники левой руки домриста / В. А. Рябов // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. – Свердловск, 1986.
9. Ставицкий, З. Начальное обучение игре на домре / З. Ставицкий. – Л.: Музыка, 1984.
10. Чунин, В. Школа игры на трехструнной домре / В. Чунин. – М.: Советский композитор, 1986.
11. Ямпольский, И. Основы скрипичной аппликатуры / И. Ямпольский. – М., 1977.

*Логинов Е. В.,
преподаватель предметно-цикловой комиссии
«Народные инструменты».
Стаж работы – 24 года.*

НАСТРОЙКА МНОГОТЕМБРОВЫХ БАЯНОВ И АККОРДЕОНОВ

В настоящее время существует множество различных конструкций баянов и аккордеонов как в нашей стране, так и за рубежом. Наиболее популярными для профессионалов музыкантов-исполнителей стали многотембровые баяны и аккордеоны. Баяны и аккордеоны серийного производства, выпускаемые нашей промышленностью, а также изготовленные по индивидуальным заказам, по своим качествам, звучанию, прочности и удобству в обращении соответствуют основным требованиям музыкантов-исполнителей. Однако в результате долгой эксплуатации и нарушения основных правил ухода и хранения инструментов могут возникнуть различные рода дефекты, мешающие нормальному звучанию.

Современные многотембровые баяны или аккордеоны – это сложные по своей *конструкции* инструменты. В них огромное количество мелких деталей, и, как правило, они очень сложны в ремонте. Все многотембровые инструменты имеют наличие ломаной деки, шести резонаторов, каждый из которых с двумя голосовыми планками в правом полукорпусе, и шести резонаторов с голосовыми планками в левом полукорпусе. Каждый инструмент имеет три клавиатуры:

- а) правая;
- б) готовая (с готовыми аккордами);
- в) выборная.

Переход с готовой на выборную клавиатуру осуществляется за счет переключения регистра, расположенного на лицевой стороне левого полукорпуса около меховой камеры. Многотембровые инструменты оснащены пятнадцатью регистрами на правом полукорпусе рядом с клавиатурой и пятью–восемью и более подбородочными регистрами, расположенными сверху правого полукорпуса. Они переключаются подбородком музы-

канта-исполнителя, что создает возможность для удобства игры на инструменте.

Наиболее частые дефекты при эксплуатации инструментов – это провисание лаек, прикрывающих окна голосов, поломка голосов и их коррозия, трещины возле наклейки, что приводит к дисбалансу в звучании инструмента. Голос начинает не строить или вообще не звучит при разжиге и сжиге меховой камеры.

Как было сказано выше, многотембровые баяны и аккордеоны бывают разной конструкции с разными голосовыми планками:

- а) цельнопланочные;
- б) кусковые;
- в) комбинированные.

Цельнопланочные имеют сплошную, цельную планку с головами, которая крепится к резонатору по всей длине на шурупы. Кусковые имеют разрезную планку, которая делится на кусочки и крепится к резонатору с помощью воска. Комбинированные – это совмещение кусковых и цельных планок. Например: в правом полукорпусе – кусковые планки, а в левом – цельные планки или наоборот.

В настоящее время приоритет отдан цельнопланочным инструментам, где правая и левая клавиатуры имеют цельные планки. От этого зависит однородное тембральное звучание и компрессия инструмента, так как в кусковых инструментах воск со временем трескается и кусковые планки отваливаются от резонатора.

Настройка инструмента

Многотембровый готово-выборный баян последней модификации насчитывает в себе 679 голосов, поэтому настройка инструмента – это наиболее сложный процесс. Его можно разделить на три этапа.

Первый этап – предварительная настройка, включающая в себя подготовку голосовой планки, обработку голоса и его настройку до наклейки на планку. После наклейки всех голосов на планку начинается проверка всех наклепанных голосов под так называемую контрольную планку, которая есть у каждого мастера-наклепщика. И так настраиваются все 22 планки.

После этого на окошечки голосовых планок с разных сторон наклеиваются полоски голосовых лаек и планки устанавливаются

на резонаторы, которые, в свою очередь, вставляются в корпус инструмента. Это второй этап настройки.

И третий этап – заключительный. Готовый инструмент в сборе отдает мастеру-настройщику, который, в свою очередь, выстраивает инструмент по кварто-квинтовому кругу и делает проверку путем проигрывания на инструменте, выявляя и устраняя дефекты, возникшие в ходе настройки.

Хочется добавить к вышесказанному, что в настоящее время существует компьютерная программа по настройке инструментов, которая намного облегчает и экономит время мастеров-настройщиков.

В заключение отметим, что правильные уход за инструментом и хранение увеличивают срок его службы.

*Грищенко Е. В.,
преподаватель предметно-цикловой
комиссии «Теория музыки».
Стаж работы – 10 лет.*

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Музыкальное искусство XX века все определеннее занимает свою нишу в традиционных курсах музыкального образования. Значительное место отведено этой теме и в федеральном государственном образовательном стандарте третьего поколения.

Своеобразие содержательной палитры, музыкального языка, техник и приемов композиторского письма обусловило известную сложность восприятия и изучения современной музыкальной культуры в целом и особенно на ступени среднего профессионального образования. Расширяется и само понятие современной музыки, которое сегодня уже охватывает не только весь XX век, но и новейшее время.

Включение современного периода в программу зарубежного раздела курса музыкальной литературы произошло сравнительно недавно. Министерская программа 2004 года определила бюджет учебного времени на изучение творчества современных композиторов. Так, в программе исполнительских специальностей отведен месяц (12 часов) в конце второго курса на обзорное изучение пестрой музыкальной культуры, пришедшей на смену композиторам-импрессионистам. Беглое знакомство с наследием ярчайших композиторов современного периода, по известным причинам, призвано составить исключительно общее представление обучающихся о серьезном наследии музыкантов-современников, список имен которых ни менее внушителен. Предмет изучения составляют музыкальные персоналии: Г. Малер, композиторы нововенской школы и французской шестерки, Р. Штраус, П. Хиндемит, К. Орф и Б. Барток.

Обилие произведений, подчас чрезвычайно сложных для восприятия студентов, заставляет мобилизовать процесс погружения

в материал. Полностью решен вопрос с обеспечением курса музыкальными записями – студенты имеют возможность знакомства со всеми необходимыми произведениями в фонотеке колледжа. Библиотека оснащена новейшими учебными пособиями по современному курсу; в достаточном количестве приобретены учебники, которые еще не так давно составляли библиографическую редкость. Активное привлечение опорных конспектов и таблиц позволяет существенно мобилизовать учебное время и сосредоточить внимание на ключевых аспектах изучаемого материала.

Вместе с этим освоение произведений современных авторов остается в определенной мере проблемной частью курса музыкальной литературы. Можно много и охотно рассуждать о проблемах контингента, об уровне общей гуманитарной осведомленности студентов, однако же качественное вовлечение их в профессиональную среду становится для нас все более важным и актуальным. Думается, что одной из основных задач в этом отношении является необходимость привить обучающимся способность грамотно воспринимать столь необычно зачастую звучащие произведения; понять внутренние стимулы, побудившие композиторов к созданию такой музыки, соотнести их с действительностью того времени в целом или конкретных событий истории, жизни автора.

Несколько иначе ситуация с изучением современной зарубежной музыки сложилась в группах студентов отделения «Теория музыки». Здесь и времени отведено больше, и программные требования шире, и условия профессионального разговора в таких группах разнообразнее. В том числе несколько курсовых работ по музыкальной литературе студентов-теоретиков были связаны с изучением современной музыки. Например, «Лунный Пьеро» Арнольда Шенберга стал предметом изучения в работе Натальи Тюковой. Наталья Божок с курсовой работой о симфонии Густава Малера завоевала специальный диплом на музыкально-теоретической олимпиаде в г. Владивостоке.

Изучая современную музыку в группах студентов-теоретиков, мы имеем возможность знакомиться с исследованиями последних лет, которые свидетельствуют – современная тематика все больше привлекает внимание ученых. На базе Московской консерватории в 1994 году было организовано Общество современной музыки, которое трансформировалось в Научно-творческий центр современной музыки Московской консерватории. Подобные научные

общества функционируют во всех крупнейших консерваториях России. В рамках работы одного из них в 2007 году в Санкт-Петербургской государственной консерватории мне удалось поучаствовать в работе творческой лаборатории с выдающимся польским композитором современности Кшиштофом Пендерецким.

История обновлений курса музыкальной литературы в колледже и его современное состояние создают реальные предпосылки ко все более уверенному вхождению современной музыки в изучаемый репертуар. В лекционные курсы может войти и история, и современная практика известнейших музыкальных фестивалей и ансамблей новой музыки, информация о новейших жанрах композиторского творчества, таких, как инструментальный театр, звуковая инсталляция, мультимедиа, live electronic, и других. Все они позволяют утверждать, что слухи о преждевременной «смерти» академического музыкального искусства преувеличены, а значит, и проблемы изучения современной музыки продолжают оставаться актуальными.

*Мамчева Н. А.,
преподаватель предметно-цикловой
комиссии «Теория музыки».
Стаж работы – 22 года.*

ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

XX век – это рубежный этап, поворотный пункт в эволюции музыкального мышления, отмеченный созданием принципиально новых музыкальных систем. Радикальному преобразованию подверглись коренные основы музыки. Значительные изменения произошли в области гармонии и композиции, которые сфокусировали в себе многие характерные признаки современной музыки, воплотили новую стилистику музыкального языка.

Современная музыка требует от слушателей иных навыков их восприятия и оценки, что делает особенно актуальным постижение новых закономерностей. Однако большинство предметов музыкально-теоретического цикла музыкального училища (колледжа) оперируют в основном материалом XVIII–XIX веков. Как ни парадоксально, живя уже в XXI веке, мы очень мало знаем о музыке прошлого XX века. В связи с этим изучение современной музыки очень актуально в наших условиях.

Цель данной работы – поделиться опытом изучения музыки XX века на уроках музыкально-теоретического цикла в Сахалинском колледже искусств.

1. Краткая характеристика современных музыкальных систем

Сложный духовный мир современной музыки стимулировал поиск новых путей обогащения выразительных возможностей музыкального искусства. К наиболее известным музыкальным системам XX века относятся додекафония, пуантилизм, сонорика, алеаторика, микрохроматика, конкретная, электронная музыка, минимализм и другие. Дадим их краткую характеристику.

Додекафония (от греческого «*dodeka*» – 12, «*фон*» – звук) – принцип организации 12-тоновой системы с помощью ряда (серии), индивидуально избранной последовательности 12 неповторяющихся звуков, которая образует основу сочинения. Метод додекафонии был теоретически разработан и воплощен А. Шенбергом (впервые – в фортепианной сюите *op. 25*, 1921–1923 годы).

Пуантилизм (от французского «*point*» – точка) – один из методов современной композиции, в которой музыкальная ткань создается не из соединения мелодических линий или аккордов, а из «точек-звуков» (также двузвучий, иногда «точек-аккордов»), разбеденных паузами и(или) скачками. Родоначальник пуантилизма – А. Веберн (произведение *Вариации для фортепиано op. 27*, II ч.). Наибольшее распространение пуантилизм получил во второй половине XX века), в частности, при сериализации ряда параметров. Примеры: К. Штокхаузен «*Контрапункты*», П. Булез «*Структуры*». Технику пуантилизма используют Л. Ноно, Э. Кшенек, И. Стравинский, Э. Денисов и др.

Сонорика (лат. «*sonorous*» – звонкий, звучный, шумный) – «музыка звучностей» или «композиция красочных пластов» (Лигети) – вид современной техники композиции, основанной на тембромфактурной звуокрасочности¹. Сонорная техника возникла в 60-е годы XX века в творчестве Д. Лигети, К. Пендеревского, В. Лютославского. Она знаменовала собой переход к новому тембровому типу мышления. Сонорика открывает принципиально новый тип музыкального склада, фактуры. Основой развития в сонорике является темброблок (темброблок) – интеграция звука, тембра и фактуры в одно нерасчленимое целое. Чередование противопоставления, видоизменения, развития разнотипных темброблоков несет определенные семантические структурные и драматургические функции. С сонорной музыкой связано развитие кластерной техники записи.

Алеаторика (от лат. «*alea*» – игральная кость, жребий, случайность) – одна из техник современной музыки, исповедующая принципы случайности, импровизационности, метод музыкальной

¹ Дьячкова, Л. *Гармония в музыке XX века: учеб. пособие / Л. Дьячкова.* – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – С. 121.

композиции XX века, предполагающий мобильность элементов музыкального текста².

Генетически алеаторика связана с творчеством внеевропейских народов (Индии, Африки, Индонезии), где произведение существует в нераздельности процессов его сочинения и исполнения. Родоначальником современной алеаторики считается американский композитор Джон Кейдж (а также Чарльз Айвз), который где-то в 1952 году применил в фортепианном концерте «Музыка перемен» разные элементы случайности и вариантности формы.

Микрохроматика (греч. «*микро-*» и греч. «*хрома*» [*χρῶμα*] – цвет, краска) – звуковая система, использующая интервалы меньше полутона. К микроинтервалике относятся третитон, четвертитон, шеститон, двенадцатитон и их производные.

Феномен микрохроматики существовал в древности (энармоника в греческой и римской античности), с ним экспериментировали музыканты эпохи Возрождения. Для классической музыки Востока (индийской раги, арабского макама, азербайджанского мугама, таджикского макама, индонезийского гамелана и др.) использование микрохроматики традиционно. Как профессиональная техника композиции в Европе и США микрохроматика – принадлежность музыки XX–XXI веков. Примечательно, что если в первой половине XX века микрохроматика – объект экспериментаторства, то во второй половине столетия она стала обыденным явлением. Применяется главным образом в музыке монодического склада, но может также функционировать в многоголосии, в составе аккордов, сонорных кластеров. Микрохроматика породила ряд новых обозначений, необходимых для записи звуковысотных отклонений от абсолютной высоты звука в темперированном строе.

Электронная музыка – музыка, создаваемая и реализуемая посредством специальной электронно-акустической аппаратуры. Понятие «электронная музыка» ввел в 1950 году физик В. Майер-Эплер.

Родоначальником электронной музыки является советский физик, музыкант Л. С. Термен (1920 год), который изобрел новый

² Дьячкова, Л. *Гармония в музыке XX века: учеб. пособие / Л. Дьячкова.* – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – С. 131.

инструмент – терменвокс. Широкое распространение электронная музыка получила во второй половине XX века. В 1950-е годы появляются первые произведения: К. Штокхаузен «Пение отроков», Х. Аймерт «Этюд на звуковой смеси», Ксенакис «Диаморфозы»; в России: Эдисон Денисов «Пение птиц» (1969 год), Альфред Шнитке «Поток» (1969 год), Эдуард Артемьев «12 взглядов на мир звука» (1971 год), Э. Денисов «На пелене застывшего пруда» (1991 год).

Конкретная музыка (фр. «*musique concrète*») – музыка, сочиняемая с помощью записанных на пленку звуков жизни (шума ветра, голосов птиц, плеска воды или звуков капель, стуков), а также звуков электрогенераторов. К ним могут добавляться звучания музыкальных инструментов и певческих голосов. В ряде случаев природные шумы и звуки подвергаются различным преобразованиям (обработка фильтрами, искажение, изменение скорости). К приемам конкретной музыки можно отнести и включение натуральных звуков в контекст обычной тоновой музыки как особый красочный эффект. Например, запись пения соловья в «Пиниях Рима» Респиги.

Конкретная музыка возникла в конце 1940-х годов во Франции. Первые звуковые опыты французского инженера-акустика Пьера Шеффера осуществились в 1948 году, он и считается родоначальником данного направления. В этом направлении работал и Оливье Мессиаен. После 1950-х годов конкретная музыка была вытеснена другими формами электронной музыки. Традиционная и нетрадиционная конкретная музыка возрождается в 1980-х и 1990-х годах. Вместо магнитофонной ленты используется компьютер.

Широкое распространение конкретная и электронная музыка получили во второй половине XX и в XXI веке. Сейчас конкретная музыка чаще всего проявляется в соединении с другими стилями.

Минимализм (от «*minimal music*») – музыка, основанная на материале, состоящем из простейших ячеек (отдельный звук, интервал, аккорд, мелодическая попевка, сонор).

Существуют понятия, родственные минимализму, – «репетитивная техника», «новая простота». Репетитивная техника – метод организации статичных музыкальных форм циклами повторений коротких блоков. Это техника композиции. Новая простота – музыка поставангардизма, к которой относится минимализм. Это понятие эстетическое.

Понятие минимализм («*minimal art*») появилось в американской художественной среде в конце 50–60-х годов XX века. Оно

характеризовало особое направление в живописи, которое отличал предельный аскетизм в выборе средств: ограничение цветовой палитры (вплоть до одного цвета), простейшие абстрактные построения в виде геометрических фигур. В музыке основоположниками являются Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс, американские композиторы 60-х годов XX века. Первые произведения: Райли «In C» (1964 год), Райх «Piano phase» (1968 год).

Основная черта минимализма – придание особого значения первичному элементу – звуку. Звуковой материал отражает эстетику XX века. Это могут быть тоны определенной высоты, звуки неопределенной высоты, электронные звуки, соноры. Первоступень элемент музыки (звук, интервал, аккорд, сонор, мелодическая попевка) называется *паттерн*. Представление о произведении связано с континуальным, непрерывным процессом, который противопоставляется понятию «опуса» как такового. Размеры произведения различны: краткие композиции (сочинение может состоять из двух нот, разделенных паузой), большая протяженность композиции (полтора часа). Музыкальная форма открыта, незамкнута.

2. Изучение музыки XX века в курсе «Современная гармония»

В музыкально-теоретическом цикле наиболее детальное изучение современной музыки предполагается на уроках «Современной гармонии». Она предназначена для студентов специальности «Теория музыки» (IV курс). Предмет «Современная гармония» появился в учебных планах колледжа всего несколько лет назад, в начале 2000-х годов. Задача курса – дать студентам необходимые знания о новых гармонических техниках, познакомить с ранее не известными понятиями и терминами. Современная музыка должна стать так же понятна, как и музыка эпохи барокко, классицизма и романтизма, культивируемая на протяжении всех лет обучения в колледже.

Темы курса современной гармонии разнообразны. Это аккордика и ладозвукокорядный материал современной музыки, неомодальность, атональность, додекафония, сериальность, пуантилизм, сонорика, микрохроматика, алеаторика, электронная и конкретная музыка, полистилистика, минимализм и др.

Важной формой работы служит анализ художественных образцов, в которых раскрывается многообразие индивидуальных проявлений современной гармонии. Основным материалом составляет

музыка крупнейших композиторов XX века. Среди них К. Дебюсси, И. Стравинский, Б. Барток, А. Шенберг, А. Веберн, О. Мессиан, А. Скрябин, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Шедрин, С. Слонимский, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина и многие другие.

При изучении предмета «Современная гармония» сформирован **учебно-методический комплекс**, помогающий более качественно изучению предмета.

Терминологический аппарат современной гармонии довольно сложен и многообразен. Для его лучшего усвоения мы разработали *словарь*, помогающий выделить самые существенные моменты. В нем даны определение того или иного понятия, его этимология и другие необходимые сведения (в минимальном количестве).

Иногда приходится сталкиваться с тем, что студенты-выпускники не всегда свободно владеют знаниями о композиторах XX века, путают их имена, национальность. Для облегчения этой работы мы составили *таблицу*, в которой содержатся сведения о зарубежных и отечественных композиторах. В ней указаны их имена и фамилии, годы жизни, отмечено, в каких современных музыкальных направлениях они работают.

Нами разработан комплект *тестов*, которые успешно применяются на уроках³. Тестирование проводится примерно один раз в две-три недели. Порой тесты даются на повторную доработку, благодаря чему учащиеся лучше запоминают материал. Кроме этого, студенты самостоятельно сочиняют свои тесты и в процессе этой деятельности прорабатывают, повторяют большой объем материала, глубже осваивая его.

3. Изучение музыки XX века в курсе «Элементарная теория музыки». Вопросы современной нотации

Студенты-теоретики изучают предмет «Современная гармония» на IV курсе, что предусмотрено учебной программой. На наш взгляд, это слишком поздно. Учащиеся оказываются совершенно не подготовленными для восприятия сложного музыкального

³ Словарь и некоторые тесты, разработанные автором, приводятся в конце статьи.

материала и в слуховом, и в теоретическом плане. Обилие новой терминологии порой вызывает у них панику. Для того чтобы постепенно подготовить их к освоению современного музыкального языка, мы вводим базовые знания на младших курсах у студентов различных специальностей на разных уроках музыкально-теоретического цикла. Это относится, прежде всего, к элементарной теории музыки, сольфеджио, гармонии, народному творчеству.

Например, уже в первом семестре I курса при изучении элементарной теории музыки мы расширяем такие темы, как «Лад, тональность», знакомимся с основными системами организации современной музыки, обращаясь к пятой главе учебника «Элементарная теория музыки» Б. К. Алексеева, А. Н. Мясоедова. В теме «Аккорды», давая определение и классификацию классической аккордики, параллельно в качестве сравнения используем определение и классификацию современной аккордики. При изучении темы «Нотное письмо, аббревиатуры», мы обращаемся к современной музыке, используя материал учебников «Элементарная теория музыки» А. Э. Красинской, В. Ф. Уткина (Приложения), «Элементарная теория музыки» под ред. Т. Бершадской, пособие «Упражнения по элементарной теории музыки» Н. Ю. Афоной, в которых даются знаки сокращения нотного письма в современной музыке.

Остановимся более детально на **вопросе современной нотации**.

Изменения музыкального языка в XX веке привели к появлению ряда новых приемов нотной записи, связанных с выходом за рамки точной темперации, с развитием импровизации, звуковысотной и ритмической свободы. Не все они стабилизировались, но некоторые встречаются довольно часто⁴. Условно символы современной нотации можно разделить на три группы: знаки, связанные с записью звуковысотности, метроритма и иных средств музыкального языка. Остановимся подробнее на их характеристике.

Звуковысотность претерпела некоторые изменения в XX веке. В современной музыке нередко встречается использование микроин-

⁴ Основные знаки современного нотного письма отражены в учебниках теории музыки, см.: Красинская, Л. Элементарная теория музыки / Л. Красинская, В. Уткин. – М.: Музыка, 1991. – С. 323–325; Теория музыки / Ред. Т. С. Бершадская. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 26–29.

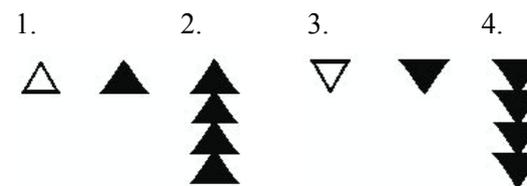
тервалики. В тексте повышение на четверть тона означается слогом *it*, а понижение – слогом *et*. В нотах для обозначения микроотклонений используется специальная система обозначений. Наиболее полное представление различных знаков микроальтерации дано в работе Л. Дьячковой⁵:

Пример № 1

Понижение		Повышение	
$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{3}{4}$
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯
♭	♭	♯	♯

Фиксация высотного положения звуков может быть различной. Приведем несколько обозначений: самый высокий звук (пример 1) или группа самых высоких звуков инструмента (2), самый низкий звук (3) или группа самых низких звуков инструмента (4)⁶:

Пример № 2



Встречающееся нередко одновременное звучание всех звуков – так называемый кластер (с англ. «cluster» – гроздь, пучок) – обозначается в нотах сплошной заливкой. Если кластер задуман в определенном отрезке звукоряда, он размещается от и до определенной высоты:

Пример № 3



Система кластеров в современной музыке тесно связана с системой сонорики. В ней актуальными становятся пространственно-временные характеристики. Показательны в этом плане основные характеристики кластера, связанные с его внутренней и внешней структурой⁷. Внутренняя структура определяется степенью плотности кластера, его шириной, регистром, продолжительностью звучания. Степень плотности зависит от расстояния между соседними по высоте звуками, количества звуков в аккорде, от его регистровой позиции. Встречаются кластеры различной плотности: целотонные, полутоновые, четвертитоновые. Максимальной плотностью обладает четвертитоновый кластер в низком регистре.

⁵ Дьячкова, Л. Указ. соч. – С. 129.

⁶ Теория музыки / Ред. Т. С. Бершадская. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 26–29.

⁷ Дьячкова, Л. Указ. соч. – С. 122–123. (Информация, относящаяся к кластерам, взята из данной работы.)

Широта кластера зависит от расстояния между крайними звуками. Возможный диапазон простирается от самого узкого, охватывающего всего лишь $1\frac{1}{4}$ тона, до предельно широкого.

Внешняя структура кластера связана с изменением (расширением или сужением) его конфигурации, а также перемещением его в пространстве. Приведем два примера из произведения современного польского композитора К. Пендерецкого «Трен памяти жертв Хиросимы». В первом случае изменение осуществляется посредством разрастания отдельных звуков в кластер с помощью глиссандо.

Пример № 4

musical score for Example 4, showing a violin cluster (V-ni 1-12) with dynamic markings meta, s p, ppp, and f.

Во втором случае перемещение кластера в пространстве достигается совместным нисходящим глиссандированием инструментов (десяти виолончелей, воспроизводящих звуки на расстоянии четвертитона) в одном направлении.

Пример № 5

musical score for Example 5, showing a cello cluster (V-c 1-10) with dynamic markings ff, sub., and gliss., and a lower staff with notes numbered 1, 2... and 10.

В современной музыке многие знаки отражают ритмическую импровизационность. Приведенные ниже ритмические фигуры обозначают исполнение с произвольным ускорением или замедлением. В сущности, эти приемы заменяют слова «accelerando» и «ritenuto», но они чрезвычайно удобны для обозначения смены темпа на кратчайшем отрезке музыки.

Пример № 6

four rhythmic figures labeled a, б, в, г, showing different patterns of note stems and beams.

Б. Тищенко. Третья симфония, I часть

musical score for Example 6, showing a cello cluster (V-c) with dynamic marking Sostenuto molto.

Волнистые ребра означают исполнение пассажа в быстром (пример 1) или очень быстром (2) темпе.

Пример № 7

two rhythmic figures labeled 1. and 2., showing different patterns of note stems and beams.

В некоторых случаях встречаются длительности, в которых отсутствуют штили. Это также означает свободное ритмическое исполнение.

Пример № 8

С. Слонимский. Квартет «Антифоны»

musical score for Example 8, showing a cello cluster (V-c) with a wavy line indicating free rhythmic performance.

Ниже приводится фрагмент из произведения С. Слонимского «Рассвет». В нем черные овалы в вокальной партии обозначают короткие длительности, белые овалы – долгие длительности, овалы наполовину черные – длительности средней длины. При этом в произведении отсутствует обозначение размера и тактов, что соответствует метроритмической свободе.

Пример № 9

С. Слонимский. «Рассвет»

Данное явление связано с системой алеаторики, для которой характерна импровизация. Кроме этого, в произведении С. Слонимского проявляется сонористическое начало. В партии фортепиано очень тихо (*ppp*) в высочайшем регистре (вторая, третья, четвертая октавы) звучат многозвучные комплексы – белоклавишные кластеры, создавая эффект воздушного пространства. Необычность тембровых красок достигается использованием приемов игры не только на клавишах, но и на струнах фортепиано. Так, звук *si* малой октавы извлекается *pizzicato*. В конце строки на басовых струнах фортепиано звучит нисходящее глissандо. В целом возникает поэтический, камерный образ.

Очень часто современная музыка записывается без тактовых обозначений, без метра – *senza metrum*. Иногда для каждого отрезка музыки указывают приблизительное время звучания данного отрезка в секундах. В этих случаях слог «са» – это сокращенное обозначение латинского слова «circa» – приблизительно, примерно, около. Приведем некоторые примеры с его использованием.

Пример № 10

П. Дамбис. «Игры» для двух фортепиано

В. Лютославский. Квартет

Некоторые знаки связаны с записью аббревиатур или различных приемов исполнения.

Так, волнообразная линия вслед группе нот обозначает повторение данной группы на протяжении определенного отрезка времени.

Пример № 11

Э. Денисов. «Силуэты», № 2 «Людмила»

Обозначения повторов звуков или созвучий могут быть записаны различными способами:

- при помощи прямой, прерывистой или волнистой линии:

Пример № 12



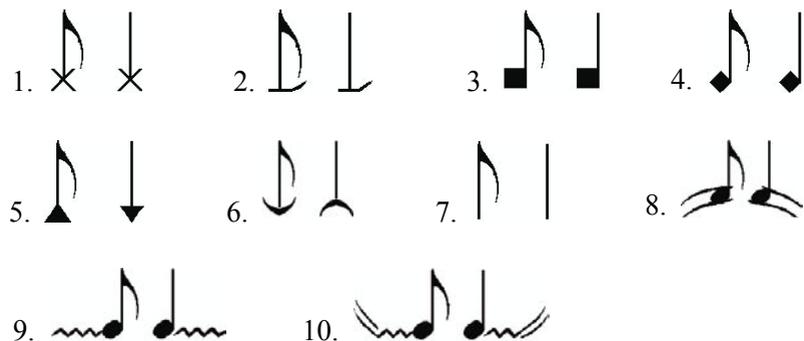
- при помощи записи только штилей (повторение созвучия):

Пример № 13



В современной профессиональной музыке, а также в фольклоре встречаются своеобразные приемы звукоизвлечения, требующие адекватной графической фиксации. Ниже приведем несколько таких обозначений⁸.

Пример № 14



⁸ Данные обозначения приводятся в монографии: Шейкин, Ю. И. *История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование* / Ю. И. Шейкин. – М.: Восточная литература, 2002. – С. 505–506.

1. Нота с головкой в виде крестика указывает на звук с повышенным содержанием шума.

2. Нота с головкой в виде тонографической линии, указывающей направление движения мелодического тона, передает речитативные звуки, которые обладают неопределенной высотой тона. Они занимают промежуточное положение между пением и говорением.

3. Нота с квадратной головкой обозначает: а) вокальный тембр, исполненный с напряженной подачей воздуха; б) инструментальный тембр, возникающий в результате ударов палки о пол или о землю.

4. Нота с ромбовидной головкой передает два родственных по звучанию тембра: а) в вокальном звучании – голосовые призвуки (обертоны) в фальцете; б) в инструментальном звучании – флажолетный тон.

5. Нота с треугольной головкой передает особую форму интонирования – горлохрипение на вдох (с вершиной треугольника вверху) и выдох (с вершиной треугольника внизу).

6. Нота с полуовальной головкой обозначает вдыхаемый (нижний полуовал) или выдыхаемый свист (верхний полуовал).

7. Нота без головки обозначает звуки с четким ритмом, но слабовыраженной звуковысотностью. Конец штиля указывает на примерное положение высоты звука.

8. Нота с головкой в виде двух параллельных линий обозначает звуковысотное скольжение тона с четким ритмом.

9. Нота с последующей или предшествующей «змейкой» указывает на вибрацию до и после стабилизации тона.

10. Нота, сочетающая знаки «змейки» и параллельные линии, указывает на сочетание вибрации звука с последующим глиссандо.

4. Краткий анализ фрагментов современных произведений

Проанализируем несколько примеров современных произведений с необычной нотацией.

В композиции Эдисона Денисова «На пелене застывшего пруда...» (1991 год) содержится так называемое фугато «ветра», символизируемого глиссандирующими волнистыми линиями. Оно

сонористично по природе: ветер не имеет определенной высоты. Однако форма линий ветра явно схожа с тематической стреттой. Их можно представить как постепенное вступление голосов, но только рисунок линии не ступенчатый, тоновый, а волнообразный, непрерывно глиссандирующий.

Пример № 15

Э. Денисов. «На пелене застывшего пруда...»

В произведении бельгийского композитора Анри Пуссера «Электра» отражен удивительный мир сонорно-электронных звучаний, объединяющихся с «живым» инструментальным ансамблем и чтением текста (в акции участвуют актеры и хор – не поющий, а говорящий)⁹. Соноры здесь трех типов: это собственно электронные звучания в записи, текстовые (с разными градациями – от ясного прочтения целых предложений и абзацев до полшумов в совместном хоровом чтении), обычное звучание инструментального ансамбля.

⁹ Краткий анализ произведения дается в работе: *Теория современной композиции / Ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – С. 403–404. (Он должен нашим собственным анализом.)*

К тому же все это дополнено сверхоригинальным графическим оформлением партитуры, выполненным композитором и художником Сильвано Буссотти, прославившимся своей незаурядной изобретательностью в области графической нотации. Партитура «Электры» выглядит как настоящее произведение искусства.

В первом примере отдельные слова текста растворяются в перекатывающихся сверху вниз арпеджированных линиях инструментов (органа, фортепиано и арфы), в конце выплескивающихся за пределы нотного стана (см. точки-брызги сверху справа):

Пример № 16

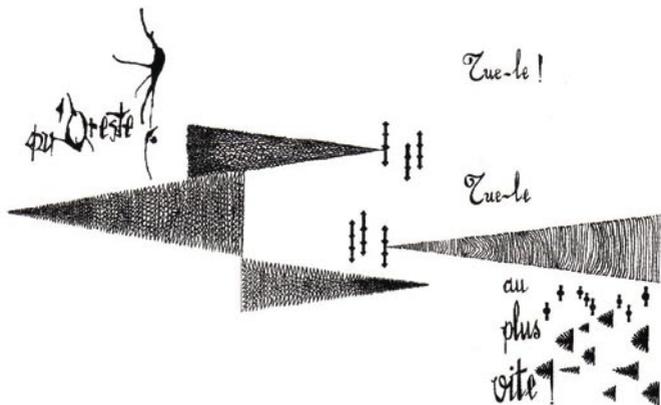
А. Пуссер. «Электра»

Необычность записи выражается и в особенности фиксации метроритма: отсутствуют тактовые черточки, обозначение размера. Штили имеют необычную форму в виде произвольно изогнутых линий, которые иногда объединяются в «пучки». В конце этого примера точки-брызги связаны с приблизительной записью звуковысотности.

В другом примере перевернутые удлиненные треугольники и другие графические символы («клякса» слева сверху, «веточки» внизу справа) – это электронные звучания, идущие в контрапункте с текстом, произносимым с различной артикуляцией:

Пример № 17

А. Пуссер. «Электра»



Произведение К. Пендерецкого «Трен памяти жертвам Хиросимы» написано для однородного состава струнных смычковых инструментов (24 скрипки, 10 альты, 10 виолончели и 8 контрабасов). При исполнении главной партии оркестр разделяется на десять групп (четыре группы скрипок и по две альты, виолончели и контрабасов). Инструменты вступают поочередно, с интервалом в полторы секунды. На *ff* они издадут звуки, максимально высокие для данных инструментов, которые обозначают треугольным значком.

Пример № 18

К. Пендерецкий. «Трен памяти жертвам Хиросимы»

24 V-ni	1-6	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
	7-12	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
	13-18	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
	19-24	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
10 V-le	1-5	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
	6-10	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
10 V-c.	1-5	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
	6-10	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
8 C-b.	1-4	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
	5-8	<i>ff</i>	<i>sub. f</i>	<i>sub. ppp</i>
		15"	11"	4" 6" 13"

Импульсивность групповых вступлений подчеркивается «ломаным» порядком (альты, скрипки, контрабасы, скрипки, виолончели и т. д.), создающим заметные регистровые перепады (поскольку наивысшие звуки скрипок и, например, контрабасов сильно разнятся). С вступлением всех десяти групп «неистово накаленный сонор (в характере утолщенной линии) начинает “ступенчато” сбрасывать динамику (*subito f*, *subito ppp*), одновременно “раскачиваясь” посредством вибрато разной амплитуды и скорости¹⁰. Очень быстрое вибрато обозначено мелкой искривленной линией, медленное четвертитоновое вибрато – более крупной волнистой линией.

Произведение Эдисона Денисова «Силуэты», № 2 «Людмила» (для флейты соло) – образец мобильной алеаторической формы. Подобная открытая форма основана на свободном выборе решений в следовании частей, групп, блоков, что рождает подвижную структуру композиции. Среди предлагаемых Денисовым 22 блоков имеются глинкавские – фрагменты из каватины Людмилы (опера «Руслан и Людмила») и авторские, основанные на серийной технике.

Пример № 19

Э. Денисов. «Силуэты», № 2 «Людмила»

¹⁰ Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М.: Композитор, 2003. – С. 203.

6 *pp*

7 *pp*

8 *mp espr.*

9 *pp poco rubato*

10 *pp dolce*

11 *pp poco rubato*

12 *f rubato*

13 *frull.*
pp

14 *p pp*

15 *p*

16 *accel.*
p *f*

17 *rall.*
mf espr.

18 *p*

19 *accel.*
sim. ad lib.
pp *f*

20 *f*

21 *f* 10:8

22 *p* *pp*

Исполнитель по своему усмотрению делает их монтаж, ориентируясь на достаточно свободную инструкцию автора. При такой алеаторической структуре характер Людмилы, по словам Денисова, раскрывается как бы с новой, неожиданной стороны.

Итак, необычные средства нотации отражают специфическое звучание музыки XX века, которая не укладывается в традиционные каноны.

Заключение

Современный музыкальный материал используется на различных музыкально-теоретических предметах. Например, при изучении музыкальной культуры народов Дальнего Востока мы говорим о таких явлениях, как сонорика, алеаторика, минимализм, репетитивная техника, проводя параллели между архаической музыкой и современностью. На уроках сольфеджио новый интонационный материал внедряется в слуховые формы и пение.

Таким образом, модернизируя различные музыкально-теоретические дисциплины, мы постепенно вводим студентов в орбиту современной музыки. Выпуская специалистов-профессионалов из стен колледжа, мы даем им ключ к пониманию многих явлений в музыке XX века, стараемся устранить трудности в анализе совре-

менной музыки, обогатить их аналитический и слуховой опыт. Эти задачи реализуются на разных предметах музыкально-теоретического цикла.

Литература

1. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века: учеб. пособие / Л. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
2. Красинская, Л. Элементарная теория музыки / Л. Красинская, В. Уткин. – М.: Музыка, 1991. – 325 с.
3. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М.: Композитор, 2003. – 302 с.
4. Теория музыки / Ред. Т. С. Бершадская. – СПб.: Композитор, 2004. – 189 с.
5. Теория современной композиции / Ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – 616 с.
6. Шейкин, Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Ю. И. Шейкин. – М.: Восточная литература, 2002. – 719 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ПРИМЕРНЫЕ ТЕСТЫ

Тест по современной гармонии № 1

Соотнести содержание колонок:

1	Прометеев аккорд	$D^{#5\#7}$
2	D Мясковского	состоит из м.2 и м.3
3	Шубертова гармония	Π_6^{b1}
4	Аккорд Мессиаана	D_7^{b5b7}
5	Тристанаккорд	DD_{43}^{b5}

6	S Грига	D_9^{6b5}
7	D Прокофьева	ум. VII ₇ ⁴
8	Аккорд Веберна	резонансный аккорд
9	Рахманиновский аккорд	VI низкая (в миноре)
10	Целотонный аккорд	ум. VII ₂ ^{#5}
11	D Шопена	Π_2^{b1}
12	Неаполитанская гармония	ум. VII ₄₃ ⁴
13	S Чайковского	$\Pi_{65}^{\#1}$
		D_7^{6b5}
		$DDVII_{65}^{b3}$
		$D_9^{b5\#5}$
		D_7^{b5}
		D_7^6

Тест по современной гармонии № 2

Соотнести содержание колонок:

1	Испанский лад	dur IIb VIb
2	Венгерский минор	moll IIb IVb Vb VIIIb
3	Лад Прокофьева	dur VIb VIIb
4	Лад Шостаковича	dur II# IV# VIIb
5	Цыганский мажор	moll VI# VII#
6	Дваждыгармонический минор	moll IIb Vb III#
7	Венгерский мажор	dur II# IV#
8	Цыганский минор	moll IV# VII#
9	Ориентальный лад	dur VIb
10	Лад Бартока	dur IIb Vb VIIb
11	Дваждыгармонический мажор	moll IV# VI#

Тест по современной гармонии № 3

Соотнести стилевые направления в современной музыке и время их возникновения:

- | | |
|-----------------------|----------------|
| а) минимализм | начало XX века |
| б) сонорика | 1920-е годы |
| в) микрохроматика | 1940-е годы |
| г) серийная музыка | 1950-е годы |
| д) электронная музыка | 1960-е годы |
| е) алеаторика | |
| ж) конкретная музыка | |
| з) пуантилизм | |

Тест по современной гармонии № 4

1. Модальность – способ звуковысотной организации, в основе которого лежит:

- а) звукорядный принцип;
- б) аккордовый принцип;
- в) и звукорядный, и аккордовый принципы.

2. Объем аккорда зависит:

- а) от расстояния между крайними звуками;
- б) от расстояния между соседними по высоте звуками;
- в) от расстояния между верхним и средним голосом.

3. Интервальная плотность аккорда зависит:

- а) от расстояния между крайними звуками;
- б) от расстояния между соседними по высоте звуками;
- в) от расстояния между верхним и средним голосом.

4. Модуль лада в симметричных ладах может быть равен:

- а) м. 2;
- б) б. 2;
- в) м. 3;

- г) б. 3;
- д) ч. 4;
- е) тритону;
- ж) ч. 5.

5. Термин «экмелика» в переводе с греческого обозначает:

- а) звонкий, шумный;
- б) неблагозвучный;
- в) полуторный;
- г) затихающий.

6. К диатоническим ладообразованиям относятся:

- а) обиходный звукоряд;
- б) симметричные лады;
- в) миксолидийский;
- г) миксодиатоника;
- д) экмелика;
- е) испанский лад.

7. Симметричным ладам посвящены исследования:

- а) Б. Асафьева;
- б) Ю. Холопова;
- в) О. Мессiana;
- г) И. Способина;
- д) Б. Яворского.

8. К тритоновым ладам относится:

- а) гамма Черномора;
- б) Лад Жар-птицы;
- в) Лад Петрушки;
- г) Лад Римского-Корсакова.

9. В расширенной тональности реальное звучание тонике часто заменяется ее ощущением. Это относится к:

- а) тонике с переменной структурой;
- б) «режиссирующей» тонике;
- в) колеблющейся тонике.

10. Тристанаккорд:

- а) ум. VII₂^{#5};
- б) D₉^{b5#5};
- в) D₉^{6b5};
- г) ум. VII₄₃⁴.

11. Структурно открытое, высотно не дифференцированное в записи и на слух континуальное пространство:

- а) аккорд;
- б) сонор;
- в) сонорное поле.

12. Лад Бартока:

- а) dur II# IV# VIIb;
- б) dur IIb Vb VIIb;
- в) moll IV# VI#;
- г) moll IV# VII#.

13. Лад Жар-птицы:

- а) 3 1 2;
- б) 4 1 1;
- в) 2 1 1;
- г) 2 2 1 1.

14. В хроматической тональности при тонике С большая субмедиаанта строится на звуке:

- а) Des;
- б) Es;
- в) As;
- г) A.

15. В гармонии романтизма действует:

- а) центробежная сила;
- б) центростремительная сила.

16. Венгерский минор – это:

- а) дваждыгармонический минор;
- б) moll IIbVIb;

- в) минор с двумя ув. 2;
- г) moll IV# VII#.

17. Политональность бывает:

- а) мелодическая;
- б) хроматическая;
- в) репризная;
- г) колористическая.

Тест по современной гармонии № 5

Соотнести содержание колонок:

1	Неомодальность	Происходит от латинского «игральная кость, жребий»
2	Атональность	Использование звуков природы, жизни
3	Додекафония	Репетитивная техника
4	Сериализм	Возникновение – в конце 1940-х годов во Франции (О. Мессиаан)
5	Пуантилизм	1960–1970-е годы, Америка
6	Сонорика	Использование диатонических ладов
7	Алеаторика	«Музыка звучностей», «композиция красочных пластов»
8	Микрохроматика	P, I, R, RI
9	Конкретная музыка	Паттерн
10	Электронная музыка	Основоположники – К. Штокхаузен, П. Булез, 1950-е годы
11	Минимализм	Особая выразительная и конструктивная роль звукоряда
		Степень плотности кластера
		Т. Райли, С. Райч, Ф. Гласс
		«Магический квадрат»

	Происходит от латинского «звучный, шумный»
	Плач, вздохи, крики, смех
	Тоника либо отсутствует, либо носит концентрированно-рассредоточенный характер
	Использование серий различного параметра
	Третитон, шеститон
	Музыкальная ткань создана из «точек-звучков»
	Тембровзвук
	Возникновение – в начале XX века в России
	Родоначальник – Л. С. Термен, 1920-е годы
	Циркулярная пермутация
	Мобильная, открытая форма
	«Новая простота»
	Возникновение – 1960-е годы, Лигети, Пендерецкий, Лютославский
	А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг
	Использование симметричных ладов
	Ротация, интерполяция

Приложение 2

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ ПО СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

А

Аккорд – структурно замкнутая, высотно дифференцированная звуковысотная одновременность.

Алеаторика (от латинского «*alea*» – игральная кость, жребий, случайность) – метод музыкальной композиции XX века, предполагающий мобильность (незакрепленность) элементов музыкального текста. Родоначальники – Джон Кейдж, Чарльз Айвз, 1950-е годы.

Атональность (от греческого «*a*» – приставка со значением отсутствия и «тональность») – хроматическая звуковысотная организация, в которой тоника либо отсутствует, либо носит концентрированно-рассредоточенный характер.

В

Венгерский мажор – II# IV# VIIb.

Венгерский минор – IV# VII# (дваждыгармонический минор).

Г

Гемиолика (от греческого «*гемииолиос*» – полуторный; термин Ю. Н. Холопова) – лады с ув. 2.

Гемитоника (от греческого «*гемитониов*» – полутон) – полутонная знаковая система, в которой каждый отдельный звук является самостоятельной единицей. Впервые последовательно применена А. Веберном.

Д

Додекафония (от греческого «*додека*» – 12, «*фон*» – звук) – принцип организации 12-тоновой системы с помощью *ряда*, или *серии*, индивидуально избранной последовательности 12 неповторяющихся звуков, которая образует основу сочинения.

Метод додекафонии был теоретически разработан и воплощен А. Шенбергом (впервые – фортепианная сюита op. 25, 1921–23 годы).

З

Звуковой полюс (термин И. Стравинского) – отдельный звук или звуковой комплекс, выступающий в значении тоники в хроматической тональности.

И

Интервальная плотность аккорда – зависит от расстояния между соседними по высоте звуками.

Интерполяция – производная форма серии, предполагающая поочередный обмен звуками двух серийных форм, сведенных в одну последовательность.

Испанский лад – moll IIb Vb III#.

Именные аккорды:

D Шопена – D_7^6 ;

S Грига – $II_{65}^{\#1}$;

S Чайковского – $DDVII_{65}^{b3}$;

Шубертова гармония – VI низкая (в миноре);

Рахманиновский аккорд – ум. VII_{43}^4 ;

Тристанаккорд (Вагнера) – ум. $VII_2^{\#5}$;

D Прокофьева – $D^{\#5\#7}$;

D Мясковского – D_7^{b5b7} ;

Прометеев аккорд (квартаккорд Скрябина) – D_9^{6b5} , D_7^{6b5} ;

Целотонный аккорд – $D_9^{b5\#5}$;

Аккорд Веберна – интонационная структура, состоящая из комбинаций м.2 и м.3;

Аккорд Мессиаана:

а) аккорд D, включающий все звуки мажорной гаммы,

б) резонансный аккорд – включает все звуки обертонового звукоряда,

в) квартовый аккорд – из чередования ув.4 и ч.4.

К

Классическая тональность – централизованная, функционально дифференцированная, в основе диатоническая двуладовая система аккордового типа, в которой аккорд является главным объектом развития.

Конкретная музыка – музыка, сочиняемая с помощью записанных на пленку звуков жизни (шума ветра, голосов птиц, плеска воды или звуков капель, стуков), а также звуков электрогенераторов (вторая половина XX века).

Л

Лад Бартока – натуральный moll IV# VI#.

Лад Прокофьева – dur II# IV#.

Лад Шостаковича – натуральный moll IIb IVb Vb VIIIb.

М

«Магический квадрат» – буквенная запись всех основных форм серии в виде квадрата. Одна сторона (горизонталь) представляет собой приму и ракоход, а другая (вертикаль) – инверсию и ракоходную инверсию.

Миксодиатоника (термин Ю. Н. Холопова) – сочетание признаков нескольких натуральных ладов.

Микрохроматика – звуковая система, использующая интервалы меньше полутона.

Минимализм – (от «*minimal music*») – музыка, основанная на материале, состоящим из простейших ячеек (отдельный звук, интервал, аккорд, мелодическая попевка, сонор). Основоположники – Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс, американские композиторы (60-е годы XX века).

Модальность – способ звуковысотной организации, в основе которого лежит *звукорядный* принцип (в отличие от тональности с ее техникой центрального тона или созвучия).

Модализмы – характерные обороты, выявляющие специфику данного лада.

Модальный тон – звук, отличающий данный лад от соответствующих мажора и минора.

Модальный аккорд – аккорд с модальным тоном.

Модально окрашенные аккорды – аккорды без модального тона, на фоне которых звучит модальный тон.

Модальная гармония – гармоническая техника, опирающаяся на принцип ладового звукоряда.

Модальное колорирование – основано на взаимодействии различных ладовых вариантов при одной тонике, характеризуется вариантно-ступенной.

Модальное смещение – новые формы, возникающие на основе комбинирования тетракордов натуральной гаммы.

Модуль лада (в симметричных ладах) – интервал деления октавы. Он может быть равен интервалам б.2, м.3, б.3, тритону.

Н

Нововенская школа – музыкальное направление, связанное с творчеством трех крупнейших композиторов-новаторов первой половины XX века. Это Арнольд Шенберг (1874–1951), Антон Веберн (1883–1945), Альбан Берг (1885–1935).

Неомодальность – многоладовая система, опирающаяся на мелодические принципы организации и особую структурирующую роль ладового звукоряда. Она включает в себя диатонические, симметричные и хроматические ладовые формы.

О

Объем аккорда – зависит от расстояния между крайними звуками.

Ориентальный лад – dur IIb Vb VIIb.

Олиготоника – малоступенные лады.

Основные формы серии – прима (P), инверсия (I), ракоход (R), ракоходная инверсия (RI).

П

Пермутация – производная форма серии, предполагающая перестановку звуков серии.

Полиаккорд – одновременное звучание двух или более аккордов (субаккордов, по Холопову).

Политональность – одновременное сочетание по вертикали двух или нескольких тональностей, образующее новую единую ладовую структуру.

Полистилистика – композиционная техника, в основе которой лежит соединение в одном произведении двух или более стиливых моделей (чаще выраженных в виде тем-цитат) в контрастном или взаимодополняющем соотношении.

Постальтерация – техника оперирования аккордами, которая по своей структуре имеет вид альтерации, но по функции уже не является альтерацией, применяется свободно.

Правило ряда – необходимость проведения всех 12 звуков серии в строго избранной очередности.

Производные (деривативные) формы серии – пермутация, ротация, интерполяция.

Пуантилизм (от французского «point» – точка) – один из методов современной композиции, в котором музыкальная ткань создается не из соединения мелодических линий или аккордов, а из «точек-звуков» (также двузвучий, иногда «точек-аккордов»), разъединенных паузами и (или) скачками.

Р

Расширенная тональность – такая тональная организация, в которой при наличии диатонической мажоро-минорной или симметричной ладовой основы принципиально новое качество получает тоника: она увеличивает радиус своего действия (за счет подчинения аккордов тональностей и мажоро-минорного родства), но и меняет свои структурные и функциональные характеристики.

Репетитивная техника – метод организации статичных музыкальных форм циклами повторений коротких блоков. Связана с минимализмом.

Ротация – производная форма серии, использующая метод «вращательного» передвижения звуков сегмента либо целого ряда, либо его гексахорда: 1234 – 4123 – 3412 – 2341.

С

Серия (или ряд) – индивидуально избранная последовательность 12 неповторяющихся звуков.

Сериализм – метод композиции с помощью серий более чем одного параметра (например, серий ритма, динамики, артикуляции).

Сонорика (от латинского «sonorous» – звонкий, звучный, шумный; французского «sonorite» – звучность) – один из методов сочинения, основанный на оперировании темброкрасочными звучностями – сонорами. (Преобладание фонической, красочной стороны.) Сонорная техника возникла в 1960-е годы.

Сонорика – музыка звучностей, в которой при ярком ощущении краски звучания различается лишь меньшая часть образующих его тонов.

Сонористика (термин Хоминьского) – музыка тембровзвучностей (без определенной высоты и эффекта тональности), которые воспринимаются как целостные, неделимые на тоновые части красочные блоки.

Сонор – красочная, структурно замкнутая, высотно не дифференцированная на слух звуковысотная одновременность.

Сонорное поле – структурно открытое, высотно не дифференцированное в записи и на слух континуальное пространство.

Симметричные лады (термин Ю. Н. Холопова) – лады, образованные делением октавы на равные и сходно построенные отрезки.

Х

Хроматическая тональность (12-ступенная система) – система tonальной гармонии, допускающая в пределах данной тональности аккорд на каждой из 12 ступеней хроматической гаммы.

Ц

Цыганский мажор – dur IIb VIb – дваждыгармонический мажор.

Цыганский минор – moll IV# VII# – дваждыгармонический минор.

Ш

«Шестерка» – существовавшее в 1910–1931 годах творческое содружество французских композиторов: Л. Дюрей, Дариус Мийо, Артур Онеггер, Жорж Орик, Франсис Пуленк, Ж. Тайфер. Не имело единой художественной программы. Вдохновитель – Ж. Кокто.

Э

Экмелика (греч. – внемелодический, неблагозвучный) – скользящая, интервально не дифференцированная интонационная система, включающая звуки неопределенной высоты: глиссандо, элементы речевого интонирования.

Экспрессионизм (от франц. «*expression*» – выражение) – направление искусства и литературы, основным мотивом которого является отчаяние и бессилие одинокой, несчастной личности перед ужасами враждебного ей мира. Получило распространение в Германии в первой трети XX века.

Электронная музыка – музыка, создаваемая и реализуемая посредством специальной электронно-акустической аппаратуры. Возникновение – 1950-е годы.

Эмансипация диссонанса – свободное применение диссонирующих комплексов, не требующих ни подготовки, ни разрешения.

Шевченко Н. И.,
преподаватель предметно-цикловой комиссии
«Инструментальное исполнительство».
Стаж работы – 35 лет.

СОЗДАНИЕ КОМПЬЮТЕРНОГО ТЕСТА

Компьютерное тестирование является одной из ведущих форм контроля в современном учебном процессе. Лидирующие позиции эта форма заняла благодаря ряду преимуществ, основными из которых являются:

1. *Быстрое получение результатов испытания.* Обработка результатов тестирования – очень трудоемкий и длительный процесс. Компьютерные технологии позволяют получить результаты почти мгновенно.

2. *Объективность оценки.* Исключение человеческого фактора при обработке результатов тестирования (ошибки при подсчете баллов, субъективное отношение к аттестуемому) делают оценку при компьютерном тестировании более объективной.

3. *Положительная мотивация учащихся.* Тестирование на компьютере более интересно по сравнению с традиционными формами контроля, что создает положительную мотивацию у обучающихся и благотворно сказывается на учебном процессе.

Освоение технологии создания компьютерного теста предполагает большой объем методической работы:

- выбор и освоение компьютерной программы, в которой тест будет составляться и затем выполняться;
- изучение методики разработки тестовых заданий;
- освоение ряда других программ, с помощью которых будут создаваться заготовки для тестов в виде нотного материала, звуковых файлов и видеороликов.

Сегодня на рынке предлагается достаточно большое количество разнообразных программных средств для разработки и проведения компьютерного тестирования. Одним из таких продуктов является программа «Конструктор тестов 3», разработанная специалистами компании «Keepsoft» в 1998 году. На сегодняшний день данная программа имеет уже третью версию и достаточно высокий рейтинг среди аналогичных продуктов.

Программа имеет весьма широкий спектр возможностей. С ее помощью можно создавать неограниченное количество тестов различной сложности с разными типами заданий. В тестовых заданиях имеется возможность использовать не только форматированный текст, но и различную графику (схемы, таблицы, рисунки), а также звуковые файлы и видеоролики.

Программа состоит из трех модулей, каждый из которых решает свой круг задач:

- 1) «Редактор» – здесь тесты составляются и редактируются;
- 2) «Тренажер» предназначен для проведения тестирования;
- 3) «Администратор результатов» предназначен для анализа итогов тестирования.

Эти модули тесно связаны между собой: тест, созданный в «Редакторе», программа автоматически заносит в «Тренажер», а после его выполнения – в «Администратор результатов». Также они могут использоваться и отдельно друг от друга, причем их даже не обязательно устанавливать все на одном компьютере. Такой подход очень удобен, так как позволяет создавать тесты и работать с их результатами на одном компьютере, а проводить само анкетирование – на других.

Главное окно «Редактора» представлено таблицей (см. рис. 1), в которой отражены все тесты, содержащиеся в базе данных. В таблице кроме названия тестов дается также их содержательная характеристика: количество вопросов, категория, есть ли в тестах задания со звуковыми файлами и т. д.

Количество тестов, которые можно хранить в базе данных, неограниченно, поэтому для удобства поиска тестов в программе реализована возможность «Поиска по категориям». Для этого необходимо лишь указать название категории и включить фильтр.

Создание теста (в программе тест условно называется темой) начинается с установления его параметров. В окне «Редактирование темы» (см. рис. 2) необходимо указать его номер, название, тип (педагогический или психологический), здесь же можно включить вывод вопросов в процессе тестирования в случайном порядке и ограничить их количество.

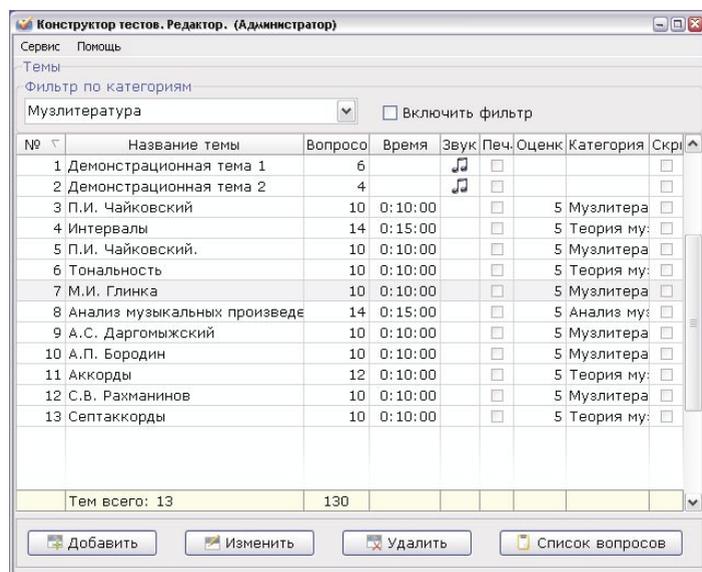


Рис. 1

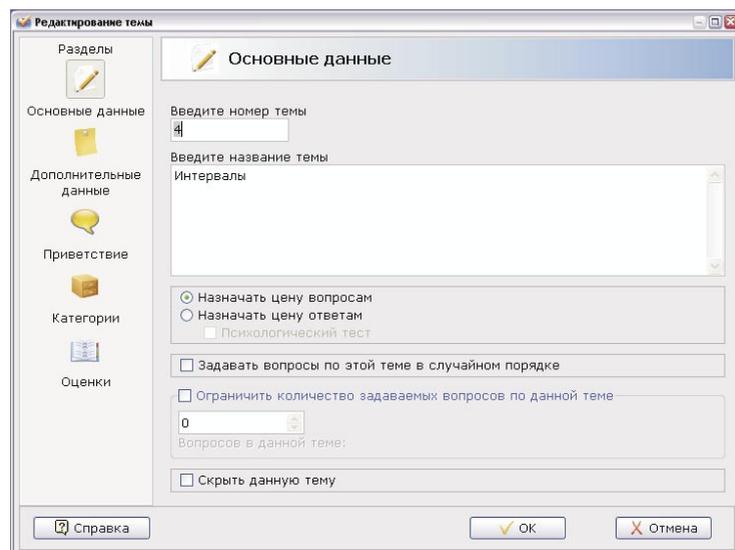


Рис. 2

На второй вкладке «Дополнительные данные» (см. рис. 3) можно включить или отключить такие функции, как запрет прерывания тестирования и пропуска вопросов, отображение индикатора тестирования и показ правильных ответов, и т. д.

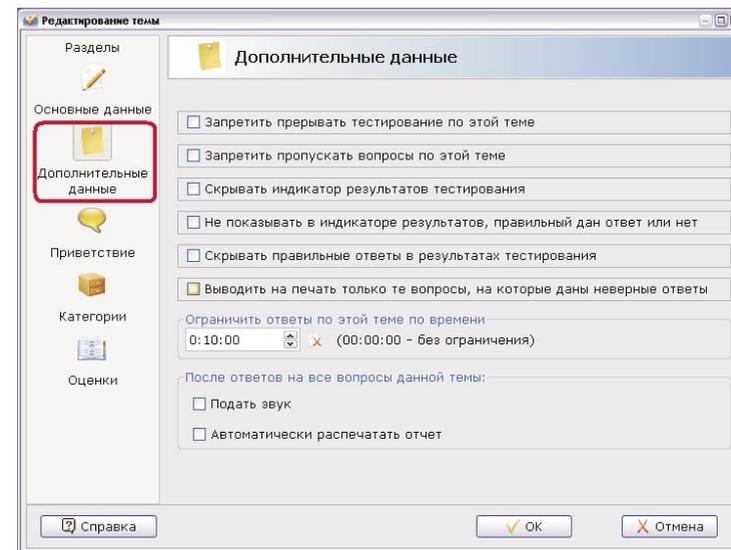


Рис. 3

На четвертой вкладке устанавливается категория теста и на последней – оценочная шкала (см. рис. 4).

После того, как выбраны и установлены параметры теста, переходим к *созданию вопросов*.

В программе «Конструктор тестов» реализованы пять типов вопросов.

Первый – *выбор единственно правильного ответа*. Пользователю необходимо выбрать единственный правильный ответ из предложенных вариантов. Это наиболее распространенная форма тестовых заданий.

Пример: ГОДЫ ЖИЗНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

- 1833–1887
- 1840–1893
- 1844–1908
- 1839–1881

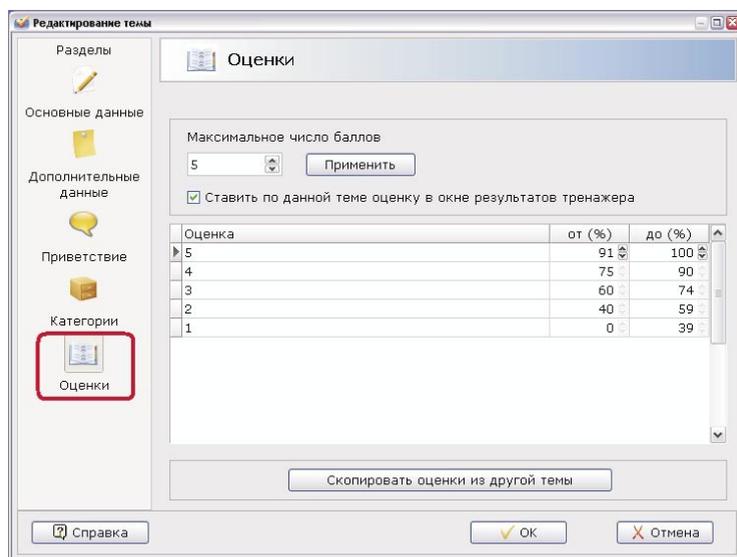


Рис. 4

Второй тип заданий является вариантом первого – *выбор возможных правильных ответов*. То есть верных ответов может быть несколько. И для того чтобы программа посчитала ответ корректным, пользователь должен указать их все.

Пример: НАЙТИ б.3



- интервал № 1
- интервал № 2
- интервал № 3
- интервал № 4
- интервал № 5

Третий вариант задания – *установка правильной последовательности*. Аттестуемому предлагаются задания, где требуется установить правильную последовательность действий, операций, терминов и т. п.

Следующий тип вопроса – *установка соответствия*. В этом случае дается два списка различных понятий и необходимо установить соответствие элементов одного списка элементам другого.

Пример: СОСТАВНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ

- | | |
|------------|----------------|
| 1. Чистые | a) нона |
| 2. Большие | b) децима |
| 3. Малые | c) ундецима |
| | d) дуодецима |
| | e) терцдецима |
| | f) квартдецима |
| | g) квинтдецима |

И последний, пятый, вариант задания – *ввод ответа с клавиатуры*. Этот тип задания называется *задания открытой формы*. Аттестуемому не предлагаются варианты ответов, он вписывает их сам.

Создание вопроса начинается с установки его данных в окне «Редактирование вопроса» (см. рис. 5).

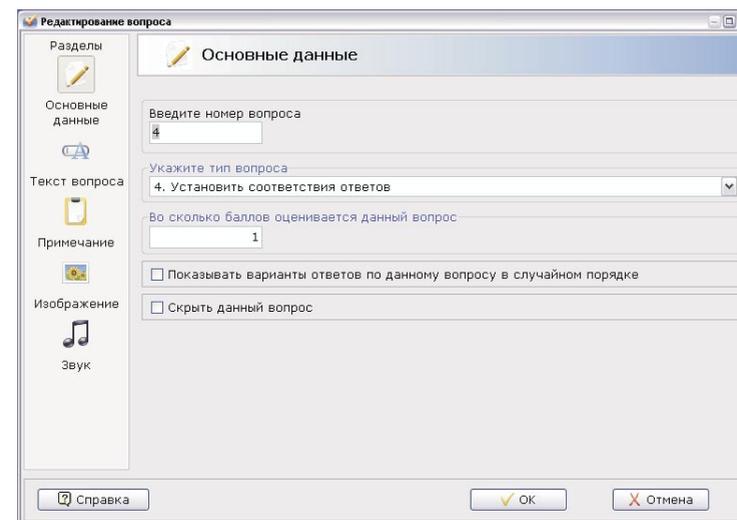


Рис. 5

Здесь устанавливаются: номер, тип вопроса, во сколько баллов он оценивается; вводится текст вопроса и вставляется звуковой файл или изображение (графика или видеоролик) (см. рис. 6).

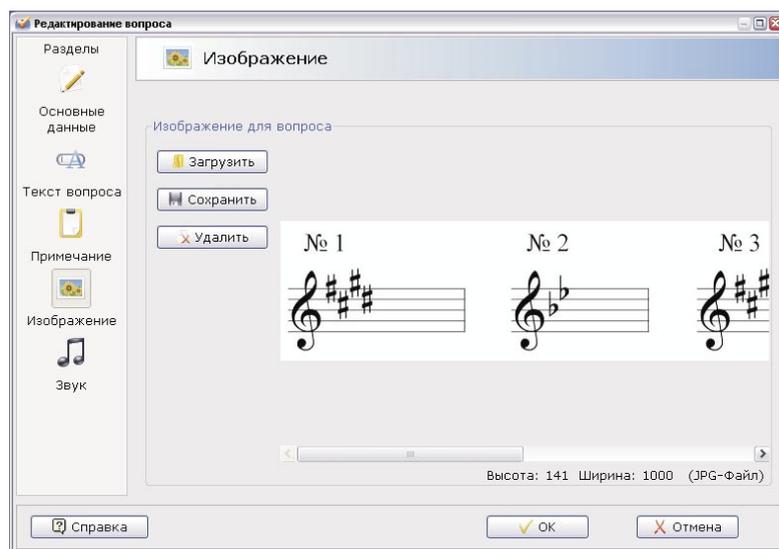


Рис. 6

Для каждого типа вопроса необходимо задать *список вариантов ответов*. Делается это в окне «Ответы». В левом нижнем углу окна находится пошаговая инструкция заполнения списка вариантов (см. рис. 7). Ответы должны быть содержательными и по возможности короткими. Неправильный вариант ответа в американской тестовой литературе называется дистрактор (от англ. глагола «to distract» – отвлекать). Считается, чем лучше дистракторы, тем лучше задание.

После создания всех необходимых вопросов и возможных ответов на них процесс создания теста можно считать законченным.

Работа в «Тренажере» предельно проста. Аттестуемый поочередно отвечает на задаваемые вопросы (выбирает один или несколько вариантов ответов, устанавливает соответствия, последовательность ответов, вводит текст ответа с клавиатуры). При завершении работы на экран выводится краткий отчет: число заданных вопросов, количество правильных и неправильных ответов,

набранное число баллов, наглядная диаграмма и оценка (см. рис. 8). Результаты теста можно распечатать, при этом можно отдельно распечатать те вопросы, на которые аттестуемый не смог ответить.

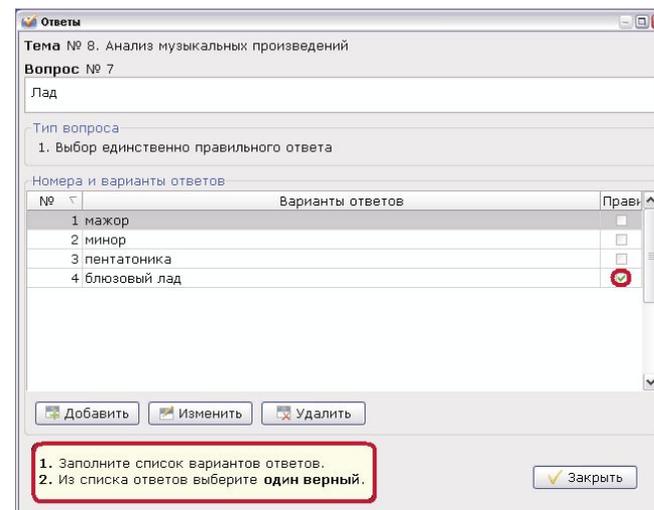


Рис. 7

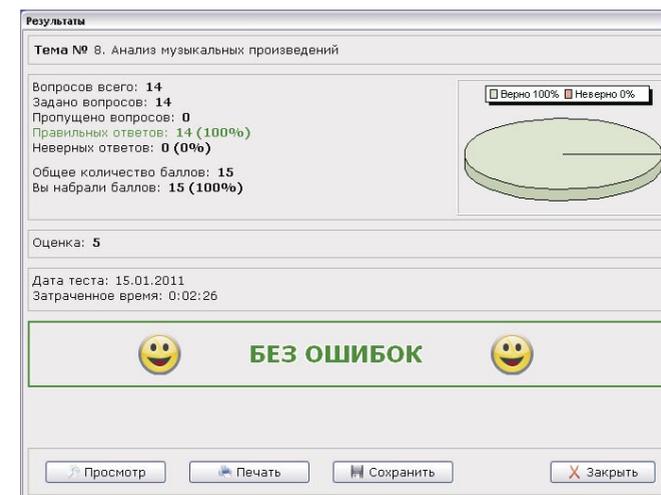


Рис. 8

Освещая технологию создания компьютерного теста, нельзя не сказать и о главном недостатке этой формы. Ограниченные возможности компьютерной программы, в которой создается тест, не позволяют перевести некоторые вопросы и задания в тестовые формы, и вследствие этого знания обучающихся проверяются не в полной мере. Поэтому компьютерное тестирование должно стать в учебном процессе логичным дополнением к традиционным формам, таким, как устный опрос, письменная работа и др.

Литература

1. Аванесов, В. С. Форма тестовых заданий / В. С. Аванесов. – М., 2005. – 152 с.
2. Аванесов, В. С. Композиция тестовых заданий / В. С. Аванесов. – М., 2002. – 237 с.
3. Паволоцкий, А. В. Методика проведения автоматизированного контроля знаний / А. В. Паволоцкий. – М.: МПГУ, 2003.
4. Прокопьева, Н. В. Педагогический тест / Н. В. Прокопьева. – КГПУ, 2007.
5. Чельшкова, М. Б. Теория и практика конструирования педагогических тестов / М. Б. Чельшкова. – М., 2002.
6. Компьютерная программа «Конструктор тестов 3». Сайт программы: www.keepersoft.ru/simulator.

Шевченко Л. В.,
председатель предметно-цикловой комиссии
«Инструментальное исполнительство».
Стаж работы – 35 лет.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА В КЛАССЕ ДЖАЗОВОГО ФОРТЕПИАНО

Развитие музыкального слуха является первоочередной задачей при воспитании музыканта. Для джазового музыканта это имеет особенное значение, так как ему приходится играть музыку не только по нотам, но и по слуху, а также импровизировать. Да и сама специфика джазового исполнительства (что касается ритмики, артикуляции, акцентирования, фразировки) не поддается, как известно, точной нотации и осваивается музыкантами на слух.

В сложившейся на сегодняшний день системе музыкального образования развитие музыкального слуха целенаправленно ведется на уроках сольфеджио. В классе специальности эта способность ученика зачастую развивается самопроизвольно и фактически не управляется преподавателем. Известно, однако, что данная способность поддается педагогическому воздействию и «может быть очень сильно увеличена путем специальных упражнений» (Б. М. Теплов).

Одной из главных задач решения этого вопроса является осуществление *межпредметных связей*. Важно, чтобы преподаватели по специальности и сольфеджио учили одинаково и их действия были бы скоординированы. В противном случае может получиться, как в басне И. А. Крылова «Лебедь, Рак и Щука». Реализовать на практике межпредметные связи можно путем координации программ и непосредственного живого общения между преподавателями. Здесь речь идет не о прямом дублировании, а об *одинаковых способах* и *одновременном* прохождении тем (например, изучение интервалов, аккордов, тональностей, ладов). Разница состоит в формах преподавания. На уроках сольфеджио в основном используются такие формы, как пение, диктант, слуховой анализ. В классе специальности при выполнении упражнений по развитию слуха акцент делается на работе с инструмен-

том. Главная цель этих упражнений – воспитание навыка «слышащей руки».

Существует много методов развития музыкального слуха. В джазовых школах приоритет отдается таким упражнениям: на аудионоситель записываются интервалы, аккорды, характерные фразы в самой разной последовательности. При прослушивании записи нужно постараться сразу сыграть на фортепиано услышанный интервал, аккорд или фразу – своего рода игра «в эхо». На таких принципах построены школы Джейми Эйберсолда, Стива Вая, Стива Масаковски и др.

Польза от этих упражнений состоит еще и в том, что учащемуся необходимо решать поставленную задачу *в ритме* (упражнения выполняются под метроном). Это максимально приближает задание к практике живого музицирования. Ученик приучается слушать не только звуковысотную составляющую, но и одновременно метроритмическую. Для воспитания джазового музыканта это особенно актуально.

Конечно, чтобы использовать этот метод в учебной практике, необходимо произвести некоторую корректировку с целью его адаптации для конкретных условий. Большую помощь в этой работе могут оказать компьютерные технологии. В данном случае совершенно очевидны, например, преимущества синтезатора перед магнитофоном: MIDI-формат позволяет легко и быстро транспонировать упражнения в другую тональность, изменять темп, тембры инструментов. Поэтому все упражнения рационально записать в формате MIDI-файла, которые затем можно воспроизводить на синтезаторе или компьютере.

Другой задачей является классификация упражнений в порядке возрастания от простого к сложному. Важно, чтобы с самого начала упражнение не было для ученика чрезмерно сложным. Слишком заковыристые задания, оказавшиеся не по зубам, могут только отбить охоту заниматься. Начинать следует с простого и постепенно поднимать планку, переходя к более сложным заданиям, включающим в себя наиболее распространенные в джазовой музыке фактурные, мелодические и ритмические рисунки.

Важнейший этап тренировки слуха – умение безукоризненно распознавать *интервалы*. Джейми Эйберсолд предлагает следующую классификацию:

1. Малые и большие секунды ↑↓
2. Малые и большие терции ↑↓
3. Чистые кварты и квинты, тритон ↑↓
4. Малые и большие сексты ↑↓
5. Малые и большие септимы, октава ↑↓

Каждый из разделов содержит большое количество интервалов, записанных от разных нот в разных регистрах. Это делается с тем, чтобы учащийся не пытался запомнить последовательность, а играл именно по слуху. Недостатком в школе Эйберсолда является то, что в ней не указаны исходящие ноты. Получается, что ученик сможет только произносить вслух названия интервалов, но не играть их (за исключением тех, кто имеет абсолютный слух). На мой взгляд, это задание может быть более эффективным, если исходящие звуки будут представлены ученику в виде нотного текста, а также если оно будет метроритмически организовано [Aebersold Jazz ET – № 2–6].

Параллельно изучению интервалов от звука даются задания на *развитие ладового чувства*. Ощущение ступени формируется путем ее пропевания/проигрывания с последующим разрешением в тонику [Trenirovka sluha – № 1, 2]:



Аналогичное упражнение выполняется в минорном ладу. Эти и последующие упражнения обязательно *транспонируются* в пределах доступного учащемуся.

Затем перед учеником ставится задача – исполнить попевки из двух-трех звуков в ладу [Trenirovka sluha – № 3, 4]:



В данном упражнении также формируется слуховое представление о прочтении восьмых в свинге, добавляется блюзовая нота (вIII ступень).

Изучение *аккордов* начинается с мажорных и минорных трезвучий. Ученику необходимо исполнить трезвучия по цифровке в режиме игры «в эхо». Может возникнуть вопрос, какое отношение данное задание имеет к развитию слуха? Во-первых, во время выполнения такого упражнения в любом случае производится сравнительный слуховой анализ. Во-вторых, развитие гармонического слуха всегда идет рука об руку с развитием музыкального понимания. На этих упражнениях как раз и отрабатываются очень важные для игры по слуху *визуальные* представления об аккордах [Aebersold Jazz ET – № 7, 8].

Вслед за трезвучиями в основном виде дается задание определить на слух трезвучия в разных мелодических положениях. Здесь ученик поставлен перед необходимостью уже активно вслушиваться в звучание аккордов и мгновенно в них ориентироваться [Aebersold Jazz ET – № 9, 10]:

a) C#m Am Cm Ab F

b) Cm D# Eb Am Fm E D# B G

Аналогичным образом усваиваются на слух и визуально септаккорды. На данном этапе целесообразно ограничиться пятью наиболее распространенными в джазе септаккордами:

- 1) большой мажорный (maj);
- 2) малый мажорный или доминантовый (7);
- 3) малый минорный (m7);
- 4) малый уменьшенный или полууменьшенный (m7b5);
- 5) уменьшенный (dim7).

Каждый септаккорд отрабатывается отдельно [Aebersold Jazz ET – № 11–15], затем попеременно [Aebersold Jazz ET – № 16] и, наконец, определяется по слуху от указанной ноты [Aebersold Jazz ET – № 17]:

Следующее задание: определить на слух пять видов нонаккордов – Maj9, m9, 7⁹, 7^{b9}, 7^{#9}. Выполняется оно аналогично предыдущему, то есть аккорды определяются по слуху от указанной ноты [Aebersold Jazz ET – № 18].

И в итоге все изученные аккорды объединяются в одно задание [Trenirovka sluha – Accords – 13]. Сам файл записан от ноты do, но с помощью функции транспонирования, имеющейся в синтезаторе, его можно проигрывать от любого из 12 звуков.

На этом завершается первый, подготовительный, этап тренировки слуха. На следующем, более высоком уровне развития слуха выполняются задания, максимально приближенные к практике живого джазового музицирования. Эти задания условно можно разделить на три группы.

Первая из них формирует у студентов слуховые представления о различных фактурных вариантах изученных ранее аккордов. В джазе давно и прочно укоренилась традиция давать упрощенную запись аккордов – в основном септаккордами. Но при этом музыкант импровизационно добавляет к аккорду так называемые «надстройки» – нону, ундециму, терцдециму, которые могут располагаться как сверху, так и в середине аккорда. Аккорды исполняются в тесном, широком и смешанном расположениях; к ним нередко добавляются проходящие, вспомогательные аккорды и т. д. Кроме этого, играть необходимо в определенной ритмоформуле, характерной для того или иного стиля. Если учащиеся справляются с этим комплексом задач не сразу (зачастую так и бывает), то им предлагается поиграть подобные образцы джазового аккомпанемента вначале по нотам, а потом уже узнавать их по слуху. Вот один из таких примеров [Aebersold Jazz ET – № 20]:

Вторая группа заданий непосредственно связана с первой. Теперь аранжированные аккорды проигрываются в функциональной последовательности (в джазе такая последовательность называется *прогрессией*), например [Тrenirovka sluha – № 8]:

Кроме прогрессии II–V–I осваиваются всевозможные варианты тэраундов (каденций), многочисленные блюзовые прогрессии и др.

К третьей группе относятся характерные джазовые фразы-«лики» (*Licks*):

И, наконец, самое важное и полезное задание: слушать и «снимать» любимых музыкантов. Причем нужно не только записывать нотами партию фортепиано, но и вслушиваться в исполнительскую манеру мастеров джаза и затем воспроизводить ее, следуя за своим слухом. Это лучший способ научиться играть джаз. Через это прошли все без исключения выдающиеся джазовые исполнители.

В заключение хотелось бы напомнить известные слова К. Н. Игумнова: «Тренировать ухо гораздо сложнее, чем тренировать пальцы». Потому-то среди значительной части учащихся и бытуют приемы, идущие не от слуховой инициативы, а от сугубо механических действий на клавиатуре. Но музыкальный слух не может развиваться и совершенствоваться спонтанно, «сам по себе». Отсюда следует, что учащийся в процессе занятий должен быть поставлен в такие условия, при которых *неизбежно* затрагивалась бы его слуховая сфера. Если этого не происходит, то механически-моторные формы воспроизведения музыкального материала со временем переводят слуховой контроль за исполняемым в состояние «выключено». А такое состояние уже грозит заторможенностью музыкального мышления и утратой художественного результата в музыке.

Литература

1. Алексеев, А. А. Методика обучения игре на фортепиано / А. А. Алексеев. – М., 1978.
2. Милич, Б. Воспитание ученика-пианиста / Б. Милич. – Киев, 1982.
3. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М., 1984.
4. Щапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов. – Киев, 2001.
5. Jamey Aebersold. Jazz Ear Training Course / Jamey Aebersold. – Режим доступа: <http://www.jajazz.com>.
6. Steve Vai. Тренировка слуха / Steve Vai. – Режим доступа: <http://www.guitarworld.com>.
7. Фрэнк Гэмбл. Следуй за своим слухом / Фрэнк Гэмбл // Сб. общемузыкальный «Gitar College», 2003.

*Мальцева О. И.,
председатель предметно-цикловой комиссии
«Хоровое дирижирование».
Стаж работы – 38 лет.*

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ С УЧЕБНЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

Учебный план дирижерско-хорового отделения предусматривает цикл хоровых дисциплин, сочетающих в себе систему теоретических знаний с практическими навыками, имея цель – воспитание руководителей творческих коллективов, организаторов и педагогов хора. Последовательная система воспитания и образования студентов дирижерско-хорового отделения, изучающих такие специальные предметы, как дирижирование, чтение хоровых дисциплин, постановка голоса, фортепиано, сольфеджио, гармония, хороведение, методика и др., должна обеспечить процесс практического применения вышеуказанных знаний к живому творческому общению с коллегами по хоровому пению. Наши студенты имеют возможность изучить и использовать опыт известных дирижеров-хормейстеров, изложенный в трудах по хороведению и управлению хором: В. Соколов «Работа с хором», А. Анисимов «Дирижер-хормейстер», П. Чесноков «Хор и хороуправление», В. Самарин «Хороведение», Г. Стулова «Работа с детским хором»¹ и т. д.

В предыдущие годы студенты дирижерско-хорового отделения проходили дирижерскую практику в самостоятельных хоровых коллективах (фабрика кожаной обуви, госбанк, автобусный парк и т. д.). Затем базой практики были музыкальные школы г. Южно-Сахалинска. Последние три-четыре года дирижерская практика проводится на базе хорового ансамбля «Юность» Сахалинского коллед-

¹ Анисимов, А. И. *Дирижер-хормейстер* / А. И. Анисимов. – Л.: Музыка, 1976. – 158 с.; Соколов, В. Г. *Работа с хором* / В. Г. Соколов. – М.: Музыка, 1983. – 227 с.; Стулова, Г. П. *Теория и практика работы с детским хором* / Г. П. Стулова. – М.: Владос, 2002. – 172 с.

жа искусств (руководитель – О. И. Мальцева). Работая со своими однокурсниками, практиканты постигают азы управления пением, получают навыки распевания хора, составляют план работы с хоровым коллективом. В роли концертмейстера дирижерско-хоровое отделение привлекает студентов фортепианного отделения, считая, что такая совместная практика развивает чувство ответственности, самостоятельности. На контрольном (зачетном) уроке практиканты показывают свою работу: представляют поурочные планы и концертное дирижирование двумя хоровыми произведениями.

Некоторым нашим студентам удалось пообщаться с известными дирижерами и композиторами – Г. Струве, В. Синенко, А. Чернушенко, что оказало положительное влияние на выбор профессии. Активная концертная работа хорового ансамбля в ДМШ и ДШИ области (г. Корсаков, Холмск, Долинск, Смирных, Поронайск) дала возможность выпускникам проявить себя, выступить с дирижированием дипломных программ перед учениками музыкальных школ. Такая практика стала ежегодной. Исполнение разноплановых, разнохарактерных произведений в составе ансамбля помогло многим студентам дирижерско-хорового отделения раскрыть музыкальность, эмоциональность, проявить сценическое воплощение музыкального образа в пении.

Обучение практическим навыкам управления хоровым коллективом подготовлено начальными курсами, а на третьем курсе студенты выходят на дирижерскую и школьную практики. К моменту выхода на практику студент должен владеть специальными умениями и навыками последовательной вокально-хоровой работы. Не всегда начинающий хормейстер может показать свое отношение к произведению, услышать и исправить вокальные неточности, правильно определить задачу и добиться ее выполнения. Но цель практики одна – тренировка выдержки студента, умения сохранить и использовать навыки и знания на группе певцов, донести образ музыкального произведения, грамотно изложить требования в работе над хоровым произведением.

Хор – это своеобразный вокальный инструмент, требующий постоянной и систематической настройки. Настройка хора требует от дирижера выполнения взаимосвязанных задач – от организации певческого процесса до выстраивания хоровой звучности, выявления проблем строя, ансамбля, дикции, дыхания. Становление дирижера – процесс длительный и зависит от таких факторов, как:

- 1) психическое состояние дирижера; наличие дирижерской воли; манеры общения с певцами;
- 2) уровень мануальной техники;
- 3) знание разучиваемой партитуры;
- 4) умение применить методы и приемы работы с хором, добиваясь «выучки» произведения (показ голосом, дирижерским жестом, словом);
- 5) владение мимикой как средством общения во время концерта с хором.

В технике дирижирования различают две функции: тактирование и экспрессивную (выразительную).

Тактирование служит для обозначения темпа и метра исполняемого произведения, а задача экспрессивной функции – раскрыть образно-эмоциональное состояние, трактовку, внутренний смысл произведения. Взаимосвязь музыки и жеста передает суть содержания произведения. При отборе дирижерских жестов студенту-практиканту необходимо использовать такие технические приемы, которые помогут раскрыть характер музыки.

Для выражения силы и мощи, передачи тяжеловесного характера музыки необходимо утяжеление жеста с увеличением амплитуды движения рук, а грациозный, изящный характер музыки передает легкий жест, с уменьшением амплитуды движения. Более скупой жест используется в быстром темпе, а замедляя, жест становится более крупным. Усиление громкости звучания передается с помощью увеличения вертикальных и горизонтальных движений рук, а спад звучания, затихания, успокоения – уменьшением вертикали и горизонтали, приближая руки к корпусу. Все жесты требуют от дирижера не только выполнения ясной, четкой схемы тактирования, но и естественно-эмоциональной мимики и выразительности взгляда.

Репетиционная работа с хором предполагает умение дирижера воздействовать на певцов не только дирижерской техникой, но и путем устных разъяснений, замечаний и требований по ходу работы над произведением, излагать свои мысли ясно и понятно, добиваясь правильного исполнения партитуры.

На основе исполнительского анализа практикант составляет примерный план репетиционной работы:

- определяет основные задачи в работе с хором (ансамблем) при разучивании произведения;

- учитывает трудные вокальные фрагменты в партитуре;
- использует наиболее целесообразные приемы разучивания хоровых партий;
- выразительно и грамотно исполняет хоровую партитуру а сарпелла на фортепиано.

Работая над планом репетиции, практикант анализирует проделанную на занятии работу, намечает задачи на следующий урок.

Практическая работа с хором (ансамблем) студентов ДХО требует самостоятельного погружения в музыкальное произведение. Вспоминая все указания и замечания преподавателя, в самостоятельной работе по подготовке к занятию хора (ансамбля) студент должен освоить все аспекты работы над партитурой:

- 1) выучить партитуру и играть на фортепиано;
- 2) определить музыкальную форму произведения;
- 3) произвести анализ партитуры с точки зрения строя и ансамбля как в партиях, так в общехоровом звучании;
- 4) проанализировать моменты дыхания (цепное), расставив цезуры;
- 5) проанализировать литературный текст, отметив трудные слова и дикционные особенности;
- 6) проработать темп произведения и его изменения;
- 7) продумать технические приемы дирижирования;
- 8) наметить план работы над партитурой.

С. А. Казачков в работе «Дирижерский аппарат и его постановка»² предлагает студентам такие советы для выработки самостоятельности при подготовке к работе с хором:

- не дирижируйте тем, что внутренне не слышите, что не можете сами убедительно спеть или сыграть на фортепиано;
- проштудируйте голосом все партии изучаемой партитуры и добейтесь их правильного музыкального и вокального исполнения;
- освоив партитуру певчески, примитесь за ее исполнение на фортепиано, отмечая фактурные сложности, изменение темпоритма, динамики, выполняя штрихи, фразировку, цезуры, кульминации и т. д.;

² Казачков, С. А. Дирижерский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. – М.: Музыка, 1967. – 210 с.

- проследите за тем, как вы поднимаете руки над клавиатурой, чтобы взять аккорд или сыграть фразу, и вы поймете, что это и есть дыхание, аналогичное певческому;

- чем точнее отшлифуете дыхание на фортепиано, тем лучше прозвучит партитура на инструменте и тем вернее будет найден нужный дирижерский жест;

- тщательно проанализируйте партитуру, выясните точное значение каждой ремарки, знака, указанного автором;

- когда ощутите точное слышание музыки, ее дыхание, звуковедение, звукоизвлечение, можете приступить к работе над дирижерским жестом.

Таким образом, освоив задачи подготовительного периода, закрепляя и убеждая певцов в правильности исполнения произведения, студент-практикант готовится к самостоятельной работе после окончания колледжа.

Конечно, хотелось бы, чтобы студенты дирижерско-хорового отделения проявляли больше самостоятельности в практической работе, ответственности, заинтересованности в результате. Форма зачета на дирижерской практике – это концертное выступление с последующим обсуждением. Некоторые моменты конкуренции дают свои результаты. Практиканты приобретают опыт как общепедагогический, так и профессиональный.

Литература

1. Анисимов, А. И. Дирижер-хормейстер / А. И. Анисимов. – Л.: Музыка, 1976. – 158 с.
2. Медынь, Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Я. Г. Медынь. – М.: Музыка, 1978. – 131 с.
3. Осеннева, М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – М.: Академия, 2003. – 185 с.
4. Соколов, В. Г. Работа с хором / В. Г. Соколов. – М.: Музыка, 1983. – 227 с.
5. Стулова, Г. П. Теория и практика работы с детским хором / Г. П. Стулова. – М.: Владос, 2002. – 172 с.

Кашина О. В.,

*преподаватель предметно-цикловой
комиссии «Постановка театрализованных
представлений».*

Стаж работы – год.

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ СЛОВЕСНОГО ДЕЙСТВИЯ СТУДЕНТАМ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «ПОСТАНОВКА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ» КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Введение

Слово как выразительное средство является одним из главнейших в искусстве театрализованных представлений и праздников. Идеино-смысловая нагрузка, задуманная постановщиком, в значительной мере ложится на словесное действие. Именно поэтому режиссер массовых зрелищ должен владеть навыками словесного действия и умением донести до зрителя мысль поэтического, прозаического произведений или документального текста.

В основе любого словесного действия лежат законы сценической речи. Сценическая речь – важнейшее средство создания художественного образа в театре, помогающее раскрытию идейного содержания пьесы. «Искусство выразительной сценической речи является необходимым элементом актерского мастерства. Оно предполагает способность исполнителя раскрывать в произносимом им тексте роли, заложенные в пьесе, идеи и мысли, выявлять внутреннюю жизнь героя. Актер должен чувствовать красоту и силу языка»¹. Владея мастерством сценической речи, актер раскры-

¹ Введенский, Б. А. Сценическая речь / Б. А. Введенский // Большая Советская энциклопедия. – Т. 41. – М.: БСЭ, 1956. – С. 377–378.

вает внутренний мир, социальные, психологические, национальные, бытовые черты характера персонажа.

Первым учителем сценической речи был К. С. Станиславский. Его учения о сценическом слове изложены в трудах «Работа актера над собой», «Работа актера над ролью» и в автобиографической книге «Моя жизнь в искусстве». Педагогическая роль Станиславского является основополагающей в современном учении о сценической речи, именно поэтому в данной работе не раз используются ссылки на труды великого мастера.

Слово на сцене является средством борьбы за достижение целей, которым живет персонаж и все представление в целом. Живое слово – звучащее слово, основное выразительное средство театра, театрализованного представления и праздника. Оно может быть документальным, публицистическим или художественным. Живое слово – это выражение авторской идеи сценариста и постановщика; эмоциональный элемент огромной силы; оно создает словесные образы, которые могут непосредственно воплощать и передавать действия, чувства, настроения, переживания, заложенные в представлении. Оно создает атмосферу общения между сценической площадкой и массовой аудиторией. Для того, чтобы театрализованное представление получилось эмоционально действенным, необходимо продумать каждое слово, попадающее на страницы создаваемого сценария. Режиссер-создатель театрализованного представления должен мыслить образами! Словесные образы показывают то, как сценарист, постановщик и исполнители представления видят и художественно воспроизводят мир. Словесным образом театрализованного представления и праздника могут быть: отдельное слово, сочетание слов, часть литературного произведения или даже художественное произведение как эстетически организованный элемент поэтической речи.

Являясь основным выразительным средством массовой режиссуры, живое слово, рождающее действие, становится неотъемлемым объектом изучения студентами, обучающимися на специализации «Постановка театрализованных представлений». Предмет «словесное действие» должен не только научить правильному произношению, но и управлению «волшебным словом» и мудрой мыслью.

Цели и задачи словесного действия в искусстве театрализованных представлений

*Надо сыграть мятежный дух народа.
...Хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу,
где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах
играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду.
Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют
мировую песнь свободы...*
Евгений Вахтангов²

Театрализованное представление обязано быть действенно-динамичным, зрелищным, эмоциональным и образным. От театральной постановки, где актер может один держать аудиторию на протяжении всего действия, театрализованное представление отличается целой системой аудиовизуальных образов, рождающих символы, метафору и аллегорию. «Рельефной чертой художественной ткани становится многозначность, иносказание, наличие символического слоя, совмещение реальности и вымысла, обыденности и фантастического элемента. Символика выполняет двойную функцию. Она служит средством концентрации смысла, художественного обобщения. Вместе с тем, обозначает подводное, “несказанное” (выражение А. Блока), требующее домысливания, работы зрительской фантазии»³. «В массовом театре под открытым небом в руках у режиссера более обширный арсенал выразительных средств. И одним из главных, как и у театрального режиссера, является **слово**»⁴.

Режиссер театрализованных представлений, обращающийся к слову как средству выражения, должен использовать его не как обозначение понятия с определенным ограниченным смыслом, а как понятие, вызывающее широкие и далекие ассоциации. Вот что по этому поводу писал И. Г. Шароев: «Синтез слова и зрительного образа – проблема, всегда стоящая перед режиссером-драматур-

² Силин, А. Д. *Театр выходит на площадь* / А. Д. Силин. – М., 1991. – С. 3.

³ *Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в ВУЗе: Сборник научных трудов / Ред.-сост. И. А. Богданов.* – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 94.

⁴ Шароев, И. Г. *Режиссура эстрады и массовых представлений* / И. Г. Шароев. – 2-е изд. – М.: ГИТИС, 1992. – С. 342.

гом. Найти золотую середину, уравновесить эти различные компоненты, придать им действенные динамические функции – задача режиссера-драматурга. В поиске словесно-зрительных образов режиссеру-драматургу приходится решать вопрос взаимодействия слова и движения, в особенности – движения масс»⁵.

Слово несет в себе великую силу, но только в том случае, когда простое «словоговорение» мастерски превращается в мощное «словодействие» (словесное действие).

Словесное действие – это вербальное воздействие на различные стороны человеческой психики:

- на интеллект;
- на воображение;
- на чувство.

Режиссер театрализованных представлений и праздников должен хорошо знать, на какую именно сторону сознания зрителя он преимущественно хочет подействовать в данном случае.

Если на:

- *интеллект, мысль*, тогда речь должна быть неотразима по своей логике и убедительности;
- *воображение*, необходимо буквально заражать зрителя своими видениями, символами, метафорой, аллегорией слова;
- *чувство*, тогда нужно найти такое словодействие, которое просто затмит эмоциональной волной, поражающей волю, память, чувства зрителей.

К сожалению, на практике ни один из типов словесного действия не встречается в чистом виде! Вопрос принадлежности словесного действия к той или иной группе зависит лишь от преобладания способа воздействия на сознание зрителя.

Каждый режиссер знает, что любое театрализованное представление держится на трех действиях: физическом, внутреннем и словесном. Следует заметить то, что эти действия **НЕРАЗРЫВНЫ!**

Физическое действие – основа *словесного действия*. Правильное дыхание, ровная осанка и мышечная свобода – вот что позволяет исполнителю достигать живого общения с партнером и залом. Чтобы слово стало орудием действия, необходима настройка всего

⁵ Шароев, И. Г. *Режиссура эстрады и массовых представлений* / И. Г. Шароев. – 2-е изд. – М.: ГИТИС, 1992. – С. 180.

физического аппарата, а не только мускулов языка. Например, когда кавалер приглашает даму на танец, то все его тело в этот момент уже готовится к танцу. Если же при произнесении слов «разрешите пригласить вас» спина его будет опущена, а ноги расслаблены, то можно усомниться в искренности его намерения. Язык тела никогда не позволит лгать словам!

Б. Е. Захава говорил, что «слово – выразитель мысли. Слово как средство воздействия на человека, как возбудитель человеческих чувств и поступков имеет величайшую силу и исключительную власть. Словесные действия имеют преимущественное значение по сравнению со всеми остальными видами человеческих (а следовательно, и сценических) действий»⁶.

Но главное – физическое действие и речь рождаются благодаря импульсам мозга, рождающимся во *внутреннем действии*. Стоит в душе родиться эмоция, как речь сразу же меняется. Голос радостного человека звучит звонко и весело, печального – уныло и глухо. Эмоции – первый двигатель речевого процесса. «На протяжении десятилетий Станиславский бился над загадкой, как же, не насилуя творческую природу, вырвать у нее тайну тайн, какие “отмычки”, “манки” нужны для того, чтобы открыть вольный путь от переживания к адекватному воплощению. Впоследствии Станиславский придет в этом поиске к замечательному открытию. Он убедится в том, что связь между внутренним и внешним в игре актера двойственна. Внешнее поведение не только детерминировано внутренним переживанием, но и, в свою очередь, оказывает на него недвусмысленное влияние – как дурное, так и творчески благотворное»⁷.

К. С. Станиславский утверждал, что именно слово становится венцом творчества, оно же должно быть источником всех задач – и психологических, и пластических. «Слово – это действие. А точнее, Воз-Действие. Говоря что-либо кому-либо, мы, так или иначе, стараемся сподвигнуть нашего собеседника на какое-то действие. (Эмоциональный отклик или хотя бы формальный ответ – это ведь тоже действие!) Когда же слушающий превращается из собеседни-

⁶ Захава, Б. Е. *Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие* / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – С. 203.

⁷ Галендеев, В. Н. *Не только о сценической речи* / В. Н. Галендеев. – СПб.: СПГАТИ, 2006. – С. 83.

ка в публику, тут-то и начинаются сложности. Чтобы воздействовать на публику, надо быть очень сильно заинтересованным в том, чтобы каждый человек из публики понял ваши слова и дал понять это вам. Надо буквально влезть в душу каждого из множества людей – а как это сделать, если и с одним-то человеком это получается далеко не всегда? Для этого уже недостаточно простого произнесения слов, здесь нужно какое-то особое действие»⁸.

«Словесное воздействие – это такой необычный материал, на который сначала обратил внимание Константин Сергеевич Станиславский. Артист, по Станиславскому, чаще всего “действует” словом. Артисты, конечно же, еще и обнимаются, и дерутся, и таскают чемоданы, носят и ставят на стол бутылки и стаканы; достают и курят сигареты. Что-то из этого перечня они делают не по-настоящему (например, дерутся – не по-настоящему), а что-то по-настоящему. Вот говорят и действуют словом они совсем по-настоящему (во всяком случае, это от них требуется)»⁹.

Целое слово или даже малейший звук всегда несут в себе массу информации, будь то подтекст, интонация, сила звучания, ритм произношения и т. д. Один актер или толпа в массовой сцене могут одинаково сильно воздействовать звуком, словом, фразой или целым законченным произведением: «...важно, что кроется не столько в самом слове, сколько за его звучащей формой, и какие корни у него, какие мотивы его вызвали к жизни»¹⁰.

Целью словесного действия в театрализованном представлении является:

- 1) донесение до зрителя информации: документальной, художественной, публицистической;
- 2) создание образа: всего представления, эпизода, номера;

⁸ Сарабьян, Э. *Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слово. Голос. Максимальная достоверность и убедительность* / Э. Сарабьян. – М.: АСТ, 2010. – С. 6.

⁹ Ершова, А. П. *Человек и его речь. Научный и художественный подход* / А. П. Ершова, Е. А. Аккуратова. – Режим доступа: <http://www.t-atmosfera.ru/assests/files/3.doc>

¹⁰ Васильев, Ю. А. *Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества* / Ю. А. Васильев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – С. 403.

3) усиление эмоционального настроения аудитории, зрителя путем создания атмосферы представления, эпизода, номера.

При этом *задачей* словесного действия стоит синтетическая работа слова со всеми выразительными средствами, работающими на общую концепцию театрализации в целом. Попробуйте рассказать какое-либо произведение искусством чтеца и искусством актера, вы увидите абсолютно разный результат. Чтец не выходит за рамки словесного действия, он только рассказывает о событиях прошлого и его героях, он имеет отношение к тексту, но не перевоплощается в нем; актер же, напротив, действует в рамках предлагаемых обстоятельств, в созданной сценической атмосфере; включая свою пластику, перевоплощение в образы и другие выразительные средства актер буквально окутывает зрителя действием своего повествования. «Для актера, как известно, слова роли должны стать абсолютно “своими”, как будто он их “придумывает”, импровизирует в данную секунду – как в жизни. Для чтеца авторские слова тоже обязательно должны стать “своими” – в том смысле, что он в них ориентируется, знает досконально их и все, что за ними»¹¹. К. С. Станиславский говорил, что «чтец, в отличие от актера, не должен играть или копировать героя, “изображать его интонацию и дикцию”. По существу, главные различия в творчестве чтеца и актера связаны с процессом исполнения, воплощения произведения, с формой и методами передачи его слушателю, а не с подготовительной работой над текстом»¹².

В театре актер может завоевать зрителя одним только взглядом, а в театрализованном представлении один актер является лишь маленькой составной частью целого образа, поэтому в театрализованном представлении все более усиливается работа массы актеров; и тогда слово одного героя (образа) отображается звучанием десятка людей, работающих на сцене. Об этом упоминает и И. Г. Шароев: «Напомним о таком эффективном приеме, как массовое хоровое

¹¹ Смоленский, Я. М. *Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства: учеб.-метод. пособие* / Я. М. Смоленский. – М.: РА Арсис-Дизайн, 2009. – С. 72.

¹² *Сценическая речь: учебник* / Ред.: И. П. Козлянинова, И. Ю. Промптова. – 4-е изд. – М.: ГИТИС, 2006. – С. 10–11.

скандирование. Эмоциональное воздействие этого приема сильно, а возможности его до сих пор не исчерпаны»¹³.

Только в совокупной работе со всеми выразительными средствами театрализованного представления СЛОВО даст именно тот результат, которого требует массовый зритель.

Особенности взаимодействия словесного действия с дисциплинами специализации

Основными дисциплинами специализации «Постановка театрализованных представлений» являются: режиссура, актерское мастерство, сценарное мастерство, сценическое движение и другие предметы. Все они тесно взаимосвязаны между собой.

Чаще всего режиссер театрализованных представлений является сценаристом постановки, поэтому «живое слово» должно быть не только на его устах, но и в символах сценарного воплощения. Ведь для того, чтобы создать качественное театрализованное представление, необходимо написать интересный сценарий, в котором публицистическое и художественное слова откроют свои значения путем искусства звучания в словесном действии. Логика текста, интонационная подача, правильный подтекст – все это должно закладываться еще при написании сценария. Еще один немаловажный аспект – лаконичность и точность сценария. Никаких долгих рассуждений и назидательных объяснений. К. С. Станиславский писал, что «в гениальном произведении нет ни одного лишнего слова – там все слова необходимы и важны. Их ровно столько, сколько нужно для передачи сверхзадачи и сквозного действия пьесы»¹⁴. «Как же надо дорожить в сценарии словом, сжатым до кристаллической формы, дорожить и мыслью, и самой формой мысли, чтобы она, подобно диску дискгобола, летела далеко и точно, а не как случайно брошенный кирпич»¹⁵. Любая форма текста должна приобретать действенное начало. Автору и режиссеру следует придумать действенное решение текста, ибо любой компонент, введенный в сценарий, становится одним из звеньев драматургии и начинает нести

¹³ Шароев, И. Г. Указ. соч. – С. 180.

¹⁴ Там же. С. 179.

¹⁵ Там же. С. 180.

свойственные ей функции. Поэтому и повествовательный элемент, включенный в сценарную ткань, следует перевести в зримые образы, найдя словесному обозначению зрительно-звуковой эквивалент.

Еще одним немаловажным аспектом в изучении словесного действия является ритм. Ритм звука, слова, прозаического или стихотворного текста должен быть выдержанным и правильно выстроенным. Уметь держать свой ритм в целом студента учат на ритмике или на уроках танца. Воспитывать культуру ритмического слуха в словесном действии гораздо легче и плодотворнее в том случае, когда ритм рождается самим телом. Именно поэтому предмет «словесное действие» тесно взаимосвязан с предметами «ритмика» и «танец».

Культура русской речи заключается в ее напевности: каждое слово, предложение произносятся, словно песня, без резких надрывов и аритмичного запала; голос чтеца должен иметь красивый тембральный окрас, сильное звучание и разнообразие диапазонного распева. Все это воспитывается на уроках по вокалу и хоровому исполнению. Студент, хорошо владеющий музыкальным слухом (который, несомненно, можно развить у каждого человека), с легкостью воспримет интонацию в слухе речевом. «В учениях К. С. Станиславского о сценическом слове цитируется письмо зрителя, адресованное Станиславскому: “Ваши лучшие постановки мы ходили смотреть без счета раз, и не смотреть только, слушать их мы ходили, как музыку, и, слушая, испытывали счастье”». Здесь, несомненно, звучит отголосок восхищения музыкальным совершенством исполнения чеховских пьес, то есть опять-таки преимущественно лирической музыкой речи»¹⁶.

«Мы поем и разговариваем одним и тем же речевым аппаратом. Более того, в коре головного мозга зоны, связанные с пением, и зоны: слухоречевая, речедвигательная, двигательная имеют общее местоположение»¹⁷.

Основой голосоречевой выразительности актера является его тело, которое выполняет функцию большого единого резонатора, звучащего в полной гармонии звука и движения. Базой речи в дви-

¹⁶ Галендеев, В. Н. Указ. соч. – С. 67–68.

¹⁷ Петрова, Л. Техника сценической речи // Я вхожу в мир искусств / Л. Петрова. – М.: ВЦХТ, 2010. – С. 8.

жении является дыхание! Только правильное диафрагменное дыхание, отточенное на уроках по вокалу, сценическому движению, а также дыхательных и голосоречевых тренингах по словесному действию, позволяет голосу быть сильным, выносливым и звучащим. ВСЕ тело должно звучать! И пусть это только ассоциативное выражение (ведь на самом деле рука не может резонировать звуком), но именно оно позволяет давать правильный посыл, силу и диапазон звучания. Ассоциативно мыслить помогают тренинги актерского мастерства. Воображение, оценка предлагаемых обстоятельств, внутреннее видение и другие умения актера позволяют голосу и мысли творить порой невообразимые звучания.

Предмет по сценическому движению несет на себе и другую нагрузку, связывающую его со словесным действием. Более точно о ней в своем научном труде «О соотношении движения и слова в сценической интерпретации поэтического произведения» рассказывает Д. Н. Катышева: «Искусство решительнее отказывается от “удвоения реальности”, однозначности, маловыразительности в создании образа. Содержательная емкость необычайно расширяется, проступают черты поэтической концентрации смысла. Возникает необходимость активных поисков сценического эквивалента, максимального использования всех выразительных средств. И в первую очередь связанных с движением, ритмопластическими данными актера, включением в зрелище элементов пространственно-пластической композиции. Здесь на помощь приходит решение пространственно-пластических условий сцены, воплощение партитуры сценического действия в структурных взаимосвязях слова, движения и темпоритма. Диалоги, монологи, выстроенные по действию, связываются по смыслу, образно с движением, с расположением актера в пространстве, с мизансценой тела»¹⁸.

На уроках актерского мастерства студенты учатся работать одновременно в трех действиях: внутреннем, физическом и словесном. При развитии студента в таком направлении педагогу по сценической речи остается внимательно следить за правильностью дикционного, орфоэпического и логического звучания текста; тело

¹⁸ Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в ВУЗе: сборник научных трудов / Ред.-сост. И. А. Богданов. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 91.

никогда не даст соврать голосу, их вместе держит эмоциональный рефлекс, зарождающийся в самом мозге. Станиславский полагал: «Прежде всего голос и глаза. Если можете жить глазами, развить в себе чувство и есть голос, который может это чувство выразить, – тогда уже есть о чем говорить. Неправильно поставленный голос мешает... переживанию. Вы чувствуете, что ваш орган не передает ваших чувств, и вы вышибаетесь из колеи, начинаете помогать себе жестом, стуком, всяческим торможением»¹⁹. Так рождается сценический (мышечный) зажим, раскрепощение которого возможно только путем систематических актерских тренингов.

И все-таки мы выпускаем режиссеров театрализованных представлений, которые должны знать основы сценической речи не только как актеры, но и как творцы, которым предстоит работать с Великим словом – Живым словом, рождающим словесные образы, несущие мощное действие не только на зрителей, но и самих актеров. Массовому действию наиболее близко слово поэтическое. «Поэтический театр строит свою систему драматических связей на поэтической образности, больших обобщениях, эпической трактовке событийного ряда. [...] Стремительное, как летящая стрела, краткое и действенное слово необходимо в драматургии массового действия. Оно должно прозвучать как удар, как призыв, добываясь мгновенной эмоциональной реакции»²⁰. С высокой задачей такого рода студенты работают на уроках режиссуры театрализованных представлений.

Стоит также заметить, что тренинги, проводимые на уроках по словесному действию, основываются на актерском мастерстве, ритмических зарисовках, вокальном исполнении и театрализации, а не только на голосоречевом звучании. Благодаря такому синтезу студенты воспринимают информацию в едином целом и работают гораздо продуктивнее. Таким образом, педагог по словесному действию должен разбираться в актерском мастерстве, в режиссуре театрализованных представлений и праздников, в вокале, движении, ритмике и т. д. – до известной степени. Например, быть педагогом по актерскому мастерству в аспекте сценической речи, но не в целом!

¹⁹ Галендеев, В. Н. Указ. соч. – С. 142.

²⁰ Шароев, И. Г. Указ. соч. – С. 179.

Благодаря творческому продуктивному взаимодействию преподаваемых дисциплин, словесное действие приобретает хорошую базу для развития не только чтецкого искусства, но и живого слова, действующего во всех его проявлениях.

Проблемы методики преподавания словесного действия

Проблемы, возникающие у студентов при изучении словесного действия. Пути их решения

В большинстве случаев студенты, поступающие на специализацию «Постановка театрализованных представлений», не имеют навыков и умений сценической речи и, соответственно, словесного действия. Многие ребята дополнительно к своему говору, иногда манерности и чаще многоударности страдают дефектами дикции в достаточно сложной форме.

Студентам приходится с нуля изучать азы сценической речи, основой которой являются: артикуляция, дикция, орфоэпия, опорное дыхание, развитие резонаторов, посыл, правильное голосоведение и т. п. И только после этого в программу включается рождение слова, словесное действие, образное видение и воздействие речи на публику в работах над стихом, прозаическими и драматическими отрывками, с различными речевыми жанрами. Также студенты специализации изучают основы режиссуры звучащего слова в различных театрализованных представлениях и саму живую речь как составной компонент представления.

На всю вышеуказанную богатую программу предмета выделяется пять семестров. За столь короткий срок сложно выучить и отработать материал только на групповых и индивидуальных занятиях, поэтому выходом остается упорная плодотворная самостоятельная работа студента по разработанной для него программе.

К тому же учащийся, страдающий дефектами дикции в идеале должен посещать занятия логопеда, но это опять же рождает проблему нехватки личного времени. Конечно, мы выпускаем специалистов «режиссер театрализованных представлений», а не актеров, которые должны отлично владеть словом и техникой речи, но все же гораздо приятнее слушать человека с воспитанным вкусом к речевой культуре и чистым произношением.

Поэтому решение проблем в большей степени остается в руках самих студентов, а именно – в дополнительной самостоятельной

работе над собой. «Ничто не поможет развиваться в истинного художника, если не вырабатывается совершенно особая неповторимая культура жизненного поведения. Только с ее помощью можно овладеть самыми капризными и стихийными свойствами органической природы. Если ты задался целью сделать прекрасной свою речь (единственный способ сделать ее приемлемой), найди в себе силы подчинить этому все время своего бодрствования (тогда в часы сна за тебя будет работать твое бессонное подсознание)»²¹.

Итоговыми словами в данном разделе могут стать слова известного театрального режиссера Л. А. Волкова, выражающие одну из его творческих заповедей, обращенных к ученикам: «Не ждать, пока научат, – учиться самому!»²².

Проблемы преподавания курса

Итак, преподаватель словесного действия «получает» учащихся абсолютно разного уровня подготовки. Задача педагога – научить каждого студента искусству звучащего слова. В первую очередь комплекс обучения предусматривает переход от бытовой, упрощенной речи, свойственной большинству абитуриентов, к выразительному, яркому сценическому звучанию голоса актера. Затем студенты изучают цели и задачи словесного действия в театрализованном представлении и методику преподавания предмета в самодеятельных коллективах.

Обучение сценической речи неразрывно связано с формированием пластической свободы, развитием эластичности и подвижности дыхательной и голосовой аппаратуры, совершенствованием речевого слуха, постановкой голоса.

Также в комплекс основных требований к сценической речи входят:

- мышечная свобода и активность гортани и глотки;
- повышенная выносливость голоса, дающая возможность сохранять выразительность и звучность при самых разных психофизических нагрузках;

²¹ Галендеев, В. Н. Указ. соч. – С. 196.

²² Цукасова, Л. В. Театральная педагогика: Принципы, заповеди, советы / Л. В. Цукасова, Л. А. Волков. – 3-е изд. – М.: книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 136.

- благозвучие тембровой системы и тембровая подвижность, обуславливающие умение использовать широкую гамму обертонов;
- полетность – свойство быть хорошо слышным в зрительных залах любых размеров и преодолевать сложные акустические условия;
- объем звуковысотного диапазона;
- глубина и объемность голоса и т. д.

При этом наличие общих требований и системного подхода к обучению в обязательном порядке должно сочетаться с поиском и развитием индивидуальных голосовых особенностей студента, не противоречащих психофизическим данным, а, напротив, проясняющих и обогащающих индивидуальную природу голоса. «...в минуты вдохновения, когда по необъяснимым причинам почувствуешь не поверхностный смысл слов, а то глубокое, что скрыто под ними, находишь звучность, простоту и благородство, которые искал. И в эти минуты голос звучит и появляется музыкальность речи. Откуда это? Тайна природы! Она одна умеет пользоваться человеческим аппаратом, как гениальный виртуоз своим музыкальным инструментом»²³. Педагогу важно не форсировать события, укладываемые в этапы обучения, чтобы не повредить голосоречевой аппарат учащегося.

Конечно, столь богатую программу необходимо укладывать в особые рамки методического подхода к каждому студенту в частности. Преподаватель должен иметь групповые и индивидуальные разработанные планы, которые должны содержать в себе лекционный и тренинговый подходы к комплексному улучшению сценической речи учащихся. Индивидуальные занятия позволяют выявлять и устранять недостатки речи студента: при личной встрече педагог целенаправленно и плодотворно может производить проверку и контроль за исполнением самостоятельной работы учащегося по программе. Групповые занятия должны быть наполнены речеголовыми и дыхательными тренингами, теоретическими знаниями и коллективным чтением, обучающим взаимодействию и вниманию партнеров на площадке.

Очень продуктивным методом является совмещение двух или нескольких предметов курса, работающих на одну цель; напри-

²³ Галендеев, В. Н. Указ. соч. – С. 82–83.

мер, можно объединить показ актерского мастерства и словесного действия в одном представлении. При таком подходе студенты начинают мыслить комплексно, им приходится следить сразу и за речью (правильное четкое произношение, поставленный голос и т. д.), и за интересным исполнением искусства актера (переживать, мыслить, оценивать предлагаемые обстоятельства и т. д.), а ведь словесное действие в театрализованном представлении живет через актерское мастерство. Но главное, что на совместных уроках за правильностью выполнения студентами программы следят сразу два педагога. Путем совмещения занятий рождается не только комплексный подход, но и экономится педагогическое время, которое можно использовать для дополнительных групповых тренингов и лекций.

Стоит помнить, что не всегда под разработанную методику преподавания легко удастся провести тот или иной курс, поэтому, каждый раз принимая новую группу, приходится заново корректировать методическую работу, учитывая особенности вновь пришедших студентов. Но важно то, что *основой любой методики словесного действия всегда должно быть изучение всех разделов сценической речи*, при котором студенты:

- получают теоретические знания;
- включаются в практическую работу с исполнителями (студентами курса);
- приобретают знания по методике работы с участниками творческого коллектива;
- работают над исправлением своих речевых недостатков, воспитанием голоса, внешней и внутренней техникой словесного действия;
- приобретают навыки и умения исполнительского мастерства.

Заключение

В постановке театрализованных представлений словесное действие играет огромную роль – будь то слово ведущего или звучание целой толпы, скандирующей стихотворение или озвучивающей неумолимую вьюгу. Для того, чтобы «управлять» подсознанием массы зрителей, рождая новые словесные образы, режиссер должен научиться понимать не просто смысл слов, а их истину! Только тогда, когда постановщик научится из

массы слов и звуков выбирать самые ценные, зритель будет верить и сопереживать действию, происходящему на сценической площадке. К. С. Станиславский считал, что «...каждое слово на сцене должно быть значительно, важно и нужно. Оно должно цениться на вес золота»²⁴.

«Словесное действие» – интереснейший предмет, включающий в себя программу немалой работы. За годы обучения студенты познают искусство словесного действия во многих разделах и ракурсах:

- искусство чтеца (художественное чтение);
- искусство актерского исполнения текста;
- искусство конферанса (во всех его проявлениях);
- искусство ведущего (шоу-программ, театрализованных концертов и представлений, академических концертов и т. д.);
- искусство дикторского чтения;
- искусство исполнения эстрадных номеров речевых и музыкально-речевых жанров и т. д.

Будущие режиссеры учатся этично мыслить и раскрывать словесные образы путем тщательно отобранных ценных слов и звуков, несущих глобальную информацию. Студенты овладевают навыками использования словесного действия в режиссуре театрализованных представлений и праздников.

Задача педагога – научить студентов специализации «Постановка театрализованных представлений» не только правильной чистой речи, но и умению распознавать суть слова телом и умом, ощущать «душу звука». Все это станет возможным тогда, когда теоретические знания студентов, заложенные педагогом, перейдут в практическое умение использовать слово в действии. Поэтому задача преподавателя – дать максимальное количество информации и научить практическому применению слова, а задача студентов – упорная плодотворная работа над собой.

Для эффективной работы в изучении предмета «словесное действие» преподаватель должен придерживаться правила: «Идти от простого к сложному!», тогда положительный результат каждого студента будет расти от тренинга до коллективного показа.

²⁴ Галендеев, В. Н. Указ. соч. – С. 46.

Литература

1. Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в ВУЗе: сб. науч. трудов / Ред.-сост. И. А. Богданов. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – 118 с.
2. Бруссер, А. М. Сценическая речь / А. М. Бруссер. – М., 2007. – 104 с.
3. Буров, А. Г. Труд актера и педагога / А. Г. Буров. – М.: Рати-Гитис, 2007. – 364 с.
4. Васильев, Ю. А. О синтетизме сценической речи (комментарий к проблеме) / Ю. А. Васильев // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Язык и речь современного искусства. – Вып. 5. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – С. 8–25.
5. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества / Ю. А. Васильев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – 432 с.
6. Введенский, Б. А. Сценическая речь / Б. А. Введенский // Большая советская энциклопедия. – Т. 41. – М.: БСЭ, 1956. – 659 с.
7. Галендеев, В. Н. Не только о сценической речи / В. Н. Галендеев. – СПб.: СПГАТИ, 2006. – 384 с.
8. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. – 377 с.
9. Ершов, П. М. Режиссура как практическая психология. Режиссура как построение зрелища / П. М. Ершов. – М.: Мир искусства, 2010. – 408 с.
10. Ершова, А. П. Человек и его речь. Научный и художественный подход / А. П. Ершова, Е. А. Аккуратова. – Режим доступа: <http://www.t-atmosfera.ru/assests/files/3.doc>
11. Зарецкая, И. И. Устная речь в деловом общении: практикум / И. И. Зарецкая, А. М. Бруссер, М. П. Оссовская. – М.: Дрофа, 2009. – 221 с.
12. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
13. Казакова, Л. С. Голосоречевой тренинг и работа над литературным текстом: учеб.-метод. пособие / Л. С. Казакова. – Челябинск: ЧГАКИ, 2005. – 50 с.
14. Ласкавая, Е. В. Сценическая речь: метод. пособие / Е. В. Ласкавая. – М.: ВЦХТ, 2005. – 144 с.
15. Моисеев, Ч. Г. Дыхание и голос драматического актера. Методическое пособие по совершенствованию работы речевого аппарата

рата в условиях самостоятельной тренировки / Ч. Г. Моисеев. – М.: ГИТИС, 2005. – 112 с.

16. Никольская, С. Т. Техника речи: Методические рекомендации и упражнения для лекторов / С. Т. Никольская. – М.: Знание, 1978. – 60 с.

17. Петрова, Л. Техника сценической речи / Л. Петрова // Я вхожу в мир искусств. – М.: ВЦХТ, 2010. – 144 с.

18. Савкова, З. В. Искусство оратора / З. В. Савкова. – Режим доступа: <http://www.rodchenko.ru>

19. Савкова, З. В. Монолог на сцене / З. В. Савкова. – СПб.: ИВЭСЭП, 2009. – 115 с.

20. Сарабьян, Э. Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слово. Голос. Максимальная достоверность и убедительность / Э. Сарабьян. – М.: АСТ, 2010. – 160 с.

21. Силин, А. Д. Театр выходит на площадь / А. Д. Силин. – М., 1991. – 178 с.

22. Смоленский, Я. М. Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства / Я. М. Смоленский. – М.: РА Арсис-Дизайн, 2009. – 328 с.

23. Сценическая речь: учебник / Ред.: И. П. Козлянинова, И. Ю. Промптова. – 4-е изд. – М.: ГИТИС, 2006. – 536 с.

24. Теория и практика сценической речи / Ред. В. Н. Галендеев. – СПб.: СПбГАТИ, 2005. – 135 с.

25. Теория и практика сценической речи / Ред. В. Н. Галендеев. – Вып. 2. – СПб.: СПбГАТИ, 2007. – 208 с.

26. Футлик, Л. И. Режиссура массового театрализованного действия: словарь / Перм. гос. ин-т искусств и культуры / Л. И. Футлик, Р. П. Козлова. – Пермь: УПЦ «ДИККС», 1999. – 113 с.

27. Цукасова, Л. В. Театральная педагогика: Принципы, заповеди, советы / Л. В. Цукасова, Л. А. Волков. – 3-е изд. – М.: книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 192 с.

28. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – 2-е изд. – М.: ГИТИС, 1992. – 434 с.

Тодика Т. Г.,

*председатель предметно-цикловой комиссии
«Постановка театрализованных представлений».
Стаж работы – 23 года.*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВООБРАЖЕНИЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ РЕЖИССЕРА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Что такое творчество? Как разобраться, что является знанием, а что воображением? И каковы роль фантазии, ее границы, ее возможности? Есть тайна художественная. Тайна искусства. И как говорил Борис Александрович Покровский: «Разгадать тайну – значит ее уничтожить». Разгадывать тайну искусства нет надобности. А вот понять сущность, смысл, необходимость художественного воображения для формирования творческой личности режиссера театрализованных представлений необходимо для педагога-наставника, так как он является первым побудителем творческого пробуждения обучаемого.

Ни жизнь, ни натура, ни действительность не являются художественным произведением. А вот «отскок» от всего этого на пружинах фантазии, воображения, одухотворенной красоты и есть художественное воображение, то есть основа творчества для любого художника.

В. И. Ленин в «Философских тетрадах» писал о том, что «художественный образ – это отскок от действительности». И это справедливо. Ведь творческие поиски режиссера в отборе постановочных приемов и средств не требуют, чтобы их принимали за действительность. В искусстве самое вредное – стремление к видимой, формальной закономерности. Настоящее искусство не подлежит регламентации.

«Плохо искусству, когда Молчалины блаженствуют на свете. Штмп – страшное слово!» (К. С. Станиславский).

«Неповторимость русского искусства, его органическая противоречивость, непредсказуемость характеров и их внутренняя чувственность – сложны, закономерны, часто труднообъяснимы,

но это единственное, что есть искусство! Сердце художников, артистов мира стучит, точно отражая жизнь, душу человека. Это единственная правда, ее надо знать, уметь слушать и слышать» (Б. А. Покровский).

Режиссерская профессия держится на трех столпах – это воображение, воспоминание и воля. Основа воображения – это воспоминание, тот накопленный опыт и знания, передаваемые из поколения в поколение. А воля в данном случае определяет не столько степень волевых качеств режиссера, а становится силой движения творческой мысли в выбранном художником потоке применения своего творческого кредо. А главное, воля помогает не безрассудно фантазировать, а целенаправленно пробуждать воображение, которое и рождает художественный образ. Театрализованные формы режиссуры являются синтезом использования различных художественных приемов по созданию художественного образа. Цель творчества – создание художественного образа, возникшего на определенной основе правдивой человеческой жизни. Это не сама жизнь, а воображение ее актов. «Жизнь и искусство лежат на разных полках, хотя и сильно зависят друг от друга, влияют друг на друга» (Б. А. Покровский).

Воображение – это умение видеть предмет, действие, характер не на земле, а в небе, не на полу, а на потолке; и сообщать видимому особую жизнь. «Пошлость и невежество убивают воображение, они опасны для судьбы нации» (Б. А. Покровский).

Воображение можно и нужно развивать. Воображение превращает факт, предмет в художественный образ, наделяет их красотой, своеобразным чувствованием, делает жизнь одухотворенной. Воображение – проявление личности, таланта. Развивать образное мышление, сделать его путеводителем действенной логики событий – главное свойство профессии режиссера.

Художественное воображение не появляется из ничего. Ассоциация, опыт, впечатления – драгоценный камень, основа для воображения, для его раскрытия.

Человек приходит в этот мир с богатым воображением, заложенным в нем природой. Объективные и субъективные обстоятельства жизненного роста (запреты родителями фантазировать: фантазия часто воспринимается ими как надуманная ложь; общеобразовательная школа с требованиями исполнения четких правил и т. п.) закрывают потребность как фантазировать, так и развиваться

фантазии. И человек, задумав посвятить себя служению искусству, учится заново раскрывать в себе природные задатки фантазийных ресурсов. Здесь на помощь приходит учитель (в высшем понимании этого слова), который вводит его в мир ассоциаций, метафор, символов, гипербол и других художественных приемов, создаваемых миром искусства веками.

Театральное и театрализованное действие – игра в обман. Все побеждающее театрализованное искусство есть обман или, правильнее сказать, взаимообман. Создание фантазийных образов режиссерами и исполнителями с точки зрения реалиста есть обман, но и зритель, смотрящий и участвующий в этом действе, тоже понимает, что это ложь. Но и в первом, и во втором случае все обманывается добровольно, с удовольствием, заключая друг с другом «условие условного».

«Организованный художественным образом обман – есть искусство. Без воображения нет искусства, без искусства нет жизни!» (Б. А. Покровский). Однако в искусстве закономерно властвуют правда, свои правила игры, которым подчиняются все «участники обмана». Воображение – импульс творческого состояния. Это правило, этот закон для любого художника, и особенно для режиссера-постановщика театрализованных программ, должны стать основой в профессиональной деятельности.

Начало обучения профессии режиссера должно строиться на раскрытии и создании фантазийного аппарата. К. С. Станиславский, создавая систему воспитания актера, одним из положений называл фантазию и воображение. Существует по этому положению довольно много приемов и этюдных разработок как у самого мастера, так и у других выдающихся учителей театрального искусства.

Для режиссера театрализованных форм надо добавить к созданным методикам развития фантазии и воображения этюдное мышление. Фантазировать не только в плане игры, а воображать этюдными зарисовками, событиями, конфликтом, его разрешением в поставленных задачах идейно-художественного замысла. То есть мыслить «этюдно» (этюдное мышление) в объеме значимых событий страны, мира, Человека. Низменное мышление развивается в условиях сегодняшнего времени, где нет места высшим примерам этических и нравственных показателей. Но это «безвременье» уйдет так же, как уходит долгая зима и расцветает весна. И наша за-

дача прийти в этот «расцвет» мастерами фантазии и воображения в условиях требовательного искусства.

Игра на воображении дешева с материальной стороны, но с духовной дорогого стоит и очень непроста. Часто режиссеры фантазируют пошлыми приемами, подкупая зрителя «вихлянием» в новомодном отношении к искусству. Кавээновские штучки стали современной режиссурой не только с экранов телевизоров, но и вошли в умы преподавателей школ, колледжей и вузов. Штампы кавээновских героев входят в этюдные постановки студентов, поощряемых педагогами. Такому, по-кавээновски обученному студенту, в будущей своей профессии нечего будет сказать зрителю. Уровень фантазии его достиг только смешных, но пошлых приемов кавээновской режиссуры. Красоту заменяют подобием красоты, «чудо» заменяют пошлыми приемами. Новоиспеченный зритель, не видящий и не знающий шедевров искусства (созданных гениями человечества), легко поддается этой напускной «развратной» режиссуре. Именно развратной, потому что она развращает не только вкусы и идеалы жизни, но и драгоценную душу человека, то есть то, в чем живет красота.

Р. Шуман говорил, что каждая эпоха слышит по-своему. Режиссер своим творчеством обязательно влияет на зрителя, как бы подсказывая и показывая ему высшие идеалы восприятия жизни. Но зритель должен видеть в творении режиссера священнодействие. Ведь праздник, который создает режиссер театрализованных представлений, есть не что иное, как глубинная тайна соприкосновения с Вселенной – самым прекрасным творением материи.

Троегубова Н. В.,
преподаватель предметно-цикловой
комиссии «Дизайн».
Стаж работы – 18 лет.

КАК ОФОРМИТЬ ВЫСТАВКУ. ВЫСТАВКА В ЭКСТЕРЬЕРЕ И ИНТЕРЬЕРЕ

Каждая выставка по своему содержанию должна иметь ярко выраженную идейную направленность, по своему внешнему виду отвечать определенным эстетическим требованиям. Но как показывает практика, эти условия соблюдаются далеко не всегда (например, сельскохозяйственная выставка в Южно-Сахалинске). Высокоидейное по существу и эстетически законченное по форме решение выставки во многом зависит от кругозора и профессионального мастерства художника-дизайнера. От дизайнера выставки требуется не только глубокое понимание темы, но и умение воплотить эту тему в художественно ярких, убедительных образах. Он должен хорошо владеть рисунком, цветом, знать основы композиции, материалы, применяемые в дизайнерской работе, уметь читать чертежи.

Экспозиция (выставка) – это своеобразный рассказ на конкретную тему, рассказ образный, представленный зрителю изобразительным и документальным или рекламным материалом. Одно из необходимых условий каждой из них составляет единство замысла. Другим необходимым условием экспозиции является ее актуальность. Актуальность, злободневность в огромной степени повышает интерес зрителя. Есть еще одно важное условие, без которого экспозиция не достигает цели, – она должна эмоционально воздействовать на зрителя, взволновать и заинтересовать его. Особенно это относится к выставкам-презентациям. Чем сильнее эмоциональное воздействие выставки на зрителя, тем полнее проникается он заложенной в ней идеей.

Этапы подготовки выставки

В начале составляется *тематический план*. В нем указывается тема выставки. Определяется ее название, которое должно ярко и

кратко выражать тему: например, «Мирный тихий океан», «Имя твое учитель», «Я подарю тебе букет» и т. д. Итак, тематический план формирует тему, последовательно определяет подтемы, вопросы, указывает задачу выставки и ее заголовок. Тематический план – эта та канва, на основе которой ведется дальнейшая работа. Ознакомившись с тематическим планом, дизайнер приступает к разработке художественного решения темы, составляет план размещения выставки, определяет размеры экспозиционных площадей, а также принцип конструктивного решения. Эта работа – первый этап эскизного проектирования будущей выставки.

Следующим этапом работы над выставкой является составление экспозиционного плана, или, как его еще называют, *тематико-экспозиционного плана*. Экспозиционный план является прямым продолжением и развитием тематического плана, составляется на его основе и отличается от последнего тем, что, помимо тематического содержания выставки, включает в себя ее иллюстративно-изобразительную часть. Если тематический план отвечает на вопрос, что мы будем показывать, то тематико-экспозиционный определяет, какими изобразительными средствами будет раскрыта та или иная подтема, тот или иной вопрос. Экспозиционный план позволяет видеть одновременное тематическое содержание будущей выставки и ее изобразительную часть.

В процессе составления экспозиционного плана очень важно, чтобы автор работал в тесном контакте с художником. Нужно стремиться к тому, чтобы дизайнер стал соавтором экспозиционного плана и активно участвовал в отборе изобразительного материала. Изобразительный материал должен быть убедительным и лаконичным. В этом дизайнер может и должен быть первым советчиком. Необходимо четко себе представить, какую смысловую нагрузку несет каждый отобранный экспонат, уметь обосновать, чем, как и почему тот или иной экспонат помогает раскрытию темы. Тогда отбор изобразительных средств будет более убедительным, элемент случайности в этом отборе будет исключен. Авторы должны стремиться раскрыть тему небольшим количеством изобразительных элементов. Поэтому главным критерием при отборе каждого экспоната является его содержание и выразительность. С особым вниманием следует отбирать изобразительный материал для заглавного стенда или композиционного центра. Тематико-экспозиционный план – основа для работы над

образным решением выставки. В нем уже намечается ее будущий художественный образ.

Итак, экспозиционный план готов. Создана основа для работы художника над *эскизным художественным проектом*. Эта работа начинается с поиска художественного образа будущей выставки. Форму очертания выставки нельзя отделить от того места, от той среды, в которой она будет расположена. Эта среда явится фоном будущей выставки, а фон – важный компонент ее формы. Выставка должна гармонировать с окружающей средой. При выборе места необходимо учитывать все: окружающие здания и строения, деревья и газоны, направления людских потоков и движения транспорта, четкий ландшафт, широкая перспектива городских улиц, единство архитектурного комплекса облегчают поиск масштабности выставки, ее пластического решения и архитектурной формы.

Выставки в городе по своему общему архитектурно-конструктивному решению бывают, на наш взгляд, двух видов. Одни вписываются в окружающую среду, повторяя ее архитектурные формы. Другие резко от нее отличаются, контрастно выделяясь формой и цветом. В том и другом случае конструктивное решение и композиционный замысел выставки должны быть органически связаны с окружающей средой. Если же с архитектурным обликом площади или улицы общий силуэт выставки начинает «спорить», если он становится в ней «инородным телом» – значит, художник допустил просчет, ошибку.

Исходя из особенностей территории будущей выставки, художник ищет ее внешнее решение. Нельзя руководствоваться принципом: ставь выставку на любом месте. Например: выставку, раскрывающую большую серьезную тему, нельзя располагать вблизи пестрых ярмарочных палаток или площадки с аттракционами – здесь не будет соответствующего психологического настроя для ее осмотра. Даже хорошо оформленная, содержательная выставка может стать достоянием ограниченного круга зрителей, если она неудачно поставлена. Например, нельзя устанавливать выставку в раздельной полосе дороги или в центре площади, так из-за проходящего транспорта ее можно рассматривать только издали. Эмоциональное воздействие такой выставки сводится порой к нулю.

При выборе места необходимо учитывать также естественное освещение. Предположим, что в течение дня тень, падающая от стоящих рядом домов, будет частично перекрывать панно, плакаты

или рекламные конструкции. Эмоциональная выразительность их в этом случае резко снизится. Пестрая тень от кроны большого дерева также не будет способствовать правильному восприятию экспозиции. При анализе территории необходимо обратить внимание на цветовой фон. Предположим, что выставка будет установлена на фоне красной кирпичной стены. Вполне естественно, что при цветовой разработке эскизного проекта цвет стены не должен быть цветовой доминантой экспозиционных плоскостей.

Мы уже упоминали, что тематический план отвечает на вопрос, что мы будем показывать, эскизный же художественный проект отвечает на вопрос, какими средствами мы будем показывать, через какой зрительный образ. Образ выставки выражает ее главную идею, тему, и образ этот должен быть обобщающим. Символика же является прекрасным средством художественного обобщения. Символы могут быть разработаны самим дизайнером. Талант, широта кругозора, общая и профессиональная культура, знание темы помогут дизайнеру находить интересные образные решения. Творческое мышление художника начинает работать по мере того, как он знакомится с темой. Чем больше и глубже он проникает в ее содержание, тем больше у него пищи для воображения. Чем больше возникает специфических ассоциаций, тем легче найти образное решение. Это решение – результат творческого поиска. Художник должен «заболеть» темой, вынашивать ее художественный образ. Необходимым условием для этого является также знание художником экспозиционного, то есть иллюстративно-изобразительного материала.

Когда образ выставки найден, его нужно воплотить, как уже говорилось, в эскизный художественный проект, в котором заключена конкретная архитектурная форма будущей выставки (экспозиции). Каждый предмет имеет форму, которая вызывает у человека определенное чувство. Формы могут быть статичными и динамичными. Каждая из них несет свой эмоциональный заряд. Умело сочетая различные формы, художник достигает эмоционального воздействия на зрителя. Возьмем, например, архитектурные сооружения. Одни здания нам кажутся тяжелыми, массивными, другие, наоборот, легкими, воздушными.

В работе над архитектурными формами художник руководствуется законами композиции. Что же такое композиция? Само слово в переводе с латинского означает «составление, соединение, связь

сочинения». Но это не просто механическое, случайное соединение отдельных частей, а соединение закономерное, организованное, гармоничное. Под гармонией подразумевается строгая согласованность частей одного целого. Выставка, какая бы она ни была, занимает определенное пространство, то есть имеет протяженность, высоту, глубину. Все эти компоненты взаимосвязаны и находятся между собой в определенных отношениях. Если мы говорим об экспозиционной плоскости, мы называем два размера – высоту и ширину; говоря об объеме, называем три размера, имея в виду и глубину. Простейшим примером является размещение экспозиции в одной плоскости. Отношение ее сторон имеет большое значение для зрительного восприятия. Здесь также нельзя забывать о гармоничном соотношении одной стороны с другой. Человек не всегда может дать себе отчет, почему ему кажется, что одна плоскость велика или мала, почему лучше было бы этот щит укоротить, а тот сделать длиннее. С давних времен человек искал меру красоты, гармонии, соразмерности. Искал ответ у природы, делал математические выкладки. И хотя понятие о красоте и гармонии со временем менялось, многое из того, что было открыто в давние времена, используется и сегодня, например, принцип золотого сечения и модуль.

В эпоху Ренессанса в поисках пропорциональности был найден метод золотого сечения. В основе его лежит такое деление отрезка на две части, когда меньшая его часть так относится к большей, как большая часть ко всему отрезку. Это отношение было переведено на язык цифр как: 1:1,618. Множество произведений изобразительного искусства так же, как и многие предметы обихода, своими пропорциями связаны с золотым сечением. Золотое отношение или отношение, близкое к нему, создает впечатление гармоничных, спокойных и уравновешенных пропорций.

В переводе с латинского «модуль» – это мера, единица измерения. Применяется модуль для приведения в гармоническое соответствие целого и его частей. Модуль – это тот «кирпичик», с помощью которого строится вся композиция выставки. Соединяя модули друг с другом, можно составить бесчисленное количество комбинаций экспозиционных плоскостей. Зная особенность зрительного восприятия, художник может простыми средствами вызвать те или иные ощущения. Пропорциональность – основа красоты. Это часть того единства, без которого немислим архитектурный, пластический образ.

Мы уже говорили о необходимости точного определения масштабности выставки. Масштабность – это в первую очередь соразмерность конструкций по отношению к человеку, окружающей среде, а также их соразмерность с отдельными элементами всей композиции, соразмерность всей композиции. Соразмерность должна быть в любой конструкции.

Кроме этого, важным средством эмоционального воздействия на зрителя является ритм. Простейшую закономерность ритма можно наблюдать при повторении одной и той же формы без интервалов или с равными интервалами. Расположение элементов в пределах формы называется простым метрическим рядом. Если метрический ряд образован из двух или нескольких простых рядов, он называется сложным. Сложный метрический ряд может быть образован из одинаковых форм при неравных интервалах, из равных форм при равных интервалах и, наконец, из равных форм при неравных интервалах. Если закономерно возрастают или убывают элементы форм или интервалы между ними в арифметической или геометрической прогрессии, мы имеем в виду ритмический ряд. Ритмический и метрический ряды применяют не только в геометрическом построении формы, но и в размещении цветовых пятен, фотографий и других элементов при оформлении выставок.

Композиция выставки должна быть сделана художником так, чтобы все ее элементы воспринимались как единое целое. С другой стороны, они ни в коем случае не могут быть поданы на одной и той же ноте. Экспонаты не должны восприниматься равнозначно, одинаково. Надо стремиться к тому, чтобы зритель с первого же взгляда увидел, какие из них первостепенны, какие второстепенны. Главное должно быть выделено и размером, и формой, и тоном, и цветом.

Руководствуясь законами композиции, художник создает архитектурную форму будущей выставки. Здесь следует только добавить, что, работая над архитектурной формой выставки, над ее пластической формой, над ее практическим решением, художнику надо учитывать особенности зрительного восприятия человека. С одного расстояния зритель видит выставку в целом. Подойдя ближе, можно более детально рассматривать элементы или экспонаты выставки. Существует так называемый предел зрительной видимости. Умение правильно учесть предел зрительной видимости относится и к выставке. Своим силуэтом, цветом, формой она

должна еще издали привлечь внимание. Человеческий глаз с определенного расстояния способен воспринимать предмет целиком и правильно. Если этого не учесть, то удачно найденные в эскизном художественном проекте архитектурная форма и пластическое решение могут многое потерять при исполнении в натуре.

Помимо архитектурной формы художник ищет также и цветовое решение выставки. Из множества средств эмоционального воздействия на зрителя, которыми располагает художник, наиболее активными являются цвет, цветовая гамма, чередование цветовых впечатлений. Психологическое воздействие цвета очень велико. Он может угнетать и радовать, успокаивать и возбуждать. Психологи проделали массу опытов и доказали, что хорошо подобранная цветовая гамма для окраски рабочего помещения положительно воздействует на работоспособность человека. Вопросу воздействия цвета на человека, на его построение и состояние посвящена обширная литература, поэтому нет надобности подробно на этом останавливаться. Однако на некоторые моменты следует обратить внимание художника-дизайнера.

Если выставка решена многими яркими цветами, то они, перебивая друг друга, будут мешать зрительному восприятию главного. Поэтому многоцветия следует избегать. Спокойные серые и разбеленные цвета могут быть хорошей нейтральной средой, хорошим фоном для отдельных элементов композиции, если сами эти элементы достаточно яркие. В противоположном случае это может создать впечатление монотонности. Цветом можно и нужно выделить главное, подчеркнуть его. Но когда цвета много, он мешает, становится назойливым.

Итак, найдены художественный образ выставки, ее конкретная архитектурная форма, ее цветовая гамма. Все это воплощается в эскизном художественном проекте. Обычно такой проект выполняется в масштабе в трех проекциях: план, фасад и вид сбоку. При создании эскизного художественного проекта очень важно, чтобы художник представлял себе выставку в пространстве. Для этого используются различные компьютерные программы, где можно экспозицию разработать с разных ракурсов, сделать развертки и срезы. Перспектива и макет – это самое главное в художественном проекте. Дизайнер должен ясно представлять себе будущую выставку в пространстве и знать, с каких точек она будет лучше всего смотреться. Расстояние, с которого открывается наилучший обзор выставки в целом, должно быть не менее двух ее диагоналей. Если

же речь идет о какой-то вертикальной установке, то, чтобы увидеть ее целиком, надо находиться на расстоянии, которое было бы не меньше двух ее высот.

Следующий этап работы над выставкой – это *рабочее проектирование*, которым занимается конструктор под наблюдением художника. Итог этой работы – изготовление рабочих чертежей, конструкций и других архитектурных элементов выставки. Эскизный художественный проект может стать беспочвенным, если он не опирается на конструктивную логику.

Проектируя выставку, художник-дизайнер обязан подумать о том, какие материалы пойдут на ее изготовление, хорошо знать их свойства, достоинства и недостатки, способы обработки и соединения. Выставки под открытым небом устанавливаются как постоянно, так и временно, поэтому конструкции для них следует делать легкими, сборно-разборными, с унифицированными конструктивными узлами. Это даст возможность не только менять отдельные экспозиционные материалы, но и весь облик выставки. Если выставка устанавливается на продолжительный срок, она требует более фундаментальных сооружений, более долговечных материалов. Однако всегда надо искать пути к упрощению и удешевлению всей конструктивной части. Конструкции выставок в городе делаются главным образом из металла. Они имеют ряд преимуществ перед деревянными. Металлические конструкции легко монтируются, не дают грубых утолщений в местах соединения. Атмосферные изменения – холод, жара или дождь – практически на них мало влияют, тогда как дерево деформируется, фанера расслаивается и т. д. Конструкция должна обеспечить надежность, красоту, легкость, мобильность выставки, простоту ее сборки и демонтажа, а также возможность многократного использования конструктивных деталей.

По эскизам художника инженер-конструктор дает техническое обоснование рабочих чертежей будущей выставки. Его заботит прежде всего надежность конструкции. Художника же волнует в первую очередь эстетическая сторона будущего сооружения.

Наконец, дизайнер выставки обязан подумать об искусственном освещении, мощности подсвета и источнике энергии. Освещение выставки может быть общим, когда она вся равномерно залита световым потоком софитов или прожекторов, или местным, то есть выделяющим главные элементы выставки. При установке осве-

щения надо помнить, что искусственный свет изменяет цветовую гамму. Лампы накаливания ослабляют красные цвета, зато фиолетовый и синий становятся ярче, приобретают пурпурные оттенки. Золотисто-оранжевый цвет натриевых ламп не изменяет желтого цвета, все другие цвета под его воздействием становятся серыми, неяркими. Меньше всего искажают цвет люминесцентные лампы, поэтому при местном под свете они не заметны. Пластику любого сооружения выявляет светотень. Об этом необходимо помнить, когда определяются места источников света. Когда изобразительные элементы готовы, начинается последний этап работы над выставкой – ее монтаж.

Выставка в интерьере

Определим наиболее характерные отличия выставок под открытым небом и в помещении. Выставки существенно разнятся, прежде всего, в своем целевом направлении. Если выставка установлена в экстерьере, то, как правило, она носит рекламный характер. Она рассчитана на мгновенное восприятие, а потому должна быть лаконичной, выразительной и предельно доходчивой для каждого зрителя. Успех выставки под открытым небом зависит от многих факторов: от окружающей ее среды, архитектуры, планирования, зеленых насаждений, людского потока, удачного или неудачного освещения в дневное и вечернее время. Немалую роль играют и погодные условия, и светоустойчивость красок, и сохранность фотографий от неминуемой влаги и температурных колебаний. Арсенал изобразительных средств у такой выставки невелик, крайне ограничены возможности применения техники – динамики, света и звука.

Творческие возможности художника-дизайнера не ограничены при создании выставки в интерьере. Он может использовать существующую архитектуру помещения или пренебречь ею. В воле художника создать определенную световую среду выставки, применить любые изобразительные и технические средства. Более того, художник может направлять поток посетителей выставки и заострить их внимание на каком-либо экспонате.

Выставки в интерьере несут самую разнообразную тематику. Они различаются и по своим масштабам, и по назначению, начиная от небольших (презентации) до грандиозных – международного значения. Выставки в интерьере разнятся между собой не толь-

ко по тематике. Они могут быть постоянными и временными, эпизодическими со сменной экспозицией и передвижными, конструкции которых позволяют развернуть выставку в любом помещении.

Привлечь внимание зрителя к какому-либо изобразительному материалу можно используя масштабность. Часто на выставке рядом с малыми формами располагаются крупные. Они подчеркивают друг друга. Несколько слов о фронтальной композиции стенда. Здесь тоже немалую роль играет масштабность. Представим себе два одинаковых стенда по площади конфигурации. Мы воспринимаем их как две равные величины. Но если один из них разбит цветом или фактурой на две или больше плоскостей, впечатление от стендов будет иное. Нерасчлененная плоскость стенда имеет наиболее крупный масштаб. Чем больше членений, тем стенд кажется выше, но тем меньше его масштаб. Размельчение плоскости стенда можно вести до определенного предела. Наступает момент, когда мы не сможем воспринимать членений, и форма снова становится цельной, крупномасштабной. Плоскость, разбитая горизонталями, кажется приземистее, чем та же плоскость, разбитая вертикалями. Найдя правильное соотношение частного и общего, мы можем заострить внимание зрителей именно на частном.

Остановимся подробнее на цветовой гармонии в интерьере. Белый солнечный луч можно разложить на его составные части: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. Радужная полоска спектра радует наш взор. Почему некоторые сочетания цветов нам приятны, а некоторые кажутся грубыми, негармоничными? Конечно, это очень субъективная оценка сочетания двух, трех или более цветов, но все же в основе его лежит ряд объективных закономерностей. Плоскость или объем, окрашенные в светлый тон, нам кажутся легче, чем такие же плоскость или объем, окрашенные в темный цвет. Цвет способен вызывать чувство глубины, плотности, тепла и холода. Любой цвет в контрасте с другими воспринимается более активно, например, красный на белом; желтый обесцвечивается на белом, но становится очень ярким на черном, синем и красном фоне. Нельзя забывать, что глазам нужна передышка, пауза. Поэтому, умело чередуя плоскости нейтрального цвета с мощными цветовыми аккордами, художник-дизайнер должен создать ту эмоциональную атмосферу, которая помогает зрителю воспринимать материал. Выразительность, образность экспоната – главный критерий изобразительных средств.

Это относится и к тексту на выставке. Текст в интерьере воспринимается иначе, чем на выставке под открытым небом. Многолетний опыт крупнейших выставок определил ряд правил в расположении и начертании подписей на выставках в интерьере. Следует помнить: вводный текст и заглавные надписи должны легко читаться с расстояния четырех-пяти метров и быть поднятыми от уровня пола достаточно высоко, чтобы их могла прочесть большая группа людей. Текст лучше всего читается под прямым углом на уровне глаз (155–160 см), поэтому, помещая его ниже или выше этого уровня, необходимо следить, чтобы плоскость, на которой расположен текст, соответственно наклонялась. Лучше всего читаются краткие надписи, но если строка содержит более 60 знаков, включая промежутки между словами, ее прочтение затрудняется. Курсив всегда воспринимается труднее, поэтому его следует применять только в случае крайней необходимости. Подчеркнуть ту или иную мысль можно изменяя цвет шрифта. Очень часто на выставке используют объемный текст.

В особую группу надо отнести монументально-декоративное оформление. Оно очень разнообразно и по материалам, и по технике исполнения. Роспись по ткани или твердой основе, резьба по дереву, гипсу, ковка, витраж, мозаика – все это требует большого мастерства и высокого художественного уровня исполнителя. Организуя выставку, дизайнеру необходимо привлечь к работе художника-монументалиста, скульптора или опытного витражиста. Необходимо придать выставке современный вид, создать неповторимую декоративную среду, особенно если это продиктовано темой выставки.

Литература

1. Альтман, М. Динамические системы информации / М. Альтман. – Наглядная агитация, 1987.
2. Веселов, В. Художественное проектирование / В. Веселов. – Наглядная агитация, 1988.
3. Красинкова, Е. Праздничное лицо города / Е. Красинкова. – Наглядная агитация, 1988.
4. Чеботарев, А. Шестая областная выставка наглядной агитации и политического плаката «Славен трудом человек» / А. Чеботарев. – Наглядная агитация, 1986.

*Паузин О. Н.,
преподаватель предметно-цикловой
комиссии «Дизайн».
Стаж работы – 17 лет.*

МЕТОДИКА ВЫПОЛНЕНИЯ ЖИВОПИСНОГО ЭТЮДА В ПЕЙЗАЖЕ. ТЕХНОЛОГИЯ РАБОТЫ НАД ПЕЙЗАЖЕМ

В педагогическом процессе встреча с пейзажем у учащихся представляет собой нечто новое, принципиально отличное от того, что было пройдено в учебном году. Теперь попробуем разобраться, в чем же эта принципиальная разница?

Кратко она может быть объяснена так.

В процессе работы над пейзажем на пленере у учащихся возникает ряд технологических проблем. Когда он работал над натюр-мортом, композицией и отчасти над городским пейзажем в работе по памяти, то в основу цветового решения ложился локальный цвет. Хотя, конечно, понятие «локальный цвет» уже значительное достижение. Дальнейшее развитие цветовосприятия и понимание живописного решения связаны с наблюдением локального цвета в световоздушной среде. Где-то оба начала – световоздушная среда и чистый локальный цвет – соседствуют в работе у учащегося.

Пейзаж требует решительного отхода от рассматривания и изображения локального цвета. Здесь в первую очередь ставится задача воспроизводить отношение цвета по яркости, отвлекать и обобщать цвет в данных пространственных обстоятельствах (расстояние, освещенность, состояние и т. д.). Понимать и изображать не физический облик предмета (дерева, строения и т. д.), а возникший в воображении образ предмета (независимо от техники). И, наконец, он требует изобретательности в применении технических средств, чтобы достигнуть правдоподобия (не абсолютного сходства: не надо путать художника с фотографом, а всего лишь подобия) живописно-технического образа окружающей нас природы.

Выбрать пейзаж – это значит вычленив из развертывающейся перед глазами панорамы некую часть, которая по своему предметному составу, смысловому содержанию, характеру, колориту и

пластическим качествам представляет собой нечто целое композиционно, единое по погоде, времени дня, года, состоянию световой среды. Пейзаж для учащегося не должен быть очень сложным – нужно выбрать такое место, которое будет выглядеть просто и скромно, не нужно искать особо живописных мест или брать большие, открытые просторы – для этого требуется некоторый живописный опыт. Помните, вся красота в простоте! Для учащегося, студента желательно, чтобы в пейзаже, кроме деревьев, кустарников и т. д., были также строения. Это может быть уголок двора, сарай, какое-либо строение на опушке леса.

В городском же пейзаже хорошо, чтобы вошла вода – река, ручей, пруд. Это придает эффект и какую-то изюминку в этюде. Совсем ровное и пустое место будет трудно писать, да и не интересно.

Выбирая пейзаж, надо взвесить, как он получится в этюде. Проще говоря, задумать его. Отталкиваться надо от первого впечатления, оно наиболее яркое и свежее. Необходимо отчетливо представить себе расположение предметов на холсте. Умелый выбор небольшого кусочка открывающегося перед глазами пейзажа делает скучный и, казалось бы, малоинтересный ландшафт содержательным и интересным в этюде. Много зависит от выбора точки зрения. Отходя дальше или приближаясь к своему объекту, можно найти такую точку зрения, которая будет лучше всего отвечать характеру выбранного места. Так, например, удаляясь, мы видим предметы меньшими, а небо над ними будет более высоким; приближаясь, мы видим обратное. Если учесть, что в этюде пейзаж будет ограничен краями картины, то станет понятным, как можно найти нужные соотношения между небом, землей, предметами. При рассматривании пейзажа должно быть ясное представление о его перспективном образе. Выбор точки зрения определяет композицию. Перспектива и пропорции предметов – факторы композиции. Чтобы облегчить выбор пейзажа, точки зрения на него, границ его в природе, надо пользоваться видоискателем.

Наиболее ответственная часть работы – это передача цвета, освещения, состояния погоды, времени дня, года. Нельзя рассматривать пейзаж вне этих условий. В каждом отдельном случае в зависимости от погоды, освещения, времени дня и целого ряда других условий, которые мы назовем состоянием природы, один и тот же пейзаж будет выглядеть совсем иначе.

Ошибкой, весьма распространенной у многих учащихся, является как раз непонимание того, что предмет или природа не имеют постоянно одного и того же вида. Главным образом эта ошибка распространяется на цвет. Цвет предмета всецело зависит от освещения, состояния той световоздушной среды, в которой предмет находится. Великолепным примером являются работы Клода Моне «Руанский собор», «Стога» и др. Художник намеренно брал один и тот же мотив, но в разных состояниях природы. В результате по своему образному выражению получались абсолютно разные вещи.

Подводя итог, мы делаем вывод: цвет неба, травы, земли, деревьев и других предметов будет изменяться в зависимости от того, как они освещены – погружены ли в тень, освещены ли потоками солнечных лучей или рассеянным светом облачного неба, вечером ли мы видим, когда солнце на закате светит более красным светом, чем днем, или рано утром, когда все кажется легким и прозрачным. Об этом необходимо напоминать, так как часть учащихся, приступая к работе, упускают из виду, что впечатление складывается из многих моментов.

Литература

1. Беда, Г. В. Живопись / Г. В. Беда. – М.: Просвещение, 1986.
2. Щербаков, В. С. Обучение и творчество / В. С. Щербаков. – М.: Просвещение, 1969.
3. Яшухин, А. П. Живопись / А. П. Яшухин. – М.: Просвещение, 1989.

*Плотникова Л. А.,
преподаватель предметно-цикловой комиссии
«Хореографическое творчество».
Стаж работы – 27 лет.*

ОРГАНИЗАЦИЯ КОНКУРСОВ СОВРЕМЕННОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

Бальный танец историческими корнями уходит в бытовые формы народного танца. В основе лежат бытовые танцы, которые видоизменились под влиянием норм этикета и уклада жизни общества. Постепенное усложнение танцевальной лексики привело к необходимости длительного обучения танцевать. В середине XVIII века парные танцы уступают место массовым (французская буржуазная революция). Как через сито, прошло большое количество танцев. В конце XVIII – начале XIX века ведущее место принадлежит вальсу.

Широкое распространение танцев привело к организации специальных классов и, как следствие, к необходимости появления профессиональных учителей, новых танцевальных композиций. К XX веку все активнее вопросами канонизации бальной хореографии занимаются в Англии. Эта страна на протяжении десятков лет является законодателем моды в одежде и исполнительском мастерстве. В начале XX века к танцам европейского происхождения присоединились новые «выходцы» из Северной и Латинской Америки. Указ Петра I положил начало публичным балам в России.

В настоящее время продолжается процесс развития российской школы бального танца. С середины 1980-х годов у нас организована Федерация танцевального спорта, которая объединяет регионы России. Разработаны устав на основе всемирного устава и нормативные документы, которые позволяют каждому региону быть в курсе тех событий, которые происходят не только в России, но и в других странах. Россия как полноправный член всемирной организации принимает участие во всех европейских и мировых турнирах по спортивным танцам.

В конце XX века возникает необходимость в переводе конкурсов бального танца на другой уровень спортивных состязаний.

Для этого необходимы новые нормативные документы, спортивные разряды, судейские категории, уровень подготовки танцоров. В 2000 году на Олимпийских играх в Австралии была презентация этого вида спорта. Необходимо, чтобы этот вид был распространен в большинстве стран мира, а главное, соответствовал единым требованиям Всемирной организации танцевального спорта. За последнее время присоединились новые страны: Япония, Корея, Китай, Турция, ЮАР. Уровень подготовленности танцевальных пар неодинаков. Лидирующие позиции как в любительском, так и в профессиональном танцевании за европейскими странами: Италия, Германия, Дания, Финляндия, США (наши педагоги). За последние пять лет Россия успешно выступает на европейских и мировых чемпионатах и первенствах по спортивным танцам.

Сахалинская региональная организация спортивного бального танца также является действующим представителем. Проведение турниров на территории Сахалинской области подтверждает, что работа в этом направлении ведется правильно.

Связь с областными и городскими комитетами спорта и молодежной политики дает право проводить чемпионаты и первенства на Сахалине в соответствии с мировыми правилами. Это нормативное время исполнения танцевальных композиций на площадке, музыкальное сопровождение в соответствии с возрастом участников. Внешний вид спортсменов также в соответствии с возрастными категориями, с правилами, утвержденными Федерацией танцевального спорта России.

У нас проводятся три официальных турнира. Это чемпионат и первенство Сахалинской области, чемпионат и первенство Южно-Сахалинска, турнир на кубок губернатора Сахалинской области с благословения И. П. Фархутдинова. Город поддержал инициативу губернатора И. П. Фархутдинова и также стал сотрудничать с Обществом организации спортивного бального танца. Этот турнир стал традиционным, и очень многие спортсмены считают за честь выступить на нем. Организаторы стараются пригласить для показательных выступлений мастеров международного класса. Эти выступления подстегивают наших спортсменов. По окончании турнира Федерация танцевального спорта Сахалинской области организует мастер-классы для наших танцоров, где ребята получают очень много новой информации о развитии и техническом совершенствовании танцевального спорта.

Как преподаватель Сахалинского колледжа искусств я предлагаю студентам изнутри поучаствовать в этом процессе в качестве судей, помощниками секретаря в заполнении спортивных документов. Ребята могут видеть, как готовится и проходит турнир, общаются с организаторами, спортсменами, родителями, познают процесс проведения. Это им поможет в будущем самим провести на должном уровне танцевальные состязания. Ведь у нас в области чувствуется большая нехватка кадров.

С проведением конкурса связана большая подготовительная работа, проходящая в несколько этапов.

1. Подготовка детей к состязаниям начинается с шести–восьми лет и проходит поэтапно на уровне клуба, города, области. Например, «Первые шаги» – это турнир, который носит познавательный характер. На этом мероприятии проходит школа подготовки как родителей, которые начинают видеть и понимать, чем занимаются их дети, так и детей, которые по результатам турнира получают знаки отличия: золотой значок и информационный лист о результатах, серебряный знак и лист, бронзовый знак и лист. Это первые награды, которые получают ребята, начиная исполнять специально утвержденную детскую программу.

2. Оповещение о турнире. Программа приглашения для каждого коллектива. Реклама в средствах информации.

3. Связь с другими клубами. Каждый клуб проводит турнир с приглашением других коллективов. Оценивать подготовленность участников может профессиональная комиссия с соответствующим образованием, опытом работы.

4. Место проведения турнира должно соответствовать нормативным документам: необходимы площадка с покрытием, местом для переодевания и размещения зрителей; аппаратура, воспроизводящая качественное звучание.

5. Приобщение студентов к мероприятию: помощь в качестве судьи, помощника секретаря.

6. Пропаганда проведения турнира – оповещение в средствах массовой информации, на страницах Интернета; привлечение родителей, родственников; участие в благотворительных мероприятиях, мероприятиях ко Дню Победы, Дню города, Рождественских встречах и других мероприятиях.

В нашей стране появились всевозможные направления, школы:

а) восточные танцы;

- б) латинские танцы;
- в) ирландские танцы;
- г) индийские танцы и др.

Это самовыражение по интересам. ФТСР поднимает вопрос о массовом танцевании в России, позволяющем удовлетворить вкусы всех желающих. Конечно, для этого нужны программы, учителя, площадки, где можно обучать и проводить эти мероприятия. Например, в «Холидее» существует танцевальная школа «Серок».

На сегодняшний день в г. Южно-Сахалинске не очень много мест, где можно заниматься спортивными бальными танцами, но, несмотря на это, наши спортсмены принимают активное участие как в городских, областных, так и в региональных турнирах, а также выезжают на чемпионат и первенство России.

*Де Сон Ен,
председатель предметно-цикловой
комиссии «Дизайн».
Стаж работы – 19 лет.*

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ ШРИФТОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ

Конечно, каждый из нас встречал вывески «Магазин» или «Парикмахерская», написанные шрифтом, имитирующим устав или какой-либо другой документ. Или, например, рекламу какого-нибудь бара «Трактир», выполненную готикой. Подобные надписи встречаются на каждом шагу в газетах, журналах, смотрят на нас с рекламных щитов и витрин. Глядя на подобные надписи, понимаешь, что еще надо совершенствовать систему рекламной сети и структур. Шрифты должны быть обязательно связаны с содержанием самого слова.

Читаемость шрифта

Хорошая читаемость является одним из важнейших условий хорошего шрифта. На читаемость влияют следующие факторы: рисунок или тип шрифта, размер, отношение ширины знака к его высоте, ритм формы, цвет, шрифтовая композиция или ширина шрифтового поля, пробел вокруг строки или шрифтового поля, интервал шрифтового поля, ритм.

Необходимость соблюдения требования читаемости вызвана психофизиологическими особенностями человека, возникающими в процессе чтения и осмысления текста. Кроме этого, читаемость зависит от сложности содержания, текстовой нагруженности, окружения, попадающего в поле зрения одновременно со шрифтом, а также степени освещенности. Перечисленные факторы выполнения основного требования – читаемости – являются общими и составляют основу профессиональной грамоты в области искусства шрифта.

Содержание. Образность шрифта

Сегодня технологии, предоставляющие простор шрифтовому самовыражению, хорошо проработаны и доступны.

В современной практике при разработке шрифтовой формы важно, учитывая взаимосвязь ее с содержанием, отчетливо сознавать функциональное значение как самих буквенных знаков, входящих в определенную систему (тип шрифта, гарнитура), так и текстов (шрифтовые композиции).

Зритель, не вдаваясь в тонкости искусства шрифта, всегда отличит красивое от некрасивого, наглядное от неприглядного. С духовным ростом общества восприятие и оценка зрителем содержания, заключенного в форме шрифта, расширяются и углубляются, повышаются эстетические требования. Напряженность и гармония, симметрия и асимметрия, ритм формы и контрформы, единство индивидуального и всеобщего – при работе над шрифтом приходится учитывать множество противоположностей. Любое произведение изобразительного искусства требует многообразия в единстве и единства в многообразии, единого настроения, создаваемого многочисленными оттенками, цельности композиции, состоящей из многих деталей, то есть проявления основного закона диалектики – закона единства противоположностей.

Ритмический строй шрифта

Ритм создается продуманным чередованием пятен букв и межбуквенных пробелов, взаиморасположением слов и строк, направлением и длиной строк, геометрической и оптической пропорциональностью букв, строк, композиции в целом – всем линейно-пространственным строем. Ритм усложняется при объемно-пространственном решении текста и добавлением орнаментальных элементов.

Шрифт, подчиняясь всем этим зрительным закономерностям ритма, воздействует на человека, вызывая то или иное настроение, активизирует или тормозит восприятие, влияя на удобочитаемость и образность формы. Правильное выполнение условий создания ритма – следующее по значению основное требование.

По эмоциональному восприятию ритмический строй текста может быть простым и сложным, статичным и динамичным, уравновешенным и беспокойным. Нарушение ритмических связей влечет за собой впечатление дробности, случайности, потерю целостности композиции, и, напротив, гармоничное построение помогает чтению, доставляет зрительное удовлетворение.

Цвет

Цвет имеет большое значение при решении тех или иных задач в раскрытии образного решения шрифтовой композиции. На художественную форму шрифтовой композиции существенно влияет цвет, привнося композиционный строй. Организация гармонии цветового решения – одно из основных требований.

Контрастный – сближенный, яркий – бледный, теплый – холодный, светлый – темный. С помощью подобных пар физических противоположностей образуются другие качественные пары: громкий – тихий, радостный – тоскливый, возбужденный – спокойный, удаленный – приближенный. Таким образом, цвет, влияя на художественную форму, не только повышает или понижает удобочитаемость шрифта, но и оказывает, будучи выразительным средством, эстетическое воздействие на основе ряда вызываемых у зрителя ассоциаций, отчасти личностных, отчасти общечеловеческих, а также обусловленных классовыми, национальными и временными причинами.

Единство стиля в шрифте

На выбор формы шрифта существенное влияние оказывает стиль – фактор, определяемый содержанием информации и авторским замыслом. Художнику необходимо помнить: результат его работы должен быть полезен и служить общественному взаимопониманию. А это значит, что шрифт должен быть ясным и понятным. Главное его назначение – верно передавать содержание, выражаться целенаправленно и по возможности немногословно. Сплав конкретно-всеобщих и единичных признаков есть то особенное в шрифте, что можно назвать единством стиля. В нем слиты воедино индивидуальные черты со всеобщими признаками. Поэтому нельзя смешивать понятия «тип шрифта» и «стиль», что нередко встречается в обиходной, разговорной речи, в книгах.

Своеобразие шрифта выявляется при сравнении его с другим шрифтом. Причем, помимо формальных признаков, в сравнении их обнаруживаются различные эстетические ассоциации. Так, рубленый шрифт может нам казаться слишком рациональным, аскетичным, излишне конструктивным по сравнению с гуманистической антиквой. Сама же гуманистическая антиква по сравнению с классицистической более строга и монументальна и т. д. В зависи-

мости от темы, «иллюстрируемой» шрифтом, ему можно придать ту или иную эмоциональную окраску: от спокойного до динамичного, от строгого, монументального до веселого, декоративного, от романтического до сатирического. Этим перечень возможных ассоциаций, разумеется, не ограничивается.

Наглядность в оформлении письменных текстов

Эффективность средств наглядной агитации, ее визуальное восприятие зависят от наглядности содержательной структуры информации. В комплексном художественном оформлении, имеющем чаще всего многоцелевое назначение, особую роль играет умение связывать воедино компоненты разнообразного содержания с одновременным выделением главного. Наглядная структура отражает внутреннюю структуру текстов, обеспечивает удобство восприятия различных по назначению и значению компонентов, способствует быстрому выявлению зрителем наиболее важной информации, подводя его, таким образом, к прочтению и усвоению всего материала.

Наглядная структура есть не что иное, как композиционный строй художественно-выразительной формы, в которой передается содержание той или иной информации.

Средства, с помощью которых художник может добиться графической наглядности при представлении информации, можно разбить на четыре группы:

1) выделение положением текста и составляющих его частей (выделение из общего текста, вынесение за его рамки или повторение вне текста ключевых слов, основной идеи, важных результатов, выводов, цифр и других ориентиров);

2) цвет (выделительный цвет, многокрасочность и т. п.);

3) шрифтовые знаки (например, курсив, шрифт другого размера, различная насыщенность шрифта, иллюзорно-объемный шрифт);

4) материал (фактура или цвет фона, рельефно-объемный шрифт и т. д.).

Наглядность зависит от читаемости форм шрифтовых знаков, которые образуют слова, строчки и абзацы, от их гармонии с материалом носителя информации. Она определяет, насколько легко, точно и быстро совершается процесс зрительного восприятия текста.

Во все времена человек инстинктивно придавал своему письму как можно более художественный и свойственный эпохе харак-

тер. Дизайнер, внимательно приглядывающийся к разным стилям шрифта, убедится, что у каждой их разновидности есть своя сфера применения. На каком шрифте остановить свой выбор? Рисунок какой гарнитуры лучше всего будет соответствовать раскрытию содержания надписи? Быстро и точно ответить на эти вопросы может лишь тот дизайнер, который владеет теорией шрифта, понимает специфику и особенности применения шрифта в дизайне. Для этого даже не требуется искать подходящие варианты в каталогах, книгах или других источниках. Каждая надпись, особенно в рекламной продукции, должна иметь индивидуальный художественный облик и помимо смысловой нагрузки нести в себе образность, способствующую эмоциональному зрительскому восприятию.

Существуют и более тонкие особенности корректного применения шрифта, относящиеся уже не к рекламной продукции, а к использованию в больших массивах текста в книгах, журналах, газетах и т. п.

Сочетание уже упомянутых гарнитур Dodoni и Garamond с профессиональной точки зрения является недопустимым. Каждая из этих гарнитур имеет свои пластику и пропорции. Их совместное использование будет только подчеркивать недостатки каждого из шрифтов.

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что количество шрифтов огромно и все они крайне разнообразны – существуют различные стили, рисунки и начертания. Надо уметь правильно выбрать гарнитуру, чтобы с ее помощью можно было корректно и образно передать содержание надписи или достаточно большого фрагмента текста. Практически ни одна рекламная продукция не обходится без надписей, любой корпоративный стиль предполагает использование какого-либо шрифта в качестве фирменного и т. д. Поэтому любому специалисту, связанному с дизайном или версткой, просто необходимо знать теорию шрифта и основы типографики.

Остановимся на задачах, связанных с созданием шрифтового плаката. Главным элементом композиции такого плаката является шрифт. Шрифтовой плакат лишен всякого украшения и зрительно воздействует на человека гармонической слаженностью всей композиции, характером рисунка букв, его органической связью с содержанием, цветовым строем, ритмом. Каждый плакат обладает художественным уровнем, который определяется его внешним ви-

дом, культурой полиграфического исполнения, умением выразить основную идею.

Работа над плакатом выдвигает следующие основные требования: согласованность всех элементов композиции, зависимость рисунка букв от содержания текста, ритм, стилевое единство шрифтов в плакате, акцентировка в шрифтовой композиции.

Шрифт может быть своего рода иллюстрацией того или иного печатного издания. В заголовках многих центральных газет можно увидеть шрифт начала XX века. Это сигнал, позволяющий читателю мгновенно выделить из огромного потока информации необходимую для него газету, журнал, книгу. Для выполнения шрифтового плаката надо хорошо знать, прежде всего, специфические особенности полиграфических материалов и использовать их как типовые типографские средства оформления. Прямоугольные формы плакатного листа, особенности набора делают инородной композицию, в основе которой лежат круг, овал и дуга. Композиция шрифтового плаката может быть в основном сведена к следующим решениям: центральная, динамичная (одна или несколько боковых осей) и свободная.

В конце XIX – начале XX века в России можно было наблюдать полное смешение стилей в оформлении печатной продукции и рекламы. Чего там только не встречается – стили примитива и абсурда, различные стилизации и просто рисованные шрифты, в которых художники отражали свои личные пристрастия.

А что происходит сегодня? Нынешние тенденции заключаются в увеличении роли малых дизайн-студий при создании новых шрифтов, что обусловлено их возросшим профессионализмом. Особое внимание при проектировании шрифтов уделяется их функциональным возможностям: четкость, эргономика, качественное отображение на экране и т. д.

И еще. Очень мало **специализированных** шрифтов (оптимизированных для определенного издания или задачи). Например, нет приличных шрифтов для газетного набора (кроме старых), нет шрифтов для словарей и энциклопедий.

Хотелось бы добавить, что использование шрифтов сейчас носит гораздо более эклектичный характер, чем за все время, прошедшее с конца XIX века. Появление новых технологий в сфере создания шрифтов повлекло за собой лавинообразное возникновение экспериментальных и, как я их называю, «деструктивных» шрифтов. И не только возникновение, но и повсеместное использование.

Мы поглощаем огромное количество информации. И сегодня, как никогда, важна способность шрифта привлекать внимание. Особенно это относится к рекламе – ведь информация все больше и больше приобретает рекламный и (или) сенсационный характер. Чтобы заставить читателя обратить внимание на ту или иную информацию, дизайнеры идут на все, в том числе и на применение самых экзотических шрифтов.

В создании и применении шрифтов можно выделить четыре основных направления.

К первому направлению можно отнести шрифты, имитирующие традиционные русские начертания. Это различные вариации устава, полуустава, скорописи и вязи. На эти гарнитурные есть определенный устойчивый спрос. Многие дизайнеры применяют подобные шрифты для создания «национального русского стиля». Надо оговориться, что шрифтов этой группы чрезвычайно мало (я имею в виду качественные легальные шрифты).

Ко второму направлению я отношу так называемые деструктивно техногенные шрифты. Их отличительные особенности – имитация изъеденных ржавчиной поверхностей, различного вида деформации, совмещение со штриховым кодом и всевозможные футуристические начертания, навеянные фантастическими фильмами типа «Вавилон-5». Подобные шрифты широко используются при создании молодежной и подростковой рекламы. Профессионально спроектированных шрифтов в данной группе также очень мало.

К третьему направлению я бы отнес рукописные шрифты. Существует несколько их разновидностей – от детских каракулей до изысканного каллиграфического почерка. Спектр применения рукописных шрифтов весьма широк: это социальная реклама, упаковка, фирменный стиль и т. д.

Четвертое направление – группа наборных текстовых шрифтов, ставших классикой. Сюда можно отнести самые разнообразные версии Times, Garamond, Bodoni, Futura и др. Эти шрифты наиболее широко применяются при наборе книг, журналов, газет и в деловой документации. Применяются они и в рекламе – в тех случаях, когда шрифты остальных категорий не могут удовлетворить потребности дизайнеров.

Приводя данную схему, хотелось бы особо подчеркнуть, что это не стандартная классификация шрифтов, а всего лишь их

условное разделение по востребованности на рынке рекламы, дизайна и типографики.

В заключение хочется отметить уникальность ситуации, сложившейся вокруг шрифтов в России. Работы шрифтовиков мы видим каждый день – это газеты, журналы, реклама, телевидение, дорожные указатели, упаковки продуктов.

Шрифты – самый тиражируемый дизайн. Многие победители и призеры конкурсов и фестивалей обязаны своими успехами, в числе прочего, и качеству шрифта, и профессионализму его автора.