

**Министерство культуры, туризма и архивного дела Республики Коми
Государственное профессиональное образовательное учреждение
Республики Коми «Колледж искусств Республики Коми»**



МОЛОДЕЖЬ В ИСКУССТВЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, ТВОРЧЕСТВО, УСПЕШНОСТЬ

*Сборник материалов
студенческой научно-практической
конференции*

Сыктывкар, 2017

ББК 74.00

М 75

Печатается по решению Методического совета Колледжа искусств Республики Коми
Протокол № 02 (11) от 09 июня 2017 года.

Составители:

О.В. Гонтарева, заместитель директора ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»;

А.В. Батракова, методист ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми».

«Молодежь в искусстве – интерпретация, творчество, успешность»: статьи студенческой научно-практической конференций. / Под ред. О.В. Гонтаревой. – Сыктывкар: ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2017. – 21 с.

В сборнике представлены материалы студенческой научно-практической конференции «Молодежь в искусстве – интерпретация, творчество, успешность» (22 апреля 2017 года).

Сборник адресован обучающимся учреждений среднего профессионального образования в области культуры и искусства, гимназий искусств, учреждений дополнительного образования детей, и всем, кого интересует сфера искусства.

© ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2017

© Методическая служба, 2017

**Государственное профессиональное
образовательное учреждение Республики Коми
«КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ КОМИ»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
студенческой
научно-практической конференции
«МОЛОДЕЖЬ В ИСКУССТВЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ,
ТВОРЧЕСТВО, УСПЕШНОСТЬ»**

**22 апреля 2017
Сыктывкар**

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

РЕЛИГИЯ В ИСКУССТВЕ

1. Козак Н.К. Религия как смыслообразующий мотив в творчестве композитора на примере музыки А. Н. Скрябина 5

ФОРМИРОВАНИЕ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ ТВОРЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ – ПРОБЛЕМЫ, ПУТИ РЕШЕНИЯ

2. Чубукова Е. Ю. Дыхательная гимнастика А. Стрельниковой 8

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО: ИССЛЕДОВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ

3. Ивашова Е.И. Фортепиано в его прошлом и настоящем 11

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО: ОТ ИДЕИ К РЕЗУЛЬТАТУ

4. Социховская В.А. Историческое развитие русского канта 14
5. Чубукова Е. Ю. Разработка проекта урока литературы «Содружество поэзии и музыки» 17

РЕЛИГИЯ В ИСКУССТВЕ

Козак Нелли Константиновна,
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,
специальность «Инструментальное исполнительство», IV курс.
Научный руководитель – **Толчинская Елена Ароновна,**
кандидат психологических наук;
преподаватель специальных дисциплин.

Религия как смыслообразующий мотив в творчестве композитора на примере музыки А. Н. Скрябина

В 1915 году молодой Осип Мандельштам пишет доклад «Скрябин и христианство» для Религиозно-философского общества, который стал откликом на смерть русского композитора Александра Скрябина. Мандельштам этой работой в свойственной ему личностной манере говорит, что в основе творчества Скрябина лежит глубоко христианская идея. Жизнь художника, по мнению Мандельштама, есть ни что иное как «радостное подражание Христу» в искуплении мира. Рассуждать об истинности или ложности подобных мыслей поэта сложно. Но само это страстное желание, попытка объяснить творчество художника в зависимости от его внутренних духовных убеждений не случайна и не единична. Понять, во что верит художник, означает, в определенной степени, узнать, в чем он видит смысл своего творчества, узнать, что он *видит* его.

Фигура Скрябина в искусстве XX века является, пожалуй, одной из самых неоднозначных и вызывающих горячие споры по сей день. Одни преклоняются перед Скрябиным (например, Н. Жилиев, Л. Конюс), другие, как А. Лосев, называют лжепророком. Едва ли они правы, поскольку склонность впадать в крайности почти всегда связана с отсутствием объективности в оценке. Чтобы суметь разобраться в его убеждениях и вере, нужно видеть в Скрябине в первую очередь творца, в композиторском мастерстве которого сомневаться не приходится.

Композитор не отрицал христианство и, в частности, православие. У Скрябина была склонность к созданию символов, которых так много в авраамических религиях. В его системе ценностей наивысшее место отдано разуму человека. Именно он является, в представлении Скрябина, творцом реальности. В данном контексте можно сказать, что разуму отводится роль Бога. И символом воли и творческого импульса в философии Скрябина становится Прометей. Место Иисуса Христа в этом мировоззрении более скромное. Он считается зоном, посредником между Богом и земным миром, который, возможно, и должен был совершить Мистерию, но не совершил. Более существенное отличие философии Скрябина от христианской – это тяготение к монизму, в то время как основа христианства – дуализм. Бога и дьявола, добро и зло Скрябин считал не противоположными друг другу, а сводящимися к единому началу. Вероятно, это связано с влиянием диалектики Гегеля, о котором также свидетельствует фраза, сказанная однажды самим композитором: «Я тоже отрицаю свое искусство, но я отрицаю его через его конечное предельное утверждение, сознательно» [3, 89]. При таком мировоззрении понятие морали тоже существенно отличалось от привычного для христианства. Композитор говорил о морали как об относительной величине. Это в большой степени связано с эпохой, в которой он жил. В мире господствовал технический прогресс и человеческая активность. Бог уже давно исчез из повседневной жизни человека, и понятие морали рассыпается по отдельным сферам человеческой деятельности.

На мой взгляд, верным будет сказать, что в самой сути, в отношении к музыке и искусству вообще мировоззрение Скрябина полностью соответствовало позиции христианства. В Средние века понятие красоты рассматривалось в тесной связи со служением Богу. Красивой считалась не та музыка, которая красива сама по себе, а та,

которая вызывает в человеке благоговение перед Богом [4, 27]. Скрябин как никто другой среди современников был убежден в том, что музыка должна служить высокой божественной идее, хотя его понимание блага и божественности были весьма оригинальными. Как заблуждение можно рассматривать его отношение к святости и греху. Основываясь на своем «принципе единства», Скрябин был убежден, что святость достижима только через познание греха. Это утверждение – скорее софизм, чем убедительная концепция. Дуализм настаивает на неизбывности греха в мире, противопоставлении добру, на метафизической его природе. Монизм же отвергает существование абсолютного зла: поистине есть только абсолютное добро, и двух абсолютов быть не может [5]. Иудаизм, как монистическая религия, рассматривает зло не как самостоятельную силу, а как отсутствие добра. Впоследствии в христианстве зло стало считаться самостоятельным, возникшим не по воле Бога. К таким различиям, отдаляющим Скрябина от иудео-христианской морали и приближающим к мистицизму и даже язычеству, добавляется отношение к средствам музыкальной выразительности. Основа христианской церковной музыки – это интонация, которая проистекает из Слова. Скрябин же основой музыки считал ритм и говорил о его завораживающей гипнотической силе. Музыка – уже не молитва, а заклинание. Заклинание, которое должно подвести людей к таинству, названному Скрябиным Мистерией. Если человеческий разум являет собой свободную божественную силу, то Мистерия – это итог жизни, который вне рамок времени является одновременно ее причиной. Идея Мистерии восходит к Древней Греции. Тогда мистерии представляли собой особый род религиозного учения. Существенное содержание Мистерий составляли очищения и покаяние в грехах с одной стороны и песни, танцы и появление экстаза – с другой [2, 611]. Последнее для Скрябина было главным в Мистерии. Экстаз – это кульминационный пункт его «принципа единства». Созерцание Бога в себе и себя в Боге, утрата границ между мирами внешним и внутренним – это были важнейшие условия для совершения таинства Мистерии.

Если говорить о влиянии идеологии композитора на его творчество, то в первую очередь нужно упомянуть лейтмотивы. Впервые лейтмотивная система появились в творчестве Рихарда Вагнера. Но Скрябин возводит лейтмотивность едва ли не в ранг отдельного вида искусства. Условность достигает наивысшего значения. Если у композиторов-романтиков смысл произведения часто проистекает из его эмоционального наполнения, то Скрябин на первое место всегда ставит Идею или какой-либо принцип. При этом упрекнуть Скрябина в схематичности или холодности невозможно. Несмотря на то, что идея и символ выходят на первый план, они не лишены живой эмоциональности, так как возникли именно благодаря напряженному проживанию действительности. Символизм обретают не только отдельные музыкальные мотивы, но и ритмические фигуры и гармонические обороты. Многие произведения Скрябина строятся по принципу движения от созерцания к активному действию, от материи к сфере духовной. Это, например, его 4 и 5 фортепианные сонаты, 3-я симфония и «Поэма экстаза». Роль ритмического начала в музыке Скрябина необычайно высока. Часто, особенно в произведениях на рубеже позднего периода творчества, причудливость ритма становится определяющей в раскрытии образа [1, 180].

В позднем творчестве полностью нашло свое отражение мировоззрение композитора во всей своей романтичности и гиперболичности. Для музыкального языка характерно изобилие и часто перенасыщенность. Они проявляются в гармонии, тембровых приемах, тематизме и ритме. Так как музыка Скрябина должна была стать Мистерией нашего времени, в позднем творчестве заметны чисто психологические черты. К таким можно отнести постепенное и безостановочное усложнение гармонического языка. Скрябин понимал: то, что в первый раз вызывает восторг, со временем становится привычным. Паузы также играют значительную роль в слуховом

предчувствии и проживании музыки. Они придают дополнительную тревожность и нервозность, заставляют напряженно вслушиваться и сопереживать [1, 32]. В процессе развития в творчестве композитора всё больше заметна тенденция к объединению всех элементов музыкальной ткани. Происходит слияние гармонии и мелодии, педаль теперь так же важна, как звук и динамика. Само произведение Скрябин всегда видел исключительно как целое. Он говорил: «Надо, чтобы меня удовлетворяло целое, форма. Надо, чтобы было как шар» [3, 170]. Следуя за своей философской концепцией, Скрябин выдвигает в музыке на первый план экстатичность, как важный элемент Мистерии. От мелодии остаются только короткие фразы, часто с интонацией вдоха, крупные произведения основаны на контрастности тематизма, а небольшие поэмы и прелюдии содержат лишь один аффект.

Мировоззрение Скрябина оказало большое влияние на его музыку. Если рассматривать религию как систему, то Скрябин определенно был по-своему религиозен. Однако оценивать искусство художника, исходя лишь из его идеологии неверно [1, 14]. Широко известное утверждение Н. Добролюбова гласит: «Важно не то, что хотел сказать автор, а то, что сказалось помимо него» [1, 14]. Именно так можно сказать о творчестве Скрябина, которое не просто следовало за его взглядами, а отражало эмоциональный накал времени и всю силу переживаний человека накануне роковых событий.

Источники:

1. Дельсон, В.Ю. Скрябин / В.Ю. Дельсон. – М.: Музыка, 1971. – 432 с.
2. Музыкальная энциклопедия Т.3 / Под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – 1103 с.
3. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Скрябине / Л.Л. Сабанеев. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2014. – 392 с.
4. Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2015. – 352 с.
5. Лазарева, А.К. К вопросу об этическом монизме в русской религиозной философии [Электронный ресурс] / Коллаж-5. – М.: ИФ РАН, 2005. URL: http://iphras.ru/elib/Koll5_4.html (Дата обращения: 5.03.2017).

ФОРМИРОВАНИЕ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ ТВОРЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ – ПРОБЛЕМЫ, ПУТИ РЕШЕНИЯ

Чубукова Елизавета Юрьевна,
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,
специальность «Вокальное искусство», IV курс.
Научный руководитель – Пшеницына Галина Анатольевна,
руководитель физического воспитания.

Дыхательная гимнастика А. Стрельниковой

Все мы знаем фразу: «Движение – это жизнь». Я бы сказала: «Дыхание – это жизнь». Справедливость такого утверждения вряд ли у кого-нибудь вызовет возражение. Действительно, если без твердой пищи организм может обходиться несколько месяцев, без воды – несколько дней, то без воздуха – всего несколько минут. Спортсмены, выполняя упражнения, следят за правильным дыханием, вокалист без правильного дыхания не сможет петь.

Приоритетность процесса дыхания для жизни делает способность в совершенстве владеть этим процессом едва ли не главной способностью человека творить чудеса со своим организмом, избавляться от болезней, становиться здоровым. Дыхание и кровообращение обеспечивают все органы и ткани нашего тела необходимой для жизни энергией. Поддержание дыхательной функции на достаточно высоком уровне является необходимым условием сохранения здоровья и предупреждения развития преждевременного старения. Существует множество видов дыхательных гимнастик: гимнастика по А.Н. Стрельниковой, гимнастика по К.П. Бутейко¹, метод Фролова², дыхательные гимнастики восточных традиций. Целью данной работы является рассмотрение дыхательной гимнастики по методу А.Н. Стрельниковой. Задачи: рассмотреть упражнения данной гимнастики, выявить их пользу для организма.

Известная на весь мир дыхательная гимнастика Стрельниковой датируется 30-40-ми годами, и тогда позиционировалась как способ для восстановления голоса (А.Н. Стрельникова была певицей). Официально зарегистрирована в 1972 году и получила патентную экспертизу.

Гимнастика является единственной в своем роде по технике выполнения и дает действительно потрясающие результаты. Вдох носом — при всех упражнениях короткий, резкий, шумный, который совершается на пике движений (упражнений), сжимающих грудную клетку. Выдох — произвольный, пассивный, через рот. Во время занятий в работу включаются все части тела, что вызывает общую, выраженную физиологическую реакцию организма и, соответственно, повышенную потребность в кислороде. Все упражнения выполняются параллельно с дыханием. Это приводит к усилению тканевого дыхания и помогает всем тканям организма лучше усваивать кислород и активировать все обменные процессы. Особый вдох приводит к раздражению обширной зоны рецепторов, расположенных на слизистой оболочке носа. Рецепторная зона обеспечивает рефлекторные связи полости носа практически со всеми органами. Это определяет самый широкий спектр воздействия упражнений,

¹ Метод волевой ликвидации глубокого дыхания Бутейко направлен на обучение пациента поверхностному дыханию, при котором происходит повышение концентрации углекислого газа в крови. Освоение метода происходит под контролем инструктора по ВЛГД, так как пациент самостоятельно не всегда может правильно оценить свое дыхание.

² При помощи тренажера, который он создал, взаимодействие воздуха с кровью через тонкую легочную ткань регулируется тонко и точно, почти максимально задействована дыхательная поверхность легких, а кровь в них насыщается заряженными эритроцитами. Столь мощная электронная подзарядка крови придает ей омолаживающее воздействие на внутреннюю оболочку сосудов, помогает использовать всю капиллярную сеть организма и, что наиболее ценно, повсеместно стимулирует клеточное дыхание.

помогает в лечении различных заболеваний практически всех органов и систем, но самое сильное влияние оказывают на органы дыхания и особенно актуальны при бронхите, астме, ОРВИ. Во время вдоха легкие наполняются воздухом полностью. Их жизненная емкость уже после первого занятия увеличивается на 0,1 - 0,3 л. Нормализуется газовый состав крови, артериальная кровь содержит больше кислорода.

Поскольку вдохи проходят параллельно активным движениям, в работу в полном объеме включается и диафрагма. Как известно, это самая сильная мышца, которая участвует и в дыхании, и в звукообразовании. Параллельно кислородом насыщается и кора головного мозга, что приводит к улучшению работы всех центров, регулирующих функции организма.

Помимо прямого лечебного эффекта, занятия снимают усталость, повышают жизненный тонус, дарят отличное настроение, бодрят, улучшают память. Этот факт является особенно важным для студентов, школьников, людям стрессовых профессий. Всего за 10-15 минут занятий гимнастикой человек ощущает легкость, бодрость и отличное настроение. Это значит что за минимальный срок, совершенно бесплатно можно получить максимальный результат. В современном мире при достаточно быстром темпе жизни это очень актуально!

Основные показания для дыхательных тренировок: невротические состояния и хронические депрессии; воспаление легких и бронхов; бронхиальная астма; вазомоторный ринит в острой и хронической формах; ОРВИ; сердечные заболевания; гипертония; вегетососудистая дистония; инфаркты и инсульты; нарушение сердечного ритма; головные боли; эпилепсия; заболевания опорно-двигательного аппарата; сахарный диабет; воспалительные заболевания кожи. Рекомендована и для похудения при незначительном избытке массы тела. Гимнастика помогает устранить сутулость, создать пружинистую, легкую походку, делает тело пластичным и гибким. Занятия приостанавливают падение зрения, а при хорошем раскладе позволяют улучшить его на 2-3 диоптрии. Если проводить еще и специальные звуковые упражнения, то можно добиться хороших результатов при заикании. Гимнастика позволяет добиться улучшения обоняния. В ЦНИИ туберкулеза РАМН³ в начале 1992 года был проведен научный эксперимент по внедрению Стрельниковской техники дыхания в комплекс лечения и реабилитации подростков, страдающих туберкулезом легких. Было отмечено значительное улучшение ЭКГ, гемодинамики и функции внешнего дыхания. До сих пор этот метод официально используется в комплексном лечении туберкулеза легких у детей и подростков.

Положительные отзывы врачей о гимнастике Стрельниковой и официальное признание метода, как лечебного, являются лучшей гарантией эффективности тренировок. Но, как и любой другой метод лечения, тренировки требуют регулярности и соблюдения техники выполнения. Тренировкой можно заниматься одновременно с применением лекарственных средств. Полностью здоровые люди могут использовать метод Стрельниковой для профилактики.

Виды упражнений:

1. Упражнение «Ладшки»

Встать прямо, руки согнуты в локтях (локтями вниз), а ладшки вперед – «поза экстрасенса». Стоя в этом положении, следует делать короткие, ритмичные, шумные вдохи через нос, при этом сжимая ладони в кулачки (так называемые хватательные движения). Без паузы сделать 4 ритмичных, резких вдоха через нос. Потом руки опустить и отдохнуть 4-5 сек. Затем сделать еще 4 шумных, коротких вдоха и опять пауза. В норме нужно сделать по 4 вдоха 24 раза.

2. Упражнение «Обними плечи»

³ Центральный научно-исследовательский институт туберкулеза российской академии медицинских наук.

Исходное положение – стоя, руки согнуть и подняты до уровня плеч. Необходимо очень сильно бросить руки, как будто бы хотите обнять себя за свои плечи. И с каждым движением делается вдох. Руки во время «объятия» должны быть параллельно по отношению друг к другу; очень широко в стороны разводить не стоит. В норме упражнение выполняется 12 раз – 8 вдохов-движений. Можно выполнять в разных исходных положениях.

3. Упражнение «Повороты головы»

Исходное положение – стоя, ноги уже плеч. Поворот головы вправо – короткий, шумный вдох через нос. То же самое влево. Голова посередине не останавливается, шея не напряжена. Важно помнить, что выдох нужно делать ртом после каждого вдоха. В норме: 12 раз – 8 вдохов-движений.

Отдых между движениями сначала должен быть 10-15 секунд, к завершению освоения комплекса этот перерыв должен быть 3-5 секунд. Тренировки проводят в течение всей жизни: они заменяют традиционную утреннюю гимнастику, фитнес и другой спорт или же дополняют их.

Источники:

1. Гимнастика Стрельниковой — 11 дыхательных упражнений (Электронный ресурс) / <http://wellnesso.ru/zdorove/strelnikova-dyihatelnaya-gimnastika-video-i-otzyivyi.html> (Дата обращения 22.04.2017).
2. России дана гимнастика А.Н. Стрельниковой (Электронный ресурс) / <http://strelnikova.ru/> (Дата обращения 22.04.2017).
3. Щетинин М. Н. Дыхательная гимнастика Стрельниковой (Электронный ресурс) / <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/shetinin/1.shtml> (Дата обращения 22.04.2017).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО: ИССЛЕДОВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ

Ивашова Елена Игоревна,

ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,
специальность «Музыкальное искусство эстрады», II курс.
Научный руководитель – **Ковшова Татьяна Григорьевна,**
преподаватель специальных дисциплин.

Фортепиано в его прошлом и настоящем

Все инструменты хороши по-своему. У каждого свой тембр, свои особенности. Но, пожалуй, ни один из них не может сравниться с фортепиано – и по разнообразию возможностей, и по тому, как универсально оно используется.

У любого музыкального инструмента существует своя неповторимая история возникновения. Изобретение фортепиано стало переворотным событием в музыкальной культуре начала 18 века. С этого времени оно стало занимать важное место в музыке. И я хочу познакомить вас с его предшественниками, со старинными клавишными инструментами и с историей самого фортепиано, узнать которую будет очень интересно.

Этот вопрос хорошо изучен, имеются подробные исследования старинных клавишных инструментов, до сих пор сохранились старинные инструменты, они реставрируются, на многих из них играют.

Цель работы: ознакомиться с историей развития старинных и современных клавишных инструментов.

В Древней Греции, во времена Пифагора, существовал музыкальный инструмент - *монохорд* (от греч. monos – один, chorde – струна). Это был длинный узкий деревянный ящик с натянутой сверху струной. От ящика зависели тембр и громкость звука. Струна плотно прикреплялась к ящику неподвижными подставками. Также была еще одна – подвижная, которая передвигалась по струне, то, укорачивая, то, удлиняя её звучащую часть, изменяя высоту звука. Постепенно к одной струне стали прибавляться другие. Играли на них, зашипывая пальцами или пластинками – плектрами (медиаторами), а иногда – ударяя по струне палочками или молоточками.

Шли века, инструмент продолжал совершенствоваться. В XII веке появился *клавикорд* (от лат. Clavis - ключ и греч. Chorde - струна), он больше всех походил на фортепиано. У него струны были уже разной толщины, но одинаковой длины, поэтому инструмент выглядел как прямоугольный ящик. На одной из его сторон разместились клавиатура. Нажатие на клавиши приводило в движение тангенты – металлические пластинки, которые касались струны и делили её пополам. Половина струны свободно вибрировала и издавала звук, а другая половина её была заглушена.

Поначалу клавикорд ставили на стол и играли стоя. Позднее же инструмент встал на собственные ножки.

Звук клавикорда был очень нежным и певучим. Исполнитель по своему желанию мог играть громче или тише. Слегка покачивая клавишу, он тем самым раскачивал струну, вызывая своеобразное трепетание звука.

На протяжении пяти веков мастера старались его улучшить. Чтобы звук стал сильнее, решили ставить не одну, а несколько струн, увеличили размер ящика. Со временем стали делать несколько клавиатур или мануалов (от лат. Manus – рука). Они помещались в виде лесенки или рядом друг с другом, и каждому соответствовал определенный регистр инструмента. Но, несмотря на все усовершенствования, большей громкости звука так и не удалось добиться.

Он был украшением гостиных и салонов. Поэтому клавикорды делали нарядными, изукрашенными. В конце XVII века во Франции нижние клавиши стали

вытачиваться из черного дерева, а верхние обкладывали слоновой костью. Говорят, это делалось для того, чтобы на темном фоне лучше выделялись изящные белые руки дам-клавикордисток. Однако темные клавиши сливались. И в XVIII расположение цветов стало таким, как сейчас.

Одновременно с клавикордом возник и развивался другой инструмент *клавесин*, созданный около 1400 года. Струны клавесина были разной длины, и это определило характерную форму, которая потом перешла к роялю. Звук на клавесине извлекался не ударом, а щипком: клавиша приводила в движение упругие язычки (чаще всего их делали из птичьих перышек), которые зацепляли струну, и раздавался отрывистый, короткий звук. Он был сильнее, чем у клавикорда, но не так выразителен. Исполнитель не мог влиять на его качество. Но главный недостаток клавесина был в том, что звук у него всегда был одной громкости, с какой силой не ударяй по клавишам. Чтобы разнообразить звучание, придумали клавесин с двумя, тремя мануалами различной громкости. Появилась ножная педаль. С её помощью можно было внезапно ослабить звук.

На клавесине играли дома, в ансамблях, в оркестре, где на нем исполняли партию сопровождения. За клавесином сидел дирижер.левой рукой он играл аккорды, а правой - руководил оркестром. Клавесин был и сольным инструментом. Пьесы для него писали многие композиторы XVII – XVIII. В истории музыки их называют клавесинисты. Наиболее известные французские клавесинисты – Куперен, Дакен, Рамо. Они писали танцы для клавесина, создавали музыкальные портреты и картинки.

Было множество похожих на клавесин клавишных инструментов, таких как клавикорд, спинет, английский клавесин – вёрджинел, немецкий кильфюгель, итальянский клавесин – чембало. И все эти клавишные назывались одним словом – клавир.

Самым распространенным и самым дешевым из щипково-клавишных инструментов был *спинет*. Он никогда не имел более одной клавиатуры, и у него отсутствовали педали, с помощью которых варьировался тембр звучания.

Вёрджинел (с англ. – девица) в XVI – XVII веках был очень популярен среди молоденьких англичанок, откуда и пошло его название.

Все музыкальные инструменты непрерывно совершенствовались. Продолжали поиски и клавирные мастера. И вот в 1711 году в итальянском городе Падуе клавесинный мастер Бартоломео Кристофори изобрел новый инструмент. Он жил в городе Флоренция и был смотрителем коллекции музыкальных инструментов у герцога Козимо Медичи. Ему удалось создать такой инструмент, у которого от силы удара по клавише зависела сила звука. Звук извлекался в нем деревянными молоточками с обитыми упругим материалом головками, и по сравнению с клавесином, был более ярким и сильным. Теперь исполнитель мог играть тихо и громко – *piano* и *forte*. Отсюда пошло название инструмента – пианофорте, а позднее – *фортепиано*. Название сохранилось до нашего времени и является объединяющим для всех струнных клавишных инструментов.

Первые фортепиано были еще несовершенными по звучанию и механизму, поэтому они не могли соревноваться с клавесином. На протяжении почти всего XVIII века композиторы продолжали писать музыку для него. А тем временем новый инструмент улучшался. Усложнялось его устройство, изменялось расположение струн. Со временем появилась педаль (сейчас её называют левая педаль), которая сдвигает молоточки, в сторону так, что они ударяют не по трем струнам, а по двум или одной, в зависимости от желания исполнителя. Это меняет тембр звука и его силу. Когда пианист нажимает клавишу, молоточек ударяет по струнам. От них отскакивает войлочная подушечка – глушитель (демпфер). Струны от удара дрожат – вибрируют – и возникает звук. Если бы глушитель не отходил от струн, то звук был бы глухим и коротким. А если бы глушителя не было, струны колебались бы долго, и вместо

музыки слышался бы гул. Еще одна педаль – правая, - стала отводить глушитель от струн. Нажав ее, можно отпустить клавиши, но звук все равно будет тянуться долго, пока не угаснет, так как педаль не позволит глушителям вернуться на место.

На протяжении XIX века сложились 2 основных вида фортепиано: горизонтальный – *рояль* (от франц. Royal – королевский) с корпусом в виде крыла и вертикальный – *пианино* (от итал. Pianino – маленькое пиано). Рояль стал концертным инструментом. Наиболее известные производители роялей: Бехштейн (C.Bechstein), Стейнвей и Сыновья (Steinway & Sons), Бёзендорфер (Bosendorfer), Блютнер (Bluthner), Ямаха (Yamaha), Каваи (Kawai), «Петров» (в Чехословакии). Наиболее известные российские производители роялей до 1917 года: Шрёдер (C.M.Schroder), Беккер (J.Becker), Мюльбах (F.Muhlbach), Братья Дидерихс (Diederichs Freres). В СССР наиболее известные марки были «Красный октябрь», «Эстония». Для домашнего музицирования применяют пианино.

Многие композиторы писали и пишут для фортепиано. Их привлекают его возможности: его диапазон включает в себя диапазоны почти всех инструментов, сила звука может быть от легчайшего пианиссимо до мощного фортиссимо. Инструмент может звучать нежно, а может - как целый оркестр.

Уже к концу XX века которых стали появляться новые разновидности фортепиано - электронные пианино и синтезаторы.

По сей день этот чудесный, с многогранными возможностями, инструмент, несмотря на свою молодость, оказывает на общество огромное воздействие. В процессе развития клавишных инструментов механизм фортепиано достиг своего совершенства. Композиторы творили, и будут творить для фортепиано. И, надо полагать, что с годами его слава только возрастет, он будет дальше развиваться, и всё больше и больше будет радовать нас своим волшебным звучанием.

Эту работу можно использовать в школах на уроках музыки; на лекциях, знакомящих с музыкальным искусством; для использования в различных исследованиях старинных клавишных инструментов.

Таким образом, цель работы достигнута: я ознакомилась с историей развития старинных и современных клавишных инструментов.

Источники:

1. Истомин, С.В. Я познаю мир. Музыка: энцикл. / С.В. Истомин; худож. В.Н. Родин. – М.: АСТ: Астрель: Люкс, 2005. – 395 с.: ил.
2. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. т. 5. Симон – Хейлер. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 1056 с.: ил.
3. Михеева, Л. Музыкальный словарь в рассказах / Л. Михеева – М.: «Советский композитор», 1986 г. - 176 с.: ил.
4. Черевко Елена. Изобретение фортепиано: от клавикорда к современному роялю [Электронный ресурс] /<http://music-education.ru/izobretenie-fortepiano-ot-klavikorda-k-sovremennomu-royalyu/> (Дата обращения: 5.03.2017).
5. «Нет на свете лучше инструмента...» [Электронный ресурс] /<http://shikardos.ru/text/issledovateleskaya-rabota-net-na-svete-luchshe-instrumenta/> (Дата обращения: 5.03.2017).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО: ОТ ИДЕИ К РЕЗУЛЬТАТУ

Социховская Валерия Аркадьевна,
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,
специальность «Хоровое дирижирование», IV курс.
Научный руководитель – Кузьмина Ольга Георгиевна,
Почетный работник среднего профессионального
образования Российской Федерации,
преподаватель специальных дисциплин.

Историческое развитие русского канта

Кант, как музыкально-поэтический жанр, пользовавшийся популярностью в разных слоях русского общества со второй половины XVII и вплоть до конца XVIII века, давно уже привлекал к себе внимание исследователей.

Именно в XVII веке происходит качественный перелом в системе всего музыкального мышления, нашедший свое выражение в рождении к середине столетия партесного стиля пения и внецерковного по своей функции жанра канта.

Актуальность данной работы заключается в необходимости систематизации материалов о жанрах канта для дальнейшей профессиональной деятельности.

Целью данной работы является изучение исторического развития русского канта.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. Изучить литературные источники по историческому развитию русского канта.
2. Изучить жанры русского канта.
3. Изучить стилистические особенности канта.

Кант (от лат. *Cantus* пение, распев) — жанр светской многоголосной музыки в России, распространённый с середины XVII до конца XVIII веков.

Первые музыковедческие работы о канте принадлежат Степану Васильевичу Смоленскому и Николаю Федоровичу Финдейзену. Однако оба исследователя по существу не идут в изучении канта дальше внешнего описания.

Большим шагом вперед явились труды Тамары Николаевны Ливановой (1909-1986 гг. музыковед, профессор Института имени Гнесиных). В её работах впервые раскрыто огромное значение канта для развития русской музыки, определены его основные музыкально-стилистические и структурные признаки.

Многолетняя работа литературоведа Александра Владимировича Позднеева (1891-1975 гг, литературовед, фольклорист), позволяет воссоздать достаточно полную картину исторического развития канта как особого вида «книжной песни», нечто среднее между народной песней и «виршевой» (Вірши от лат. *versus* — стих, польск.)

Принято считать старейшим памятником этого жанра «Рифмотворную псалтырь» Симеона Полоцкого, положенную на музыку Василием Титовым (1650-1715 гг, русский певчий и композитор, один из крупнейших мастеров партесного пения) в начале 1680-х годов. Т.Н Ливанова полагала, что «историю русских кантов следует вести, с появления «Псалтыри царя и пророка Давида рифмами переложенной» Симеона Полоцкого с музыкой Василия Титова, то есть с 1680 года».

Исследования советских литературоведов, заставляют отодвинуть время возникновения русского канта на два-три десятилетия назад.

Симеон Полоцкий не был создателем жанра «книжной песни». Он опирался на уже сложившуюся традицию, истоки которой восходят к 50-м годам этого столетия. Центром ее развития являлся Воскресенский Новоиерусалимский монастырь на Истре, основанный патриархом Никоном в 1656 году. Он поселился в этом монастыре и объединил вокруг себя группу просвещенных деятелей, поддержавших его реформаторские начинания в области культуры.

А.В. Позднеев ввел понятие «никоновской школы песенной поэзии». Представители школы внесли много нового в развитие силлабической поэзии. Они расширили ее тематику, создали новые ее виды, существенно обновили и преобразовали технику стихосложения.

Таким образом, обрисовывается та среда, в которой возник и культивировался новый тип многоголосной бытовой песни религиозного содержания, получивший наименование канта. Рождение канта было результатом взаимодействия новых стилистических элементов в поэтическом и музыкальном творчестве.

В конце XVII века, когда на престол России взошел Петр I, страна переживала один из переломных моментов своей истории. Россия имела необходимость коренных реформ в культуре. Значительно укрепились связи с зарубежными странами; постепенно в Россию проникают культурные традиции западной Европы. Одним из важнейших этапов в проведении реформ стало посещение царем европейских стран. Наибольшее развитие Русский кант получил именно в эпоху Петра I.

В эту эпоху популярным «массовым жанром» стали канты на патриотические темы. Они заняли прочное место в официальных торжествах, посвященных событиям государственной жизни и военным победам.

Тематика кантов была очень разнообразной. Так во второй половине XVII века среди духовенства получили широкое распространение канты духовного содержания, и исполнялись канты чаще всего а cappella.

Так называемые «покаянные» и назидательные канты имели хоральный склад и мерную ритмику, исполнялись неторопливо и спокойно (**Покаянный молитва владыце**)

Популярным «массовым жанром» стали канты на патриотические темы, носившие названия «панегирических» или «виватных» (**Кант на победу при Полтаве 1717 г.**)

К середине XVIII века жанр канта достиг наивысшего расцвета. В этот период появляются исторические канты. К этому же времени относится зарождение лирического любовного канта, но окончательно этот вид канта складывается в 30-х и 40-х гг. XVIII века (**Вам, прекрасныя долины**).

Шуточные канты сохранили свою популярность вплоть до начала XIX века (**Ох, я селезня любила**).

Наряду с ними существовали канты:

навигацкие (**«Буря море раздымает»**), отражавшие романтику далеких морских плаваний, сопряженных с тревогами и опасностями;

кант на рождество (**Шедше трие цари**);

кант застольный (**Здравствуй тот, кто пьет!; Пейте, братцы, попейте**);

кант пасторальный (**Света лукавста и беды злыя; Коли дождуся весела ведра**);

кант хороводный (**Да орал мужик при дороге**).

Таким образом, становится ясно, что существовало множество жанровых разновидностей канта, которые проникли во все слои общества и стали неотъемлемой частью их жизни.

Для музыкального стиля кантов характерно трёхголосие гомофонного склада (часто с параллельным движением двух верхних голосов и самостоятельным нижним), в гармонии — диатоника, ясная тональная функциональность, в ритмике — квадратность группировки тактов. Способ распева текста преимущественно силлабический (один слог текста распевается на один звук); слова «осанна», «многая лета», «виват» иногда распевались мелизматически и включали имитационные переключки. Форма канта строфическая.

Кант впитал в себя многообразие и простоту интонационно-жанровых элементов, это и знаменный распев, и русская народная песня, и польские псалмы.

Некоторая часть кантов, вероятно, была заимствована из польских сборников, надо полагать, что вместе с тестом был заимствован и их напев.

Так, мелодия польской покаянной песни «Dotad miserne» почти буквально была перенесена в два известных русских канта: духовный – «Егда бог предста Ердана глубине» и любовно-лирический – «В несносной жалости душе нет радости». Отдельные мелодические обороты польских песен прочно вошли в «интонационный словарь» русского канта. Примером может служить заключительный мелодический ход из той же песни «Dotad miserne» от квинты минорного лада вверх к VI ступени с последующим поступенно нисходящим движением к тонике.

Коренному переосмыслению подвергаются обороты скорбных религиозно-лирических польских песен в канте «Буря море раздымает». Мелодическим прообразом этого канта оказывается припев песни о скорбящей богородице. Замена больших длительностей более мелкими с выдержанным от начала до конца четко скандированным ритмом и несущественные, изменения мелодического рисунка совершенно преобразуют выразительный характер тех же интонаций.

Наряду с польскими элементами мы находим в русском канте и очевидные признаки украинского влияния. Связи с Украиной оказали несомненное воздействие и на формирование стилистики канта.

С этой точки зрения представляют особый интерес канты Германа Воскресенского. Например, пасхальный кант «Веселия день и спасения днесь». Обращает внимание, прежде всего значительная протяженность музыкальной строфы, охватывающей шесть одиннадцатисложных строк (обычно строфа в канте состоит из четырех, а порой и двух строк).

В мелодико-ритмической структуре напева ясно выражены черты народно-песенного склада. Ритмическая формула, лежащая в основе первых двух строк, как и некоторые из мелодических оборотов этой фразы, типичны для многих русских песен плясового и хороводного типа. Примером аналогичного построения с протянутым первым звуком, последующим ритмическим дроблением и замедлением движения в конце может служить начало популярной песни «Во лузях».

В канте в честь Иоанна Богослова ясно выражена связь с эпическими жанрами русского народного творчества. Любопытной деталью данного канта является изобразительная акцентировка на слова «громогласно». Приходящаяся на это слово фигура в восьмых нотах ассоциируется с раскатами грома. Песнопение в его честь служит одним из интересных примеров проникновения элементов концертного стиля в сферу канта.

Уже в середине XVIII века языковой и интонационно-мелодический строй канта производил на многих впечатление архаизма и устарелости.

В этом проявляется историческая «межеумочность» самого жанра как продукта переходной эпохи, когда безраздельное господство религии пошатнулось, а светское начало еще не восторжествовало в жизни и во взглядах на мир. Именно в сфере канта осваивались, разные интонационные системы и типы мелодического мышления, как свои, «исконно» русские, так и заимствованные извне.

Кант не сливался с песней фольклорного происхождения ни стилистически, ни по содержанию. С течением времени в нем происходили изменения: обогащалась тематика, появились новые образы, обновлялся поэтический и музыкальный строй. Но эта эволюция совершалась медленно и в ограниченных пределах. Основные стилистические признаки канта оставались теми же самыми. Время произвело соответствующий отбор, утвердив одно и отбросив другое. Ни в одной иной области этот процесс нельзя наблюдать с такой наглядностью и полнотой, как в канте. Вот почему изучение его столь важно и необходимо для понимания того большого перелома в русской музыкальной культуре, который наступил во второй половине XVII века.

Источники:

1. Васильева Е.Е. Лапин В.А. Стрельников А.В. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / Е.Е. Васильева. В.А. Лапин. А.В. Стрельников – Санкт-Петербург: «Композитор-Санкт-Петербург», 2002. – 240 с.
2. Келдыш Ю.В. Кант. Музыкальная энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973—1982 / http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/3393/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%82 (Дата обращения: 28.04.2016).
3. Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю.В. Келдыш – Москва: «Советский композитор», 1978. – 509 с.
4. Орлова Е.М. Лекции по истории русской музыки / Е.М. Орлова – Москва: «Музыка», 1977. – 383 с.
5. Русская культура эпохи Петра 1 (Электронный ресурс) / <http://эпохи-культуры.рф/?p=49> (Дата обращения: 28.04.2016).
6. Финдейзен Н.Ф. Петровские канты / Н.Ф. Финдейзен – Москва: «Известия Академии наук», 1927. – 150 с.

Чубукова Елизавета Юрьевна,
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,
специальность «Вокальное искусство», IV курс.
Научный руководитель – **Меркель Надежда Карповна,**
преподаватель общеобразовательных дисциплин.

Разработка проекта урока литературы по теме «Содружество поэзии и музыки»

В колледже искусств республики Коми в этом году в первый раз прошел день самоуправления, где многие студенты смогли попробовать себя в роли педагога. В этот день мне представилась возможность проявить себя в трех ипостасях одновременно: классный руководитель, педагог по специальности вокальное искусство, педагог по литературе. Последняя роль оказалась для меня наиболее сложной и интересной. В связи со спецификой нашего учебного заведения, для изучения дисциплин из общеобразовательного цикла группы студентов разных отделений объединены. Это создает некие трудности в донесении материала, педагогу приходится быть мобильным, ему требуется организовать процесс обучения так, чтобы каждый студент активно, с интересом и увлечением работал на уроке.

Актуальность моей работы заключается в том, что заканчивая колледж, мы получаем квалификацию педагога, а значит должны уметь работать со студентами, а вопросы о планировании уроков, умении грамотно донести до студентов информацию, вложить необходимые знания будут всегда злободневны. Цель проекта: практически и психологически подготовить студента к возможной будущей профессии. Задачи: планирование и организация урока, грамотное распределение материала.

Для осуществления поставленных задач был разработан проект урока литературы для студентов 2 курса колледжа искусств республики Коми.

Методическая карта проекта урока

Предмет, курс, отделение	Литература. 2курс. Отделения: дизайн, дирижерско-хоровое, оркестровые струнные инструменты.		
Тема урока	содружество поэзии и музыки		
Цели урока	Обучающие	Развивающие	Воспитательные
	Сформировать	Способствовать	Создать условия

	представление о видах литературных произведений и факторах, способствующих сочинению музыки на литературные тексты. Показать на примере литературных произведений возможность создания песен, романсов, опер. Исполнение изученных и прочитанных произведений	развитию познавательных способностей студентов и эстетических чувств; расширению кругозора.	для формирования эмоциональной культуры, литературной и музыкальной грамотности. Создать условия для развития навыков сотрудничества и коммуникативной компетентности студентов разных отделений колледжа.
Вид используемых на уроке средств	нотный материал, тексты поэтических произведений		

Организационная структура урока

Урок проводится по Дальтон-технологии⁴ – Коллективное учебное занятие. Каждый этап урока становится модулем, для которого формулируется цель, временной интервал, указывается алгоритм действий, выполнение которого позволит овладеть модулем, критерии оценивания результатов деятельности. Пассивность по этому типу урока практически исключается. Педагог играет роль главного консультанта, координатора.

Этап урока	Деятельность	
	Преподавателя	Студентов
Организационный момент урока	Объявляет тему, цель, вид урока (модульный), формы работы (обучение в сотрудничестве), раздает тексты произведений, нотный материал, инструктирует учащихся по правилам работы с модулями, указывает источники информации, с которыми	Делятся на группы по своим интересам и предпочтениям, выбирают консультанта, знакомятся с источниками информации, знакомятся с материалом, исполнение на уроке.

⁴ Имеет своей целью индивидуальное развитие личности, развитие у ученика опыта поведения в обществе с помощью приобщения к ценностям сотрудничества, самостоятельного овладения знаниями и ответственности в приобщении к новым знаниям.

Главный принцип – это свободное самостоятельное развитие в сотрудничестве с окружающими. Основой технологии Дальтон являются творческие задания, в каждом из которых выделена определенная проблема. Они могут носить исследовательский характер, включать в себя эксперимент, проектирование. Структура урока – модульная. Форма работы учащихся – групповая. Выбор группы производится студентами по отделениям, в течение урока разрешается один раз перейти из группы в группу, выбрать одного консультанта из числа одноклассников (отделения: дизайн, дхо, оркестровые струнные инструменты).

	предстоит работать на данном уроке.	
Этап № 1	<p>На данном этапе обсуждаются литературные тексты, возможность написания к ним музыки. Преподаватель на собственном примере показывает, как достичь гармонии между поэзией и музыкой. Предложено было послушать:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. муз. Д. Шереметьев сл. А.Пушкин «Я Вас любил» 2. муз. М.Глинка сл. А. Пушкин «Я люблю, ты мне твердила» 3. муз. А.Даргомыжский сл. А. Пушкин «Юноша и дева» 4. муз. П.Чайковский сл. А. Плещеев «Колыбельная песнь в бурю» 5. муз. П.Чайковский сл. А. Толстой «Средь шумного бала» <p>Помогали иллюстрировать романсы студенты отделений «вокальное искусство» и «фортепиано»</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Работа в группах. При обсуждении выслушиваются мнения всех учащихся. Формируется мнение группы по данным вопросам. 2. Подведение итогов, оценивание по указанным педагогом примерам.
Этап № 2	<ol style="list-style-type: none"> 1. Предлагает каждой из групп сформулировать свой взгляд на указанные вопросы на основе теоретических знаний: оценить подбор произведений; определить их жанр (любовная, пейзажная лирика), выявить факторы, способствующие созданию музыки; изучить жизнь литературных произведений в музыке (всегда актуальны). 2. Помогает учащимся в ходе обсуждения правильно сформулировать выводы. 3. Помогают в иллюстрировании тем из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» студенты-преподаватели с отделения «фортепиано». 4. Организовывает обсуждение. 5. Подводит итог, 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Работа в группах. 2. Обсуждают материал, делают некоторые предположения.

	фиксирует предположения.	
Этап № 3	<ol style="list-style-type: none"> 1. Предлагает изучить нотный материал романса для всеобщего исполнения. (муз. М. Глинка сл.А. Пушкина «Признание») 2. Репетиция на местах. Предусмотрены все этапы разучивания произведения, корректировка ошибок 3. Исполнение произведения. 	<ol style="list-style-type: none"> 1.Использование возможностей и навыков студентов отделения «Хоровое дирижирование» 2.Самооценивание поднялось. Это обусловлено тем, что студенты отделения «дизайн» ощутили поддержку со стороны студентов других отделений, смогли сделать то, чего раньше никогда не делали. 3.Запись исполнения.
Этап № 4	<ol style="list-style-type: none"> 1. Организация обобщения по теме урока. 2. Подведение итога урока, выставление оценок по высшему баллу. 3. Организация рефлексии учащихся. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Обобщение по теме урока. 2. Выставление оценок за урок совместно с учителем.

Результатом работы по проектной технологии явился хор студентов отделения «дизайн». В ходе работы все поставленные цели (обучающие, развивающие, воспитательные) были достигнуты.

Источники:

1. Лапина Л. А. Использование Дальтон - технологии в начальных классах (Электронный ресурс) / <http://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/obshchepedagogicheskie-tehnologii/2015/03/28/ispolzovanie-dalton-tehnologii-v> (Дата обращения 22.04.2017).
2. Чайковский П. И. «Евгений Онегин». Клавир. – М.:Музыка, 1970. – 292 с.
3. Романс «Признание» муз. М. Глинки, сл.А. Пушкина (Электронный ресурс) / <http://www.notarhiv.ru/vokal.html> (Дата обращения 22.04.2017).

МОЛОДЕЖЬ В ИСКУССТВЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, ТВОРЧЕСТВО, УСПЕШНОСТЬ

**Сборник материалов студенческой
научно-практической конференции
(22 апреля 2017 года)**

Научно-методическая служба
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,
г.Сыктывкар, ул.Ленина, 51
тел. 8 (8212) 24-12-95
e-mail: nmrkirk@mail.ru