

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



# **Сборник материалов научно-практических конференции - 2018**

**Сыктывкар, 2018**

**ББК 74.00**

**М 75**

Печатается по решению Методического совета Колледжа искусств Республики Коми  
Протокол № 03 (16) от 18 сентября 2018 года.

Составитель:

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

Сборник материалов научно-практических конференций. / Под ред. О.В. Гонтаревой. –  
Сыктывкар: ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2018. – 57 с.

В сборнике представлены материалы студенческой и педагогической научно-практических конференций.  
Сборник адресован преподавателям и 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», 2018

© Методическая служба, 2018

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

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ  
КОНФЕРЕНЦИЙ**

**Сыктывкар, 2018**

## СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
<b>Материалы республиканской студенческой научно-практической конференции «Молодежь в искусстве: интерпретация, творчество, успешность»</b>	
<b>МОЯ БУДУЩАЯ ПРОФЕССИЯ</b>	
1 Вурдова Екатерина Александровна. История музыкально-ритмической системы Э-Ж. Далькроза.	5
2 Дементьева Ксения Александровна. Синтез искусств в подготовке эстрадного вокалиста.	7
3 Новосельская Тамара Николаевна. Скоро выпуск: проблемы поиска работы.	11
<b>МУЗЫКОЗНАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ИССЛЕДОВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ</b>	
4 Пасынкова Виктория Николаевна. И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – представители одной музыкальной эпохи.	13
5 Дуркин Аркадий Ефимович. Опыт исследования музыкальных и поэтических особенностей печорской былины об Илье Муромце.	17
6 Канева Галина Андреевна. Ритм как основа жизни и творчества.	20
<b>ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ</b>	
7 Елфимова Вероника Евгеньевна. Личность дирижера в детском хоре.	23
8 Тафичук Марина Васильевна. Особенности взаимосвязи видов музыкальной памяти у пианистов в процессе выучивания произведения наизусть.	28
<b>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО: ИССЛЕДОВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ</b>	
9 Мещерякова Ксения Игоревна. Человек в японской жанровой живописи конца XVI — начала XVII в.	33
<b>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО: ОТ ИДЕИ К РЕЗУЛЬТАТУ</b>	
10 Сухарев Лукас Ремович. Стилистическая роль перифразы в баснях И.А.Крылова.	37
11 Севергина Лада Владиславовна. Творчество М. Ю. Лермонтова в вокально-хоровых сочинениях на примере стихотворения «Сосна».	43
<b>Материалы республиканской научно-практической педагогической конференции «Традиционные педагогические технологии в современном образовательном процессе»</b>	
<b>РЕАЛИЗАЦИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</b>	
12 Корчагина Мария Николаевна. Игровые технологии в профессиональном образовании.	47
<b>К 75-ЛЕТИЮ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ КОМИ</b>	
13 Кузьмина Ольга Георгиевна. Многогранность профессиональной деятельности А.А. Симоновой.	51

# МОЯ БУДУЩАЯ ПРОФЕССИЯ

## ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ Э.-Ж. ДАЛЬКРОЗА.

Вурдова Екатерина Александровна,  
ГПОУ РК «Колледж искусств республики Коми»,  
специальность «Фортепиано», 1 курс  
Научный руководитель - Власова Ольга Витальевна,  
преподаватель отделения «Теория музыки».

Музыка - один из самых древнейших видов искусств и ритмы в нем проявлены наиболее ярко.

В учебном плане первого курса фортепианного отделения значится дисциплина «Ритмопластика». Мне захотелось глубже понять истоки этого предмета, его историю... Я прочитала определенную литературу и узнала, что родоначальником системы музыкально-ритмического обучения был Эмиль Жак Далькроз (6 июля 1865, Вена – 1 мая 1950, Женева), профессор Женевской консерватории. Он преподавал сольфеджио и его заинтересовал феномен ритма. Он занялся исследованием этого феномена. Под впечатлением от поездки в Алжир и увиденных там народных танцев, грациозно исполняемые танцорами под сложные ритмы, Жак Далькроз стал искать рациональные методы обучения сольфеджио, что привело к созданию музыкально-ритмической системы. При помощи движений он заставлял учеников исполнять музыкальный ритм.

Из литературных источников, я выявила основную задачу ритмики – это подготовка к занятиям любым видам искусств, потому что основным инструментом в искусстве всегда является непосредственно сам человек, и этому инструменту необходима настройка.

Далькроз считал, что порядок преподавания ритмики должен быть следующим:

- 1) Ритм – для его развития используются телесные упражнения;
- 2) Звук - упражнения для слуха и голоса;
- 3) Инструмент – выяснение взаимоотношений между движениями тела и механизмом какого-либо инструмента.

Я считаю, что этот порядок преподавания не зря выстроен именно так: движение – это наиболее естественный способ выражения определенных чувств, а инструмент напротив – он был создан человеком, а не природой. И прежде чем начать заниматься музыкой, играть на любом инструменте, необходимо научиться воспринимать ее всем своим существом, проникнуться чувством, которое порождает ритм и звуки. Это дает возможность ребенку естественно погрузиться в мир музыки.

Занимаясь в классе ритмопластики, я стала замечать, что мое чувство ритма стало более осознанным. Во время занятий улучшается мое настроение и самочувствие: ведь Э.-Ж. Далькроз говорил о необходимости участия всего тела в интерпретации элементов музыкальной выразительности. Главный принцип занятий музыкальной ритмикой это то, что музыка жестов и музыка звуков должны быть воодушевлены одним чувством. Он искал связь между движением и слуховым восприятием. Весь курс ритмики разработан исходя из того, что эта дисциплина музыкальная и строится на основе тех средства музыкальной выразительности,

которые можно выразить в движении. Занятия являются подготовкой к любому виду искусства – такова задача ритмического воспитания.

Из прочитанной литературы я выявила основные цели и задачи ритмики:

1. Формирование общей музыкальности, посредством телесного движения.
2. Активизация осознанного слухового восприятия элементов языка музыки, создающих ритмическую сторону музыкальной ткани.
3. Развитие чувства метра и ритма.
4. Совершенствование слуховых навыков, а также воспитание необходимой в исполнительстве координации движения.

Система Далькроза обрела огромную популярность, и поэтому в 1912 году открылся первый институт Музыки и ритма в Германии. Основной целью создания института стала идея возрождения ритма, как воспитательной и образующей силы.

Ритмика получила распространение не только в Европе, но и в России. Активным пропагандистом новой системы стал князь Сергей Волконский (директор Императорского театра). Он читал лекции о ритмической гимнастике в театральных и музыкальных учебных заведениях, различных кружках и обществах. Первые курсы открылись в Петербурге, затем в Москве, Саратове, Риге, Киеве. Ритмика преподавалась в самых разных учебных заведениях. Сейчас институты ритма существуют в таких странах, как Польша, Германия, Швейцария и США.

Э.-Ж. Далькроз говорил, что ритм – это основа всякого искусства: и для музыки, и для поэзии, скульптуры, архитектуры, не говоря уже и о театральном искусстве.

Таким образом, «Далькроз-ритмика» - это система, представляющая собой синтетический метод, который включает и музыкально-методические и художественные задачи.

#### **Источники:**

1. Лифиц, И. В. Ритмика. Учебное пособие. - М., «Классика», 1999.
2. Романова, Е.К. Далькроз-ритмика: что это такое? // Журнал «Учитель музыки» № 2-2009.

## СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ПОДГОТОВКЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА.

Дементьева Ксения Александровна,  
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,  
специальность «Музыкальное искусство эстрады», III курс.  
Научный руководитель – Иванова Ирина Юрьевна,  
преподаватель отделения «Музыкальное искусство эстрады».

В книге «Эстрада России. XX век» сказано: «Эстрада – многожанровое сценическое искусство... Имеет ярко выраженную развлекательную функцию, что отнюдь не исключает содержательности. Ориентируется преимущественно на массовое восприятие...» [1]. У эстрады есть достаточно важные художественные, воспитательные, эстетические цели, а также цель организации досуга. Основной формой эстрадного представления является концерт, состоящий из отдельных номеров. Создание эстрадного номера, в нашем случае предполагающего исполнение музыкального произведения эстрадного жанра (песни), – это сложная, комплексная работа. Выдающийся советский режиссер театра и кино Сергей Иосифович Юткевич сказал: «Сделать хороший номер, даже если он идет всего несколько минут, очень трудно. И мне кажется, что эти трудности недооцениваются. Может быть, поэтому я так уважаю и ценю искусство тех, кого иногда несколько пренебрежительно кличут эстрадниками, отводя им не очень почетное место в неписаной шкале профессий» [2]. В частности, подготовка эстрадного вокалиста – это трудоёмкий процесс, в ходе которого необходимо синтезировать различные виды искусства. И в условиях концертного исполнения музыкального произведения эстрадным вокалистом подразумевается сочетание нескольких видов искусства, поскольку к артисту на сцене в этом смысле предъявляются многочисленные требования со стороны публики. Мы можем рассматривать, как минимум, три из них: музыкальное искусство, театральное и хореографию. Первое в процессе подготовки является главным и основным, но оно тесно взаимодействует со вторым и третьим. Вопрос синтеза искусств в данном случае является актуальным в связи с многогранностью эстрадного вокального жанра, его всё возрастающей популярностью, растущими требованиями со стороны публики и, как следствие, поддержанием и повышением уровня профессионального мастерства эстрадных вокалистов.

Дадим краткую характеристику этим видам искусства. Музыкальное искусство или музыка – вид искусства, в котором средством воплощения художественных образов служат определенным образом организованные музыкальные звуки. По исполнительским средствам она подразделяется на вокальную, инструментальную и вокально-инструментальную. Музыка нередко соединяется с хореографией, театральным искусством, кино. Она обобщённо выражает процессы жизни в звуковых образах. Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выражаемые через звуки особого рода, в основе которых лежат интонации человеческой речи, – такова природа музыкального образа. Хореография – вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие художественную систему. Танец взаимодействует с музыкой, вместе с ней образуя музыкально-хореографический образ. В этом союзе каждый компонент зависит от другого: музыка

диктует танцу собственные закономерности и одновременно испытывает воздействие со стороны танца. Театр – зрелищный вид искусства, художественно осваивающий мир через драматическое действие, осуществляемое творческим коллективом. Представляет собой синтез литературы, музыки, хореографии, изобразительного искусства и других.

В творчестве эстрадного вокалиста подразумевается создание художественного образа при помощи голоса, интонации, средств музыкальной выразительности (мелодии, лада, гармонии, фактуры, темпа, метроритма, тембра, регистра, динамики, штрихов, формы), пластики, мимики, внутренней «энергетики» артиста и других [3]. Таким образом, синтез искусств связан именно с вопросом создания определённого художественного образа. Помимо технических аспектов в работе над постановкой голоса необходимо также уделять внимание актёрской и хореографической подготовке вокалистов. В практической деятельности большую роль играет объединение технических задач музыкального исполнительства и создания художественного образа (в синтезе с театральным, хореографическим, а также изобразительными искусствами и литературой). Обратимся к определению понятия «художественный образ». Художественный образ – форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определённого эстетического идеала [5]. Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов [7]. Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, способ и результат освоения жизни в искусстве [6]. Очень важным является процесс перевоплощения вокалиста на сцене, а для этого необходимо создание определённого образа, что невозможно без «номера», определяющего основы жанра искусства эстрады. В.М. Гребельная считает, что одна из главных составляющих эстрадного номера – драматургия – дает в вокальном номере возможность возникнуть и проявиться актерскому мастерству [4, с. 64]. Важной основой создания «номера» является неповторимая индивидуальность артиста. При подготовке эстрадного вокалиста именно индивидуальность артиста служит отправной точкой для возникновения художественного образа. Привычный для зрителей эстрадный образ исполнителя является одной из особенностей художественной структуры номера. Понятие индивидуальности эстрадного вокалиста имеет ряд специфических особенностей: жанр, средства выразительности жанра, уровень исполнительского мастерства, связанного с владением выразительными средствами этого жанра, степень владения навыками актёрского мастерства и хореографии, необходимыми для создания определённого образа. Драматургия номера – это его сюжетно-действенное построение, жанровые особенности, которым обязательно находят выражение в специфических выразительных средствах, используемых артистом для создания художественного образа. Чтобы удалось использовать в вокальном исполнительстве актерскую игру, важнейшим обстоятельством является точная, ярко выраженная драматургия номера [4, с. 65]. Номер исполняется непосредственно самим артистом в реальных обстоятельствах, потому возникают «персонаж», «тема», «событие». В эстрадном вокальном искусстве техника исполнения лежит вне плоскости техники актерского мастерства и хореографии. В связи с этим существует проблема соединения



специальной вокальной техники с выстраиванием драматургии эстрадного номера. Поскольку особенности вокального жанра и вокальной техники диктуют способы выразительности в конкретном эстрадном номере. В этом контексте эстрадный вокальный репертуар можно разделить на две категории: 1) сюжетный материал (в котором возможно использование игровых приемов); 2) репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности. В первом типе в поэтическом тексте содержится определённое сюжетное построение, которое позволяет сыграть песню как маленький спектакль. Но не стоит буквально понимать синтез музыкальных средств выразительности и актерских, так как это может привести к чрезмерному инсценированию текста и, как следствие, к неестественности образа. В данном случае важно понять, в какой степени само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанр и стиль терпят привнесение в нее приемов собственно театральной выразительности. Второй тип предполагает серьезное, драматическое содержание. Это чаще всего песня от лица героя, в которой артист создаёт персонаж, от имени которого исполняется произведение. В основе этого приема решения эстрадной песни – перевоплощение, создание характера, слегка подчёркивая обстоятельства, заложенные в тексте. Основа создания художественного образа – это найденное исполнителем отношение к содержанию данной песни. Сценическое отношение – путь к образу, который также создаётся за счёт пластики, определённой хореографии, костюма. Причём хореография ни в коем случае не должна мешать воплощению средств музыкальной выразительности, вокальной технике, но способствовать созданию образа.

Таким образом, подготовка эстрадного вокалиста требует синтеза искусств в связи с многогранностью самого эстрадного жанра, его художественной, воспитательной, эстетической и развлекательной функциями. Соответствующий художественный образ и индивидуальность артиста являются одними из основных элементов, необходимых для исполнения музыкального произведения, относящегося к эстраднему жанру.

#### **Источники:**

1. Богданов, И.А. Драматургия эстрадного представления [Текст]: Учебник/И.А.Богданов, И.А.Виноградский. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
2. Большая Советская энциклопедия [Электронный ресурс] /Энциклопедии и Словари. Коллекция энциклопедий и словарей – Режим доступа: <http://enc-dic.com>, свободный. (Дата обращения: 10.03.2018 г.).
3. Гребельная, В.М. Особенности художественной структуры эстрадного вокального номера // Известия Уральского государственного университета. – 2010. – №5 (84). – С. 63-71.
4. Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии/Б.И.Кононенко. – М.: Вече 2000, 2003. – 512 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь/Под ред. Г.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. Уварова, Е.Д. Эстрада России. XX век [Текст]: Энциклопедия/Е.Д.Уварова, Ю.А.Дмитриев, О.А.Кузнецова, С.М.Макаров, А.Е.Петров. – М.: Олма-Пресс, 2004. – 862 с.

7. Юткевич, С.И. В своем репертуаре [Текст] /С.И.Юткевич, Б.М.Поюровский, А.С.Менакер, М.В.Миронова. – М.: Центрполиграф, 2001. – 542 с.

## СКОРО ВЫПУСК: ПРОБЛЕМЫ ПОИСКА РАБОТЫ.

**Новосельская Тамара Николаевна,**  
ГП ОУ Коми республиканский агропромышленный техникум,  
специальность «Ветеринария», IV курс  
Научный руководитель - **Киселева Галина Владимировна,**  
мастер производственного обучения.

В 2018 году я заканчиваю Коми Республиканский Агропромышленный техникум по специальности «Ветеринария». В связи с этим передо мной остро стоит вопрос последующего трудоустройства. Цель моей работы – проанализировать, есть ли возможность трудоустройства по полученной специальности, какие трудности могут возникнуть при этом. Актуальность данной темы очень высока. Ведь каждый год наш техникум выпускает от 20 до 30 ветеринаров каждый год, из них подавляющая часть ребят собирается связать свою жизнь с полученной профессией.

Сейчас я заканчиваю четвертый курс обучения. Очень много внеучебного времени провела в ветеринарной клинике нашего техникума, имела возможность попрактиковаться в одной из клиник нашего города, прошла трехмесячную производственную практику на предприятии по производству молока и владею основными навыками работы ветеринарного специалиста. Поэтому считаю, что на рынке труда по своей специальности являюсь конкурентоспособной.

Ранее мной рассматривался вариант дальнейшей работы на предприятиях сельскохозяйственного профиля. На сайте Министерства сельского хозяйства и потребительского рынка Республики Коми имеются вакансии ветеринарного фельдшера в животноводческие хозяйства Республики. Но в данном вопросе возникли некоторые трудности. А именно:

- Хозяйства, нуждающиеся в ветспециалистах, расположены далеко от места моего проживания. В нашем регионе молодым специалистам, уезжающим на село, не предоставляется жилье. Деревня или поселок — это не то место, где можно найти съемное жилье. Приобретение собственного дома не рассматривается, в виду отсутствия капитала и сомнений по поводу, понравится ли рабочее место.

- Условия труда. Работник производственного животноводческого хозяйства обязан выходить на работу в любую погоду, любой день и даже ночью, а это тяжело.

- Навыки. За период обучения в техникуме я много практиковалась на мелких домашних животных, когда как с сельскохозяйственными животными практики было недостаточно. Навыки, полученные в ветеринарной клинике, не универсальны, при работе с крупными животными нужны другие.

Основываясь на этом, я отдаю свое предпочтение работе в одной из ветеринарных клиник г. Сыктывкара.

В нашем городе их больше десяти, и, периодически они нуждаются в новом персонале. Выбирать будущую работу я буду по следующим критериям:

- Близость к месту проживания
- Возможность дальнейшего повышения квалификации и карьерный рост
- Большой поток посетителей
- Уровень заработной платы

Для того, чтобы повысить свою конкурентоспособность, я предпринимаю следующие шаги:

1. Отрабатываю навыки практической работы в учебной ветеринарной клинике техникума. Теоретических знаний о том или ином заболевании может не хватать для эффективного лечения домашнего животного.

2. Изучаю различные специфические заболевания мелких домашних животных во внеурочное время.

3. Изучаю методы диагностики тех или иных заболеваний.

4. Посещаю ветеринарные конференции, общаюсь с другими ветеринарными специалистами в сети и форумах.

5. Развиваю коммуникативные навыки для эффективного общения с владельцами будущих пациентов

Считаю, что именно на это, в первую очередь, будет обращать внимание будущий работодатель. Ведь работа с мелкими домашними животными несколько отличается от работы на производстве. Сотрудник должен быть благожелательным, приветливым, уметь общаться с людьми, объяснить владельцам важность лечения и профилактики заболеваний.

С целью поиска места будущей работы я уже обратилась в несколько ветклиник города. Только в одной мне предложили оставить свой телефон, не гарантируя трудоустройства. По этой причине я буду рассматривать и другие варианты – например, менеджер по продажам специализированных кормов для животных премиум класса.

В результате своего небольшого исследования я пришла к выводу, что вероятность найти рабочее место в ветеринарной клинике г. Сыктывкара не велика. Есть еще возможность работать в зоомагазинах, частных и государственных ветеринарных лабораториях, в области ветеринарно-санитарной экспертизы и государственном надзоре, но эти области не связаны непосредственно с лечением животных. Есть спрос в нашей Республике на ветеринарных специалистов в сельской местности, но остается решить острые социальные проблемы: отсутствие жилья и тяжелые условия работы.

#### **Источники:**

1. Официальный сайт ветеринарной клиники г. Сыктывкар ООО «ВетСервис» [Электронный ресурс]. - Режим доступа - <http://vetservis.org/> (Дата обращения 10.03.2018).
2. Перечень вакансий организаций АПК Республики Коми для трудоустройства молодых специалистов на 01 июня 2017 г. – С. 3-6 [Электронный ресурс] - Режим доступа - <http://old.mshp.rkomi.ru/page/13176/> (Дата обращения 10.03.2018).
3. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности ветеринария 36.02.01 от 12.05.2014 [Электронный ресурс]. - Режим доступа - [http://krapt-rk.ru/content/doc/doc\\_standart/vet\\_standart\\_2014.pdf](http://krapt-rk.ru/content/doc/doc_standart/vet_standart_2014.pdf) (Дата обращения 10.03.2018).

# МУЗЫКОЗНАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ИССЛЕДОВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ

## И. С. БАХ И Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ – ПРЕДСТАВИТЕЛИ ОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭПОХИ.

Пасынкова Виктория Николаевна,  
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,  
специальность «Хоровое дирижирование», I курс  
Научный руководитель – Слободина Светлана Александровна,  
преподаватель отделения «Теория музыки».

*«Если музыка Баха – это храм, то музыка Генделя – дворец»  
(А. Рубинштейн)*

Эпоха барокко – это первое, с чем мы, студенты-первокурсники, столкнулись на уроках «музыкальной литературы» в колледже искусств. Изучая жизненные и творческие пути двух самых ярких представителей данного периода в развитии музыки – композиторов Иоганна Себастьяна Баха и Георга Фридриха Генделя, у меня сразу возник целый ряд вопросов, главными из которых были следующие: были ли знакомы эти две величайшие фигуры и насколько схожи их судьбы и творчество. В этом и попробуем разобраться.

Иоганн Себастьян Бах родился в 1685 году в немецком городке Эйзенах. За два столетия по Тюрингии расселилось такое большое количество музыкантов из семейства Бахов, что само имя Бах стало синонимом музыканта. Поэтому маленького мальчика готовили к профессии музыканта с ранних лет. С детства он был вовлечен в типично профессиональную среду, с которой не порывал до конца жизни. В отличие от И. С. Баха, отец Г. Ф. Генделя был против профессии музыканта, он мечтал об ином будущем для своего сына – о карьере юриста. Георг Фридрих Гендель родился в 80 милях от Эйзенаха, немецком городке Галле (тоже в 1685 году). Таким образом, первоначальные музыкальные впечатления и знания оба композитора получили на родной, немецкой почве.

Когда Генделю исполнилось 7 лет, он своей игрой на органе сумел удивить герцога саксонского, в результате чего мальчик начал заниматься музыкой с лучшим музыкантом и педагогом города Галле, органистом Фридрихом Вильгельмом Цахау. Первый учитель оказал исключительное влияние на своего ученика. Под руководством Цахау будущий великий композитор обучается игре на гобое, органе, клавире, скрипке, а также изучает стиль немецких композиторов, знакомится с итальянской музыкой.

В отличие от Генделя, учителя детства Баха не оказали влияния на его художественное развитие. Удовлетворять свою любознательность ему приходилось самостоятельно. Бах был самоучкой. Он изучал музыкальное наследие прошлого и настоящего. Это и было его настоящей композиторской школой.

Большое влияние на обоих композиторов оказал Рейнхардт Кайзер – талантливый и плодовитый композитор эпохи барокко. Знакомство Генделя с ним произошло в Гамбурге («немецкой Венеции»), куда композитор переехал в 1703 году. Именно в Гамбурге молодой музыкант впервые вплотную соприкасается с музыкальным театром. Оркестром единственного на тот момент оперного немецкого

театра руководил Кайзер. Гендель поступил в этот оркестр в качестве скрипача и клавесиниста. Возможно, именно здесь молодой композитор выбрал основой своей музыкальной деятельности оперный театр. Ранние оперы Генделя испытали некоторое влияние Кайзера.

Бах, в отличие от Генделя, в Гамбурге не жил и не работал. Но посещал этот город неоднократно. Уже в 1703 году он ездил в Гамбург послушать игру знаменитого немецкого органиста И. А. Рейнкена. А в 1720 году даже хотел занять там место органиста. Посещая Гамбург, Бах не прошел мимо нового для него искусства. С творчеством Р. Кайзера он, естественно, был знаком. И, как считает Р. Роллан, влияние Кайзера отразилось на некоторых сторонах музыкального языка И. С. Баха.

Осенью 1705 года И. С. Бах пешком отправляется в город Любек, чтобы послушать игру Дитриха Букстехуде, знаменитого немецкого органиста и композитора. Это событие красочно описывается во многих источниках, посвященных изучению жизни и творчества Баха (отсутствие денег на карету, продление отпуска на 4 месяца вместо положенных 28 дней и т.д.). Но мало кто помнит, что и Гендель вместе со своим другом (на тот момент) - критиком, литератором, певцом и композитором - Иоганном Маттезоном ездил в этот город в этом же году с той же целью. Уже в этот момент могла произойти встреча двух гениальных композиторов.

Изучая биографию композиторов, можно заметить, что и Гендель, и Бах очень много разъезжали по разным городам. Однако Бах никогда не покидал пределов Германии. Его переезды связаны с принципиальным и прямым характером композитора. Он не мог мириться с равнодушием людей, которые очень негативно относились к любым нововведениям в установившиеся правила. Переезды Генделя связаны, в первую очередь, с его желанием изучить творчество композиторов разных стран. В конце концов, более полувека он провёл в Англии.

Примечательно и то, что, несмотря на довольно обеспеченную жизнь, у Георга Фридриха Генделя не было семьи, а Иоганн Себастьян Бах всю жизнь прожил небогато, однако два раза женился, от двух браков было 20 детей.

В конце своей жизни оба композитора ослепли. Пытаясь поправить зрение, оба обращались к английскому доктору (шарлатану) Джону Тейлору, который оперировал их обоих. И тому, и другому приходилось мужественно бороться с трагическим ударом судьбы. Например, Гендель, будучи уже слепым, заканчивает начатую ораторию "Иевфай", руководит представлением своих произведений, дает концерты и потрясает слушателей величием импровизации.

Таким образом, мы видим, что ровесники Бах и Гендель, родившиеся в одной стране, сложились совершенно разными людьми. Несмотря на некоторые точки соприкосновения в биографиях, их жизненные пути резко отличаются: положение в обществе, социальный статус, семейное положение, характер, темперамент и т.д. Это, конечно же, не могло не отразиться и на их творчестве.

Художественный опыт Баха и Генделя накапливался отнюдь неодинаково, потому что разительно отличались те общественные, национальные и культурные условия, в которых проходили их общественные и творческие пути. Оба они, конечно, постигают лучшие достижения творческого искусства различных европейских стран. Но при этом Бах неизменно действует в типично немецкой художественной среде, а

Гендель непосредственно соприкасается с итальянской оперной традицией и работает как композитор и музыкальный деятель в общественных условиях тогдашней Англии.

Иоганн Себастьян Бах как композитор был практически неизвестен при жизни, его творчество было надолго забыто после его смерти. Его музыка казалась современникам слишком сложной и непонятной. Даже сыновья Баха считали ее слишком заумной. Интерес к его музыке появился лишь спустя почти 100 лет после его смерти, благодаря немецкому композитору Ф. Мендельсону, который 11 марта 1829 года исполнил величайшее творение Баха – «Страсти по Матфею». Творчество же Георга Фридриха Генделя стало известным уже при жизни композитора. Всемирная слава была обеспечена ему уже в относительно молодые годы. Но, справедливости ради, можно отметить, что в наше время широкой публике Г. Ф. Гендель менее известен, чем И. С. Бах.

У двух гениев барокко были совершенно разные вкусы и творческие устремления. Бах в своем творчестве стремился к философской самоуглубленности, к передаче тонких оттенков мысли или лирического чувства. Генделя влекла широкая общественная сфера деятельности, его захватывали большие героические и эпические темы, драматизм и театральность. Даже библейские сюжеты они выбирали разные: в отличие от Баха, который постоянно размышлял о страданиях Христа, Гендель выбирал рождественские и пасхальные темы.

И. С. Бах равное внимание уделял всем музыкальным жанрам, но никогда не писал опер, даже не предпринимал никаких попыток. Любимым жанром Г. Ф. Генделя, наряду с ораторией, оказалась именно опера (40), но он никогда не писал хоральные обработки, которые в творчестве Баха занимают важное место. Бах всю жизнь работал при церкви, Гендель – при театре. Кроме нескольких сочинений, написанных по специальному поводу, у Генделя нет церковной музыки, в отличие от произведений Баха, который слыл очень набожным человеком. Бах – церковный композитор, Гендель – светский. Бах предпочитал полифонический склад изложения, а Гендель – гомофонно-гармонический.

Ну и в заключении. Тема «Бах и Гендель» интересовала многих (не только меня). Большинство исследователей их жизни и творчества склоняются к тому, что встреча композиторов по разным причинам так и не состоялась. Известно, что Бах неоднократно предпринимал попытки встретиться со своим соотечественником, но, при всем своем уважении к музыке Баха, Гендель не проявлял никакой инициативы. Но при определенном стечении обстоятельств эта встреча могла бы состояться. Например, в 1747 году, в Лейпциге. Немецкий драматург Пауль Барц рискнул и показал эту «возможную встречу» в своей пьесе. В 1999 году по произведению «Возможная встреча» вышел российский телевизионный художественный фильм «Ужин в 4 руки», где рассказывается о воображаемом ужине двух композиторов, на котором они размышляли на разные музыкальные темы, делились своими знаниями.

Несмотря на то, что Иоганн Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель так и не встретились при жизни, но оба возглавили свою музыкальную эпоху. После них остались творения, которые мы продолжаем слушать и восхищаться даже спустя столетия.

#### **Источники:**

1. Галацкая, В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 1. – М.: Музыка, 1978. – 366 с.
2. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
3. Роллан, Р. Гендель. – М.: Музыка, 1984. – 259 с.
4. Бах и Гендель. Сравнительная характеристика [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/5534967/>, свободный. (Дата обращения – 17.03.2018).



## ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ПОЭТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕЧОРСКОЙ БЫЛИНЫ ОБ ИЛЬЕ МУРОМЦЕ.

Дуркин Аркадий Ефимович,

ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,

специальность «Сольное и хоровое народное пение», IV курс.

Научный руководитель - Чашникова Надежда Анатольевна,

преподаватель отделения «Сольное и хоровое народное пение»

Эпос - это понятие, которое определяет как литературный жанр, так и один из трёх родов русской народной культуры.

В современном развитии культуры былинная эпическая традиция забывается, сценическое воплощение получает редко. Для того, чтобы не дать полностью угаснуть былинам, сохранить их в сценическом исполнении, необходимо знать и понимать сюжеты, изучать особенности исполнения эпических песен. В данном докладе представлены результаты опыта исследования музыкальных и поэтических особенностей печорской былины об Илье Муромце.

О русском музыкальном эпосе существует несколько монументальных трудов. Так, о музыкальном эпосе севера России писали Астахова Анна Михайловна [1], Бернштам Татьяна Александровна [2], Добровольский Борис Михайлович, Коргузалов Всеволод Владимирович [3].

Былины - один из наиболее ценных частей русского песенного эпического наследия, дошедшего до нас из далёкого прошлого - это эпические песни, в которых воспеты героические события или отдельные эпизоды древней русской истории. По мнению исследователей «в своем первоначальном виде былины оформились и развились в период ранней русской государственности (в Киевской Руси), выразив национальное сознание восточных славян». [4; 186]

Как известно русские былины на севере в основных районах бытования называли старина, старина́, старинка.

Нас заинтересовала былина об Илье Муромце и Сокольнике, которая бытовала в печорской эпической традиции. Данный сюжет о единоборстве русского богатыря Ильи Муромца с иноземным нахвальщиком относятся к основному героическому циклу. В нашей былине побежденный враг (Сокольник) оказывается сыном Ильи Муромца.

По мнению А.М.Астаховой: «Современные носители эпоса на Севере, – северные крестьяне, – являются преемниками поэтического наследия, которое их предки занесли на Север из Новгорода и Москвы вместе со своими обычаями, костюмами и другими элементами культуры. Особенно богатой былинная традиция оказалась как раз в местах наиболее старых новгородских и московских поселений – на Пинеге, Мезени, Печоре, в Беломорье, Олонецком крае». [1: 26]

Усть – Цилёма считают себя потомками Новгородцев. Усть – Цилемская слободка принадлежала Новгородцу Ивашке Ластке. Историки считают, что в XII – начале XIII вв. между удельными князьями Древней Руси происходили столкновения за «Печорские дани». В более поздний период – XIII – XVI вв. – русское население продвигалось потоками из Великого Новгорода и Ростово–Суздальской земли. Так, в XII – XVIII вв. произошло заселение Печоры старообрядцами с их культурой и языком.

На Печоре жили прекрасные сказители (Ф.Е. Чуркина, А.Е. Осташов, П.Р. Поздеев, Д.К. Дуркин). Для исполнения былин требовался досуг у сказителей и слушателей. Поэтические тексты печорских былин довольно протяженные. Средний объём былин 150-300 стихов.

Для анализа поэтических и музыкальных особенностей нами были выбраны четыре варианта былин об Илье Муромце.

1. Исполнение Еремея Прововича Чупрова. Расшифровка автора доклада из собрания Фонограммархива Института русской литературы Российской академии наук. Компакт – диск CD «Пижемские певцы и сказители».

2. Исполнение Еремея Прововича Чупрова. Нотированная Коргузаловым Всеволодом Владимировичем. Опубликовано в труде «Былины. Русский музыкальный эпос». [3]

3. Исполнение Усть – Цилемского ансамбля народной песни и танца «Вечора». Расшифровка автора. Видеозапись с концерта «МЫ ВМЕСТЕ» посвященного 85 – летию Усть – Цилемского района, г. Сыктывкар.

4. Ансамблевое исполнение от Еремея Прововича Чупрова и его братьев. Нотированная Е. Гиппиусом и З. Эвольт. Опубликовано в труде «Былины. Русский музыкальный эпос». [3]

Еремей Провович Чупров, житель деревни Боровской как сказитель был известен уже давно, и по сей день является едва ли не самым выдающимся исполнителем былин всего района средней Печоры. Еремей Провович поёт с необычайным эмоциональным подъёмом. Пение Е. П. Чупрова примечательно: это подлинно эпическая манера, с особой артикуляцией слова, ярко передающая накал страстей и величавость, свойственную эпосу.

Рассмотрим поэтические особенности былины об Илье Муромце.

Печорские былины, как и эпические песни из других районов Русского Севера, изобилуют традиционными географическими названиями, устойчивыми формулами и постоянными эпитетами, в которых упоминаются нехарактерные для северной природы и местного быта реалии. В печорской былине «Илья Муромец и Сокольник» представлены следующие подобные эпитеты: «Стольной Киев – град», «горы ледяные», «море синее», «белой шатер», «поляница да одновокая».

Типичной для эпической поэтики является употребление эпитетов: «великой сон», «великой хмелинки», «конь доброй», «низкой поклон», «ворона пустопёрая».

Употребляется в былине выражение, не типичное для былинного этикета, «по жопы», однако, оно характерно для усть – цилемской традиции. В Усть – Цилемских сказках часто встречаются «острые» выражения, типичные для речи старообрядцев.

Важной спецификой былинного стиля является гипербола. В былине «Илья Муромец и Сокольник» присутствуют следующие гиперболы: «великой сон», «поляница да одновокая», «Задрожала тогда да мать сыра зем(е)ля», «Вдвое-втрое у старого силы прибу(э)ло», богатыри боролись трое суток без отдыха.

Былинный стих – свободный тонический, т. е. основанный на особом распределении ударений, но не укладывающийся в рамки метрических форм литературных стопных размеров. В рассматриваемой былине стих содержит два ударения.

Что касается музыкальных особенностей, то в рассматриваемых былинах используется один развернутый напев, завершающийся распевом. Характер напева декламационный. Напев представляет собой законченное музыкальное построение, приближающееся к песенным формам, постоянно повторяющееся с новым поэтическим стихом.

По мнению Добровольского и Коргузалова: «более поздним явлением в музыкальном языке эпоса следует, видимо, считать развитые одностиховые напевы песенного типа со значительными элементами слоговой распевности – формы, чаще всего встречающейся в ансамблевой традиции, где они превращаются в более сложные конструкции». [3; 27] Былина «Илья Муромец и Сокольник» бытует в сольном и ансамблевом исполнении, с присутствием слоговой распевности. Таким образом, напев былины можно считать более поздним явлением.

Отличительной чертой Печорского эпоса является ансамблевое исполнение, которое не характерно для северной эпической традиции. Ансамблевое исполнение эпических песен встречается в Московской, Владимирской, Нижегородской и других центральных областях, у донских казаков. Это подтверждает выше рассмотренное происхождение Усть – Цилёмов от Новгородцев.

Манера исполнения Усть – Цилемского ансамбля в тембровом отношении напоминает казачью манеру исполнения: ровное метрическое акцентирование, схожесть тембров голосов (с «сипотцой»).

Проанализировав музыкальные и поэтические особенности былин об Илье Муромце можно сделать следующие выводы:

1. Поэтические тексты соответствуют севернорусской эпической традиции. Особенность их заключается в употреблении острых выражений, свойственных Усть – Цилемскому фольклору.

2. Уникальность Печорской былины заключается в её ансамблевой манере исполнения, что не характерно для севернорусской эпической традиции.

3. Усть – Цилемская манера исполнения имеет схожие черты с казачьим ансамблевым пением.

#### **Источники:**

1. Астахова, А. М. Русский былинный эпос на Севере [Текст] / АН СССР. Карело-Фин. база. Ин-т истории, яз. и лит. — Петрозаводск: Гос. изд. Карело-Фин. ССР, 1948. — 396 с.

2. Бернштам, Т. А. Былины на Печоре. [Электронный ресурс] – 2001.// <http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/bl1/bl1-079-.htm?cmd=2>

3. Былины. Русский Музыкальный эпос. [Текст, Ноты] / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. – М.: Изд – во «Советский композитор», 1981.

4. Зуева, Т.В. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. [Текст] / Т.В.Зуева, Б.П.Кирдан. – М.: Флинта: Наука, 2002. - 400 с.: ил.

## РИТМ КАК ОСНОВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА.

Канева Галина Андреевна,

ГПОУ РК «Колледж искусств республики Коми»,

специальность «Теория музыки», III курс

Научный руководитель - Власова Ольга Витальевна,

преподаватель отделения «Теория музыки».

Мы знаем, что существуют поэтические и музыкальные ритмы. Но познакомившись с литературой, которая говорит о ритмах природы и человека, я заинтересовалась этой темой и решила раскрыть проблему ритмической жизни человека, и, в частности, людей искусства: В. Моцарта и А.С. Пушкина.

Что вообще означает слово ритм? В переводе с греческого «ритм» означает «стройность», «соразмерность». Так же значение слова «ритм» определяют как «налаженность, чередование, форма протекания, повторяемость».

Вся природа живет в разнообразных ритмах, и это можно увидеть в таких природных явлениях как: приливы и отливы океана, смена дня и ночи, смена времен года, движение небесных тел. Так же, как и в природе, в человеке то же есть ритмы. Вся жизнь человека состоит из определенных ритмов, таких как: сон, женский цикл, вдох – выдох, смена молочных зубов на коренные. Все эти ритмы относятся к разным группам биоритма человека.

Ритмы можно разделить на *внешние* и *внутренние*. К внешним ритмам относятся годовые, месячные, недельные, суточные, минутные.

К внутренним ритмам относятся ритм сна, ритм внимания, температуры, ритмы мысли. Каждый орган человека живет своей отдельной жизнью, где есть подъемы и спады.

Но особенно интересными для меня стали ритмы внимания, сна, температуры, и, что самое главное, процесса мысли.

**Сон.** Сон появляется как особое стремление, как особый позыв. Стремление ко сну есть нечто активное, то есть не внешние причины толкают организм ко сну, а внутреннее стремление заставляет его переходить в это «иное состояние жизни». Глубина сна не одинакова в разные часы, глубина сна достигается после 1-2 часа засыпания, после чего глубина сна резко убывает, через 5-6 часов после засыпания сон наиболее чуткий, после чего начинается вторичное углубление сна, но гораздо меньше.

**Внимание.** Самое острое внимание наблюдается в утренние часы (1-3 урок), далее внимание начинает резко падать. Но к вечеру наблюдается второй подъем внимания. Вечерний подъем бодрствования может быть более или менее высок, это зависит от индивидуальности данного лица и от условий его жизни.

**Температура.** Она достигает максимума к 6 часам вечера, после чего начинает понижаться и достигает минимума к 4 часам утра, и с этого момента начинается новое повышение. Что же касается общего постепенного падения температуры к утру и постепенного повышения к вечеру, то эти колебания независимы от сна и бодрствования, они сохраняются в том же виде и при извращении образа жизни, при дневном сне и ночном бодрствовании.

Все вышесказанное говорит о ритмичности этих процессов.

**Процесс мысли.** Мысль (художественная, творческая) обыкновенно созревает не сразу, а толчками, в биографиях великих художников, писателей и композиторов мы

ясно видим, что схватив какую либо идею, они не сразу ее оканчивали, а через некоторое время.

Опираясь на труд Н.Я. Пэрна «Ритм, жизнь и творчество», в котором он исследовал ритм душевной и творческой жизни людей искусства, можно сделать вывод, что у людей наблюдаются определенные узловые моменты в жизни, которые происходят ритмично. Под узловыми моментами понимается смена душевного настроения, мировоззрения и направления в творчестве. Эти узловые точки характеризуются тремя главными признаками:

- 1) Прояснение и усиление духовной жизни человека.
- 2) Качественной особенностью по отношению к другим узловым точкам.
- 3) Особая чувствительность организма.

Узловые точки обычно совпадают с годами жизни: 6-7 лет, 12-13, 18-19, 25-26, 31-32, 37-38, 43-44, 50 лет, 56-57, и так далее. Это так же является теорией 6-7-летних циклов. Перерывы (паузы) в творчестве являются очень важными моментами: в это время происходит накопление сил для новых идей.

Здесь представлена таблица, из которой видно, что творчество подчинено определенному волновому ритму, который соответствует теории 6-7-летних, а также прослеживаются узловые точки.

1756 год	Рождение
1е семилетие	Первые попытки сочинения
2е семилетие	Начало правильных композиций
3е семилетие	Оперы имевшие большой успех
	<i>Перерыв</i>
4 семилетие	Богатый творческие период
	<i>Перерыв</i>
5 семилетие	Наивысший подъем творчества
	<i>Перерыв</i>
	Подъем творчества. На пике творчества умер.
Начало 6 семилетия	Смерть

Так же просмотрен жизненный путь Александра Сергеевича Пушкина. Пушкин начал писать стихи с 11 лет, и это первая вспышка творчества, которая по исследованиям Пэрна, совпадает со «2 узлом жизни». Далее творческая жизнь писателя идет равномерно, но «вспыхивают» некоторые яркие произведения, такие как «Руслан и Людмила». Но в целом, творческий путь идет спокойно. А затем на 18 году идет новая волна творчества (период романтизма). После следует небольшой перерыв, затем следующая волна (в это время написан «Евгений Онегин»). Этот период был очень плодovit. (1825-1827). Затем наступает перерыв в 3 года. После перерыва, только в 1830 мы видим следующую волну. А затем наступает перерыв, продлившийся до самой смерти.

1799 год	Рождение
1810 год (11 лет)	1 вспышка и это 2 узел жизни
	<i>Перерыв</i>
1817 год (18 лет)	2 вспышка и это 3 узел жизни

	<i>Перерыв</i>
1825 – 1827 (26 лет)	Самая яркая и плодovitая вспышка. Это 4 узел жизни. Этот узел (по исследованиям Пэрна) является вершиной душевного расцвета.
	<i>Перерыв</i>
1830 год (31 год)	Вспышка творчества. 5 узел жизни.
	Смерть.

Из моих исследований можно сделать **вывод**, что не только неодушевленная природа имеет ритмичность, но и человек подвержен так же ритмам во внутренней жизни и внешней жизни. И природа творчества также имеет свой ритмический процесс так как Ритм универсален и проявляет себя на всех уровнях жизни.

#### **Источники:**

1. Биологические ритмы, их роль в жизни человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ogorod.net/referats/448/42910> (Дата обращения 28.03.2018).
2. Биоритмы и их роль в жизнедеятельности человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://xreferat.com/10/2658-1-bioritmy-i-ih-rol-v-zhiznedeyatel-nosti-cheloveka.html> (Дата обращения 28.03.2018).
3. Гальдина, Г.А. Реферат «Биологические ритмы в жизни человека». Екатеринбург, Российский государственный профессионально - педагогический университет, 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://revolution.allbest.ru/medicine/00543951\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/medicine/00543951_0.html) (Дата обращения 28.03.2018).
4. Пэрн, Н.Я. Ритм, жизнь и творчество. - Ленинград – Москва: Издательство Петроград, 1925 год.

# ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.

## ЛИЧНОСТЬ РУКОВОДИТЕЛЯ В ДЕТСКОМ ХОРЕ.

**Елфимова Вероника Евгеньевна,**  
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми,  
специальность «Хоровое дирижирование», III курс.  
Научный руководитель – **Кузьмина Ольга Георгиевна,**  
Почетный работник СПО РФ,  
преподаватель отделения «Хоровое дирижирование».

Сегодня детское хоровое исполнительское искусство переживает этап нового подъема. Этому способствовал ряд факторов. Прежде всего:

- возрождение Всероссийского хорового общества, что, безусловно, положительно сказалось на развитии хорового искусства и творчества во всех регионах нашей страны. Ярким подтверждением тому является сводный детский хор, состоящий из тысячи детей, который уже стал участником многих знаменательных концертов.
- вторым фактором является интенсивное развитие хорового фестивального и конкурсного движения в нашей стране и за рубежом. Это позволяет осуществлять культурный, музыкально-творческий обмен опытом, развивать профессиональные, художественно-исполнительские возможности коллектива, обсуждать профессионально-педагогические вопросы хорового искусства и исполнительства. Третий фактор связан с детским хоровым репертуаром.

Детский хор – живой организм, удивительный «музыкальный инструмент», находящийся в состоянии постоянного динамического и психофизиологического изменения, несущий энергетику юности, оптимизма и поэтического обаяния. Этот «исполнительский инструмент» хрупкий и нежный, гибкий и отзывчивый, которому подвластно искреннее и непосредственное выражение самых глубоких человеческих чувств. Его главная особенность и неповторимость заключается в том, что «инструмент этот» невозможно получить в готовом виде. Его необходимо вырастить, взлелеять, научить, настроить, воспитать. Поэтому большая, трудная, при этом очень интересная и увлекательная работа ожидает хормейстера, занимающегося созданием детского хорового коллектива.

При этом обязательно помнить, что особенностью работы с детским хоровым коллективом является умелое сочетание обучения (развитие музыкальных способностей, формирование певческих навыков, голосового аппарата, музыкальной грамотности), музыкального воспитания (сознательное отношение к искусству, любовь к музыке, пению, расширение кругозора) и «живого» исполнительства. Иначе говоря, комплексный подход, реализуемый на практике, способствует полноценному развитию хорового коллектива, а также максимальному раскрытию способностей каждого учащегося. При этом содержательной, образно-смысловой и эмоциональной основой этой непростой и кропотливой работы является жанрово-стилевое разнообразие музыкального искусства, т.е. классические, народные и современные

произведения, на которых учится и развивается хоровой коллектив. Хоровая музыка, в данном случае, воздействует не только на эмоциональную сферу ребенка, активно участвуя в формировании его чувств и эмоций, закладывая фундамент музыкальной культуры, но и оказывает многостороннее воздействие на психику, развивает сознание, активизирует познавательные процессы, участвует в целостном формировании личности учащегося. Восприятие и осознание связи целого и части, художественно-выразительный смысл отдельных элементов и их сочетание в музыкальном произведении воспитывает ощущение художественной формы и красоты!

Личный пример хормейстера, его преданность делу искусства могут стать выше действительности и увлечь детей в мир настоящей музыки. Мастерство и личность хормейстера, в данном случае, выступают тем инструментом, посредством которого осуществляется процесс создания хорового коллектива. Дирижерский жест и отклик на него, певческая установка и организация работы, певческое дыхание и хоровой унисон, точность интонирования, умение слушать и слышать, подбор репертуара в удобных тесситурных условиях и ограниченном диапазоне (для приобретения устойчивых навыков интонирования), – все это должно стать основой работы хормейстера. Четкое понимание фразы и ощущение фразировки как структурной ячейки музыкальной формы, бережное отношение к поэтическому слову и осознание связи музыки с поэтическим образом, стремление к напевному звуку – кантилене – всему этому также должен научить хормейстер.

Деятельность педагога-хормейстера носит полифункциональный характер и направлена на решение музыкально-творческих (исполнительских) и психолого-педагогических, организационно-управленческих, просветительских и многих других задач. При этом по роду своей деятельности педагог-дирижер, прежде всего, музыкант и исполнитель. Поэтому не случайно, что для многих хормейстеров приоритетным являются музыкально-педагогическое и художественно-творческое направления деятельности.

Профессиональные свойства личности педагога-хормейстера проявляются в процессе управления творческим коллективом, что связано с определенным характером и стилем руководства детским хором. В зависимости от индивидуально-психологических свойств (типа темперамента, склада ума, характера, уровня и др.) и музыкально-педагогического опыта педагоги-хормейстеры определяют для себя наиболее приемлемый стиль управления хоровым коллективом. Принято выделять несколько наиболее типичных стилей управления детским хором: либеральный, авторитарный, эмоциональный и творческий.

Деятельность педагога-хормейстера и дирижера детского коллектива носит социально направленный характер, поскольку подразумевает взаимодействие не только с воспитанниками, но и родителями, другими хоровыми коллективами, общественными организациями. Это обуславливает особенности коммуникации и характер общения. Дирижер не должен нарушать дистанцию в общении, но способность к адекватному восприятию и личностная убедительность во многом зависят от его умения вести диалог, слушать и слышать другого. Поэтому именно способность к общению- диалогу и убеждению является одной из составных граней его дарования.



Педагог-хормейстер также должен обладать способностью мобильно и адекватно реагировать на различные ситуации, возникающие в работе, умением формировать и поддерживать групповое единство исполнителей, что крайне важно при работе с коллективом. Вместе с тем, такие качества, как оптимизм и чувство юмора позволяют педагогу активизировать учебный процесс, предупредить или безболезненно ликвидировать сложный конфликт, снять эмоциональное напряжение.

Неотъемлемыми качествами дирижера являются подтянутость и бодрость, оптимистический тон и доброжелательность, иначе говоря, позитивные – «мажорные» – способности. Мысли и чувства педагога-дирижера передаются учащимся через настроение, выражение лица, жесты, тональность голоса, мимику. Именно так педагог передает детям позитивную или негативную энергию.

Наряду с этим, важными качествами дирижера являются наличие воли и самообладания, позитивная энергия, активность жизненной и творческой позиций, способность к убеждению, инициативность и самостоятельность суждений. Весь комплекс этих качественных характеристик проявляется, прежде всего, в умении творческой личности принимать волевые решения, осуществлять энергетически положительное воздействие на хоровой коллектив, управлять и заражать его своей деятельностью.

Безусловно, определяющее значение имеют исполнительские качества педагога-хормейстера, его музыкальная эмоциональность, выразительность, артистизм. Ведь помимо организаторских способностей для деятельности дирижера необходима пластическая и мимическая выразительность в передаче характера произведения, разнообразия интонаций и оттенков в нем.

Не менее важным для будущего дирижера является наличие художественного воображения, умение переводить свои жизненные впечатления на язык музыкальных образов. Способность к неординарному мышлению, образность в передаче музыкального произведения, умелое использование разнообразных сравнений и метафор помогают дирижеру добиться убедительности в исполнении, избегая при этом изнурительного и однообразного процесса репетиционной работы, что особенно важно при работе с детским коллективом. Наличие образного мышления у дирижера позволяет сделать самые сложные художественные понятия доступными для детского восприятия.

А творческое развитие детского хорового коллектива обусловлено следующими условиями:

- стиль педагогического управления хоровым коллективом должен наиболее адекватно соответствовать общему психофизическому развитию детей;
- специфика музыкального мышления ребенка требует от педагога вариативного использования разных средств хормейстерской работы (игровых, неординарных, наглядно-иллюстративных и др.), что значительно оптимизирует процесс формирования вокально-хоровых навыков, освоения музыкально-теоретических знаний в доступной для детей форме;
- ребенок должен понимать особенности техники педагога-хормейстера и ее использование в вокально-хоровой работе;

- дирижер должен умело сочетать в репетиционной работе словесное и образно-эмоциональное воздействие; применять различные методы, что подразумевает взаимодействие познавательного и эмоционального компонентов, большую зависимость от мотивационно-смысловой структуры деятельности воспринимающего субъекта–ученика;
- важнейшими средствами воздействия являются коммуникативные, позитивно-«мажорные» и экспрессивные способности руководителя.

С моей точки зрения, подготовка будущих руководителей детского хорового коллектива, предполагает поэтапное развитие готовности компетентного специалиста, основными критериями которой являются:

- 1) профессионально-ориентированное творческое мышление, профессионально-педагогическая направленность деятельности с учетом психологических особенностей участников коллектива, профессиональная самостоятельность и профессиональное самосознание. В качестве педагогических условий, обеспечивающих подготовку специалиста нового типа.
- 2) активизацию мотивации будущего дирижера как организатора, знающего психолого-педагогические особенности развития творческого коллектива.
- 3) создание в учебном процессе ситуаций, способствующих осознанию специфики профессиональной компетентности руководителя хорового коллектива.
- 4) оказание постоянной педагогической поддержки будущему дирижеру.
- 5) обязательное включение в учебно-творческую деятельность с творческими коллективами.

Подводя итог сказанному, можно представить следующий обобщенный психологический портрет музыканта-руководителя:

1. Дирижер – это профессионал, склонный к широким социальным контактам коммуникабельный и разговорчивый.

2. Дирижер по складу мышления в большей степени оптимист, обладающий способностью к спонтанным действиям, быстрому принятию решений в процессе работы.

3. Руководитель художественно-творческого коллектива (дирижер, хормейстер) не склонен избегать эмоциональных затрат в своей работе. Он обладает развитой сферой чувств, активно проявляет заинтересованность самим процессом профессиональной деятельности, увлечен его творческой стороной, живет настоящим, способен наслаждаться актуальным моментом.

4. Музыканту-руководителю присуще стремление к выстраиванию гармонических и здоровых отношений с детьми, далекое от желания манипулировать ими в своих интересах.

5. Для руководителя художественно-творческого (музыкально-исполнительского) коллектива характерна высокая потребность в познании, открытость новым впечатлениям, творческое отношение к профессии и к жизни, вера в могущество человеческих возможностей, симпатия и доверие к людям, высокое чувство долга, честность, непредвзятость, доброжелательность.

Можно сказать, что личностный и профессионально-творческий облик педагога-хормейстера определяет образ детского хорового коллектива.

Зажечь, «заразить» каждого ребенка желанием овладеть языком музыки, желанием трудиться ради нее – одна из главных задач хормейстера.

#### **Источники:**

1. Аверина, Н.В. Проблемы репертуара в детском хоровом исполнительстве: Автореф. дис. канд. пед. наук. - М., 1996.
2. Ваганова, Ж.В. Артистизм педагога как компонент его творческой индивидуальности: Дисс. канд. пед. наук. - Тюмень, 1998. - 197с.
3. Ольхов, К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. – Л., 1979. - 160с.
4. Попов, В. Русская народная песня в детском хоре. Методическое пособие. - М.: Музыка, 1985. - 80 с.
5. Прокопец, Т. Ю. Особенности работы хормейстера в детском хоровом коллективе: музыкально-педагогический аспект [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docplayer.ru/65018576-Osobennosti-raboty-hormeystera-v-detskom-horovom-kollektive-muzykalno-pedagogicheskiy-aspekt.html> (Дата обращения 10.03.2018).

# ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОСВЯЗИ ВИДОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ

## У ПИАНИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ВЫУЧИВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НАИЗУСТЬ.

**Тафичук Марина Васильевна,**  
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми,  
специальность «Инструментальное исполнительство. Фортепиано», IV курс.  
Научный руководитель – **Стрелкина Людмила Михайловна,**  
Почетный работник СПО РФ,  
преподаватель отделения «Специальное фортепиано».

Публичное исполнение наизусть для современных музыкантов стало эстетической нормой, поэтому интерес к проблемам музыкальной памяти является актуальным. Игра наизусть обеспечивает исполнителям большую свободу выражения, но нередко на сцене они начинают терять контроль над своей игрой. Исполнитель, желающий показать в интерпретируемом произведении максимум того, на что он способен, должен в полной мере овладеть этим произведением, то есть глубоко и всесторонне познать его. Боязнь исполнителя осечек памяти на сцене вызывается волнением, которое может привести к полному провалу даже хорошо подготовленных музыкантов.

Проблема выучивания наизусть музыкального произведения тесно связана с проблемой сценического волнения, так как пианист в течение своей творческой жизни выходит на сцену десятки раз. Поэтому всегда важна тщательная и добросовестная готовность исполняемой программы. Прочное выучивание нотного текста наизусть различными видами музыкальной памяти будет страховать пианиста не только от возможных сценических потерь, но и обеспечивать внутреннее ощущение спокойствия, снимать излишнее волнение.

Проблемам выучивания музыкального произведения наизусть и особенностям различных видов музыкальной памяти уделяли внимание в своих трудах Н.К. Метнер, А.Д. Алексеев, Л.Маккиннон, А.В. Вицинский, Б. М. Теплов.

*Музыкальная память* – это способность человека к запоминанию, сохранению в сознании и последующему воспроизведению музыкального материала. Музыкальная память – одна из ведущих традиционных музыкальных способностей. Ее значение огромно для профессионального роста пианиста, так как в течение своей творческой жизни исполнитель выучивает наизусть большое количество музыкальных произведений различных стилей и жанров.

В современном музыкальном исполнительстве существует два наиболее типичных способа выучивания произведения наизусть:

- *Первый способ* - произведение выучивается наизусть сразу, после первоначального представления музыкального образа в целом;
- *Второй способ* - произведение выучивается наизусть не сразу, после более длительного процесса выгрызания в него, по мере работы над музыкально-исполнительскими задачами.

Обычно музыканты с абсолютным и с относительным слухом по-разному выучивают произведение наизусть. Первым способом пользуются обладатели абсолютного слуха, с легкостью запоминая прослушанный и проигранный музыкальный материал. При этом некоторые из них не всегда достаточно добросовестно изучают музыкальное произведение, что необходимо для точного и

уверенного исполнения наизусть. Нередко память музыканта, выучившего музыкальное произведение наизусть быстро, может оказаться менее точной и цепкой, чем память музыканта, который выучивает его постепенно. Вторым способом чаще пользуются музыканты с хорошим относительным слухом; они обычно должны затратить большее количество времени, чтобы выучить произведение наизусть. Однако работа за инструментом может стать продуктивнее за счет сосредоточенности, мотивации, грамотно организованной работы, сэкономленного времени, знанием своего психотипа. «Этот процесс постепенного впитывания позволяет сделать интересные открытия интерпретации, и таким образом тот, кто учит медленно, может оказаться в большем выигрыше» [3,17].

Все пианисты различаются как по качеству музыкальной памяти, так и по ее силе. Лилиас Маккиннон в своей книге «Игра наизусть» отмечает: «Музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек – это память уха, глаза, прикосновения и движения» [3,19]. Она выделяет *слуховую, моторную, тактильную и зрительную память*.

В современном музыкальном мире ведущие пианисты - педагоги отмечают так же и другие, очень важные виды музыкальной памяти: *логическую, образную и топографическую*.

Развитие *слуховой памяти* – самый важный этап в развитии музыкальной памяти. Ее проявление выражается в запоминании структуры произведения: мелодии, метроритма, гармонии, динамики, артикуляции, формы и др. Многие пианисты знакомятся с музыкальным произведением вначале глазами. Именно те музыканты, чья моторная память управляется больше зрением, чем внутренним слухом, чаще всего жалуются на отсутствие слуха. «Четыре типа памяти являются взаимосвязанными; они также сильно подвержены внушению, и если исполнитель считает, что его пальцы не могут довериться памяти слуха, - он испытывает чувство неполноценности, тормозящее общее развитие» [3,19].

Слуховая память развивается в процессе профессионального роста музыканта, ее можно развить и в более зрелом возрасте. Несколько минут ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии на фортепиано постепенно создадут привычку воспринимать музыку не в черных и белых символах, а в звуковых образах. Это значительно расширит исполнительские возможности пианиста.

*Моторная память* - это запоминание, сохранение и воспроизведение движений рук и пальцев пианиста при игре на инструменте. Она является основой формирования различных практических навыков и приемов игры. При воспроизведении движений пианист не всегда выполняет их абсолютно одинаково, но общий характер движений все же сохраняется. Чтобы выработать моторную память, необходимо много заниматься на инструменте, поддерживая активность движений, строго соблюдая грамотную аппликатуру в различных технических формулах, с учетом индивидуальности пианиста.

У любого пианиста моторная память должна быть хорошо развита, так как без мгновенной нервной реакции на прикосновение качественная техника невозможна, впрочем, как и на слуховое восприятие. Движения никогда не должны быть

механическими, - они должны стать автоматическими, подсознательными. «Только научившись играть не глядя, можно достаточно ясно представить себе, как надёжна бывает моторная память, включающая также и чувство направления» [3,21].

*Тактильная память* – это память на ощущения контактов пальцев пианиста с клавишами фортепиано или рояля (в переводе с латинского - «осязательная», «ощущаемая», «прикасаемая»). Тактильная память очень важна для пианистов, так как им часто приходится приспосабливаться и играть на разных инструментах, с отличающейся механикой. Тактильная память («память ощущений», как ее называл Н.К. Метнер) лучше всего развивается в процессе игры на инструменте с закрытыми глазами или в темноте. Это приучает пианиста более внимательно слушать себя и контролировать ощущения кончиков пальцев. Хороший пианист должен прикасаться к клавишам мягко, никогда не форсируя звук. Юным пианистам полезны были бы следующие упражнения на тактильные ощущения: необходимо провести рукой по клавиатуре, ощупывая группы клавиш вокруг двух или трех черных, а затем, закрыв глаза, узнать эти группы. Более сложное упражнение – это игра «вслепую». Выученное наизусть произведение нужно попробовать сыграть в темноте, или хотя бы в полумраке, или с закрытыми глазами. «Помнить, что слушать можно только с закрытыми глазами, и потому ни одна пьеса не должна быть выучена без игры с закрытыми глазами...» [4,26].

Цепкость *зрительной памяти* у всех пианистов различная, не все они видят нотный текст в полном объеме. Одни мысленно «охватывают» страницу нотного текста в мельчайших подробностях, другие ту же страницу представляют себе лишь обобщенно, упуская многие детали, третьи вообще не умеют видеть нотный текст внутренним взглядом. Однако они могут запоминать музыку ничуть не хуже, чем те, кто обладает более острым видением. Пианисты, хорошо читающие с листа, пользуются в основном *зрительной памятью*. Не имея времени осмыслить воспринимаемую музыку, они зачастую не могут вспомнить её. Это говорит о том, что музыка, зафиксированная зрительным путем, совсем не обязательно должна долго сохраняться в памяти. С другой стороны, можно выучить и запомнить произведение, не видя его. Это легко доказывают слепорожденные музыканты и те, кто обладает обычным зрением и абсолютным слухом.

Современный пианист должен для себя решить, в какой степени ему следует надеяться на зрительную память. Из практического опыта выдающихся пианистов известно: кто естественным образом «видит» музыку, доверяет зрительной памяти и всегда использует ее в творческой жизни.

В процессе поиска музыкального исполнительского образа, составляющий необходимый этап работы над произведением, воображению принадлежит ведущая роль. Б. М. Теплов подчеркивал роль *воссоздающего воображения* в деятельности музыкантов-исполнителей: «Воображение лежит в основе музыкальной исполнительской деятельности – построение музыкального образа на основе нотной записи. В качестве особого вида воображения, имеющего важнейшее значение во всей психической жизни, можно выделить так называемое *воссоздающее воображение*» [5,10]. Нотная запись является исходным материалом для *воссоздающего воображения* исполнителя, особенно в тех случаях, когда он начинает работу над новым, неизвестным ему произведением и у него нет никакого слухового образа этого

произведения. Многие великие пианисты отмечают, что им помогают образные представления, связанные с музыкальными произведениями, так М. Гринберг отмечала: «Чем активнее внутренняя работа во время разучивания пьесы, чем больше пьеса вызывает каких-то ощущений, представлений, ассоциаций во время работы, тем лучше она потом звучит на эстраде» [2,52]

*Логическая память* тесно связана с логическим мышлением любого музыканта исполнителя. Сюда входит анализ и осмысление нотного текста, его ладо - гармонических и композиционных особенностей. Для юного музыканта анализ доступен лишь на самом примитивном уровне, однако, необходимо приучать его к размышлению над нотным текстом. Логический вид памяти необходим для работы над музыкальными произведениями всех стилей и жанров, особенно это важно в жанрах крупной формы и полифонии. А. Д. Алексеев подчеркивает: «Действительно важно, чтобы у пианиста были развиты, по крайней мере, три вида памяти – *слуховая*, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, *логическая* – связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора и *двигательная* – крайне важная именно для исполнителя-инструменталиста. У многих, в том числе крупных, исполнителей важную роль в процессе запоминания играет *зрительная* память» [1,34].

*Топографическая память* у пианистов связана с ориентированием на клавиатуре, со свободой и координацией движений пианиста. При виде какого-либо нотного текста руки пианиста сразу должны принимать нужное местоположение на клавиатуре. Этот вид памяти очень важен для развития координации, особенно при игре скачков в обеих руках, в пассажах и других сложных фактурных ситуациях. Весьма развивает хорошую топографическую память пианиста регулярное чтение с листа.

При выучивании музыкального произведения наизусть пианист должен помнить, что успехи в музыкальном исполнительстве *невозможны без достаточной силы воли*. Иногда, во время игры наизусть, только одна сознательная мысль может оказаться серьезным препятствием подсознательному действию, то есть если *стараться* играть правильно, то при игре наизусть можно сделать больше ошибок, чем обычно. ( в психологии это - «закон обратного усилия»). Во всех случаях, когда действие, благодаря многократным повторениям, стало привычным, следует избегать активного вмешательства сознания. Если пианист, играя пьесу, думает о технической стороне вместо того, чтобы отдавать всё своё внимание музыкальному содержанию, исполнение будет неинтересным. *Современные музыкальные* психологи отмечают ведущую роль сознания за выучивание произведения наизусть, а подсознания – за выступление на сцене, отсюда иногда нелепые потери при исполнении произведения наизусть. «Сознание не должно мешать работе подсознания, однако в музыкальном исполнении эти стороны не могут действовать независимо друг от друга: им предназначено тонко сотрудничать» [3,26]. Необходимо видеть различие между свободным, выразительным и механическим исполнением. Когда у музыканта-исполнителя отсутствует внимание при игре наизусть – смысл музыкального произведения теряется.

Многие музыкальные произведения, выученные пианистом наизусть, в дальнейшем исполняются на сцене. Именно в публичном выступлении будет проверяться добротность данной работы, профессионализм и яркость в донесении

музыкального образа до слушателя. А. Йохелес подчеркивал: «В качестве главного условия высокого исполнительского уровня на концерте выступает умение сохранять устойчивую сосредоточенность внимания, направленную на задачу исполнения» [2,16].

Итак, процесс выучивания у пианистов музыкального произведения наизусть – это всегда живой и творческий процесс, когда слуховое, двигательное, логическое, зрительное, тактильное, образное освоение музыкального произведения дополняется творческим воображением исполнителя. В синтезе всех видов музыкальной памяти у пианистов при выучивании произведения наизусть – залог успеха в их публичных выступлениях.

#### **Источники:**

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. - М.: Музыка, 1978. - 286 с.
2. Вицинский, А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ / А.В. Вицинский. - М.: Классика-XXI, 2004. - 100 с.
3. Маккиннон, Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. - Л.: Музыка, 1967. - 144 с.
4. Метнер, Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора / Н.К. Метнер. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. - 96 с.
5. Теплов, Б.М. Психологические вопросы художественного воспитания / Б.М. Теплов. - М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1947. - 157 с.



## ЧЕЛОВЕК В ЯПОНСКОЙ ЖАНРОВОЙ ЖИВОПИСИ

### КОНЦА XVI — НАЧАЛА XVII ВВ.

**Мещерякова Ксения Игоревна,**

ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,  
специальность «Дизайн», III курс.

Научный руководитель – **Рузова Светлана Михайловна,**

Почётный работник СПО РФ,

Почетный работник культуры Республики Коми,  
преподаватель истории культуры и искусств.

На рубеже XVI и XVII вв. бурный расцвет переживала японская жанровая живопись на ширмах — так называемые картины нравов и обычаев (фудзоку-га). Будучи предтечей знаменитой гравюры укиё-э, она гораздо менее известна даже среди специалистов. Между тем изучение жанровой живописи, ее изменений на протяжении столетия помогает решению одной из самых трудных проблем в истории японской художественной культуры — проблемы перехода от средневековья к новому времени.

Обращение к реальной действительности, секуляризация культуры - это все ренессансные явления по истории Италии эпохи Возрождения, что в отношении Японии исследователи почему-то замыкают в пределах то «классического», то «позднего» средневековья. Инерция европоцентризма все сказывается, и ренессансные явления в истории стран Востока не воспринимаются как таковые в упор.

Зарождение вообще жанровой живописи с темой города и горожан и в такой форме, как в Японии, было совершенно новым явлением в мировом искусстве, несопоставимым с первыми жанровыми картинами в Италии и в Испании в XV - XVI веках, с расцветом бытового жанра в странах Европы лишь в XVII - XVIII веках. Вопрос не о первенстве, жанры и виды искусства в различных странах получают развитие в свои исторические сроки, с заимствованиями или нет, что не меняет сути дела.

«Полное и разностороннее развитие городская художественная культура получила во второй половине XVII - XVIII веке, когда достигли высшего расцвета и новые театральные формы, и прославленная цветная гравюра, и литературное творчество с такими его представителями, как Ихара Сайкаку и Тикамацу Модзаэмон. Но на раннем этапе наряду с городскими повестями ее наиболее ярким выражением стала жанровая живопись на ширмах», - пишет вышеназванный исследователь.

Ширмы «Виды Киото и его окрестностей» можно рассматривать как зерно, из которого выростала вся последующая жанровая живопись», - пишет Н.С.Николаева. - По значению для своего времени ширмы «Виды Киото и его окрестностей» можно сравнить с концептуальным монохромным пейзажем XV века: это два образа мира, характеризующие два разных периода развития художественной культуры.

Главной тенденцией культуры японского зрелого средневековья XIV - XV веков было устремление к невидимому и сверхчувственному, невыразимой словами истине, поискам внутреннего смысла всего сущего.

Идеалы новой городской культуры были принципиально иными. Они были порождением повседневного эмпирического опыта, связанного с практической деятельностью и определенными ею ценностями. Первое место в иерархии этих ценностей стали занимать деньги, сделавшиеся смыслом и целью всякой жизненной активности.

Не сверхчувственные, иррациональные идеи, а конкретные вещи и события стали главным объектом внимания человека. А в искусстве ценность внешней оболочки предметного мира соответственно стала казаться выше отвлеченных понятий сферы сверхчувственного. Глаз наслаждался красотой реального, конкретными свойствами вещей - их цветом, формой, фактурой.

Здесь и зафиксирован переход от средневекового мирозерцания к новому, что хорошо всем знакомо по эпохе Возрождения в Италии, с преодолением эстетики иконописи и готики, с их устремлениями к сверхчувственному.

Первая и главная особенность сюжетов жанровой живописи - это жизненная реальность. Обращение к реальности как самоценности было новшеством, не имевшим прецедентов в японском искусстве. Это открытие жанровой живописью эстетической ценности реального мира и было ее самым важным качеством.

Как известно, с европейским Ренессансом связывают культ человека, культ красоты, любовь к жизни, свободу и жизнерадостность, что, правда, быстро промелькнуло из-за той же феодально-церковной реакции. Если это отличительные и самые привлекательные черты Ренессанса, то они проявились в Японии более ярко и полно, захватывая все сферы жизни сверху донизу и все виды искусства.

Ощущение праздничности жизни, появившееся в начале XVII века в городской среде, было антитезой внушавшемуся буддийским учением пониманию бренности, иллюзорности мира. Получивший в то время большое распространение термин «уки-ё» имел гораздо более раннее происхождение и буддийские корни. Теперь он наполнился новым смыслом, и метаморфоза эта весьма показательна.

Жанровая живопись Японии по сравнению с европейской живописью эпохи Возрождения и Нового времени носила воистину революционный характер и по форме, и по содержанию. Основная тематика жанровой живописи XVI столетия - это мир «веселых кварталов». Ничего подобного в Европе, считавшей себя во всех отношениях более продвинутой, чем Восток, не знали.

Мир «веселых кварталов» был настолько важен в жизни всего города, что не случайно именно ему посвящена была большая часть литературных произведений того времени, и главными героями повестей и романов были куртизанки. Вполне понятно, почему и в живописи изображение куртизанок становится одним из постоянных сюжетов наряду с театральными представлениями.

Мир «веселых домов» и мир театральный в тот период были тесно связаны друг с другом, вернее, они были едины. Почти все сюжеты Кабуки начального периода были связаны с жизнью «веселых кварталов», что определялось и составом зрителей, сплошь представленных горожанами всех уровней достатка. Подобно тому как ритуальность, лежавшая в основе театра, она, оказывала влияние на стиль общения и поведения обитателей феодальных замков, антураж придворных церемоний, так же и многие особенности театра Кабуки воздействовали на мир

горожан. Театральные представления незамедлительно должны были появиться и появились как сюжет жанровой живописи».

Влияние раннего Кабуки на жанровую живопись не ограничилось лишь сюжетной стороной. Пластика танцевальных поз, все чаще воспроизводившихся в живописи, начинает влиять на ее собственный язык в сторону увеличения роли силуэта, выразительного жеста как средства характеристики персонажа, а передача костюма с помощью плоскостного цветового пятна становится важнейшим компонентом ритмической структуры произведения. Так, например, в ширме «Танцующие женщины» (коллекция города Киото) интерес к танцевальной позе и жесту, а также к красивому костюму начисто вытесняет всякую описательность и повествование.

Укрупнение фигур и появление нейтрального или золотого фона вместо передачи реальной среды было главным новшеством в жанровой живописи второй четверти XVII века. В этом тоже можно усмотреть воздействие театра. Ширмы с крупными фигурами на золотом фоне дали начало новому жанровому подразделению - бидзин-га («живопись красавиц»).

Следует говорить, прежде всего, о воздействии самой жизни. Персонажи на ширмах и на сцене театра Кабуки носили не какие-то условные одежды, а действительные, со всеми изысками моды современной, совершенно так же, как персонажи на картинах итальянских мастеров эпохи Возрождения даже на библейские темы. История и мифология не отменяли основного ощущения ренессансного художника - самооценности текущей жизни. Так, Рафаэль в «Обручении Марии» воспроизводит городскую сцену на фоне храма в вышине, с изображениями горожан в современных одеждах.

В Японии вельможи дарили известным актерам свои придворные костюмы, в которых они и выходили на сцену, совмещая исторические или легендарные события с настоящим временем, что составляет одну из важнейших особенностей эстетики Ренессанса, независимо от специфики стран и эпох.

За столетие, прошедшее с середины XVI до середины XVII века, изображение человека в жанровой живописи претерпело существенные изменения. От монументальной комичности ранних ширм «Виды Киото и его окрестностей» жанровая живопись пришла к принципиальной камерности ширмы Хиконэ, от концепции соподчиненности человеческой жизни природным ритмам - к осознанию возможности собственного бытия человека... Однако в условиях токугавского абсолютизма, с его общей консервативной направленностью на сохранение феодальных институтов и феодальной идеологии, эта зародившаяся в жанровой живописи тенденция не могла получить развития.

Здесь существенно важно уникальное развитие жанровой живописи в Японии XVI - начала XVII веков, что уже нельзя воспринимать иначе, как ярчайшее ренессансное явление. Жанры расцветают и увядают, с развитием новых жанров или видов искусства - в литературе и театре Японии XVII - XVIII веков, с новыми достижениями в живописи, в цветной гравюре на рубеже XVIII - XIX веков, что представляет венец Ренессанса в Японии.

**Источники:**

1. Григорьева, Т. П. Красотой Японии рожденной. - М., Искусство, 1993. – 464с.
2. Иэнага Сабуро. История Японской культуры. - М.: Прогресс, 1972. – 312с.
3. Николаева, Н.С. Художественная культура Японии XVI столетия. - М., Искусство, 1986. – 239с.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО: ОТ ИДЕИ К РЕЗУЛЬТАТУ.

**Сухарев Лукас Ремович,**  
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,  
специальность «Инструментальное исполнительство.  
Оркестровые духовые и ударные инструменты», I курс.  
Научный руководитель – **Меркель Надежда Карповна,**  
преподаватель русского языка и литературы.

«Дедушкой Крыловым» назвал народ великого русского баснописца, выразив этим свое уважение и любовь к нему. На протяжении полутора веков басни Крылова пользуются горячим признанием все новых и новых поколений читателей. «Книгой мудрости самого народа» назвал Гоголь крыловские басни, в которых, как в бесценной сокровищнице, сохраняется народная мудрость пословиц и поговорок, богатство и красота русской речи.

Язык басен Крылова ярок и свеж, выразителен и красочен. Баснописец, постоянно обращаясь к общечеловеческим, вечным мотивам, высмеивая и разоблачая все враждебное и чуждое нравственным представлениям русского человека, многие общественные слабости и пороки, он не превращает свои короткие басенные зарисовки в скучную и надоедливую мораль. Напротив, они всегда актуальны и очень интересны. Вслушайтесь в слово писателя, в каждый звук его выразительной речи, и вам, несомненно, откроется свежесть и красота крыловских басен.

Нам с детства знакомы строки басни «Ворона и Лисица». Когда мы слышим их («Вещуньяина с похвал вскружилась голова, // От радости в зобу дыханье сперло...»), в воображении возникает живая картина, на которой изображена и хитрая лиса, и ворона – простофиля. Вживаясь в тот или иной поэтический образ, мы задаемся вопросом: в чем же состоит тайна и сила слова баснописца?

Как и многие другие писатели и поэты, И.А.Крылов использовал в своих произведениях многочисленные и разнообразные средства художественной выразительности, основанные на особых приемах употребления слов. Теоретически иногда все они объединяются под названием «фигуры». Но чаще этот термин употребляется в более узком смысле, из числа фигур исключаются тропы, хотя полной четкости в классификации фигур и тропов нет.

Одним из важнейших и наиболее выразительных средств художественного изображения в баснях И. А. Крылова является перифраза, или перифраз.

Перифраза - греч. periphrasis – окольная речь; описательное выражение, иносказание. Это стилистический прием, состоящий в замене слова или словосочетания описательным выражением, указывающим на какие-либо существенные в данном случае, важные в художественном отношении свойства, качества, признаки лица, предмета, явления. Перифраза – это своеобразный оборот, часто используемый в эзоповом, иносказательном, языке наряду с аллегорией и эвфемизмом. К этому языку писатели XIX века обращались с целью избежать цензуры, стараясь под иносказательными выражениями скрыть запретный смысл тех или иных слов или фраз.

Но употребление И. А. Крыловым перифразы имеет гораздо более глубокие и обоснованные мотивы.

Перифразы, как и любым другие стилистические приемы, могут быть общезыковыми и индивидуально-авторскими. Важно отметить, что баснописец обращается как к тем, так и к другим, хотя, конечно, чаша весов, на которую положены индивидуально-авторские перифразы, значительно перевешивает другую.

Так, например, в басне «Орел и куры» курица названа «хохлатой наседкой». Мы знаем, что эту домашнюю птицу часто называют так:

Увидя то, хохлатая наседка  
Толкует так с своей кумой...

Но, окрестив героя басни «Волк на псарне» «серым забиякой», И. А. Крылов использует индивидуально-авторскую перифразу, указывающую на одно из характерных свойств этого лесного жителя – задирчивость:

Волк ночью, думая залезть в овчарню,  
Попал на псарню.  
Поднялся вдруг весь псарный двор –  
Почуя серого так близко забияку,  
Псы залились в хлевах и рвутся вон на драку.

По наличию или отсутствию в тексте перифразируемого слова перифразы разделяют на зависимые и самостоятельные. Зависимый перифраз требует обязательного раскрытия:

Вороне где-то бог послал кусочек сыру;  
На ель Ворона взгромоздясь,  
Позавтракать было совсем уж собралась,  
Да призадумалась, а сыр во рту держала.  
На ту беду, Лиса близехонько бежала;  
Вдруг сырный дух Лису остановил:  
Лисица видит сыр, Лисицу сыр пленил,  
Плутовка к дереву на цыпочках подходит;  
Вертит хвостом, с Вороны глаз не сводит...

Так, в строках басни «Ворона и Лисица» перифраз «плутовка» заранее поясняется словом «Лисица», к которому он и относится.

Самостоятельные перифразы, не имеющие подобных пояснений, требуют от читателя или слушателя интеллектуальных усилий и определенного кругозора.

В такое хлопотливо время  
Тучегонитель оплошал  
А вылился осел почти как белка мал.

Несомненно, имея в виду контекст и свои общие знания о культуре, мы сразу угадываем под перифразой «Тучегонитель» главного Олимпийского бога Зевса (или Юпитера в римской мифологии).

В этих словах звучит авторская ирония. Вслушайтесь, как величественно и важно звучит это слово: «Тучегонитель», - но у Крылова он почти неудачник, который не в состоянии выполнить свою главную функцию - создать живые организмы и властвовать над ними. Это подчеркивается использованием глагола «оплошал» сниженной разговорной окраски.

Другое обоснование употребления перифраз – это стремление избежать повторений. Обычно в этом случае используются общеупотребительные перифразы:

Ослы, не знаю как-то, знали,  
Что прежде Музы тут живали,  
И говорят: «Недаром нас  
Пригнали на Парнас:  
Знать, Музы свету надоели,  
И хочет он, чтоб мы здесь пели»  
«Смотрите же», кричит один: «не унывай!  
Я затаю, а вы не отставай!  
Друзья, робеть не надо!  
Прославим наше стадо,  
И громче девяти сестер  
Подыдем музыку и свой составим хор!»

В стилистическом отношении важно разграничить образные (или метафорические) перифразы, то есть такие, в основе которых лежит употребление слов в переносном значении, и необразные (метонимические), представляющие собой переименования предметов, действующих лиц, качеств, явлений. Сравните: в басне «Лев и Волк» И. А. Крылов так называет льва – «Царь зверей», а в басне «Лев состарившийся» он окрашен «грозою лесов». Первое словосочетание представляет собой наименование, которое изначально было образной перифразой, а затем превратилось в постоянное определение, имя нарицательное. Второе же словосочетание носит метафорический характер; в воображении сразу возникает образ могучего, сильнейшего зверя.

Образные перифразы выполняют в речи эстетическую функцию, их отличает яркая эмоционально-экспрессивная окраска. Например, в басне «Мор зверей» люди названы «бесхвостым родом», что дает читателю представление о том, с каким презрением и явным недоверием относятся к ним звери:

...А что до пастухов мы все здесь бьем челом  
Их чаще так учить - им это поделом.  
Бесхвостый этот род лишь глупой спесью дышит,  
И нашими себя везде царями пишет.  
Окончила лиса.

В басне «Два голубя» Крылов использует три различные по эмоционально-экспрессивной окраске перифразы, описывая поэтапно скитания и страдания своего героя Голубя, пустившегося странствовать: «лететь // Увидеть, осмотреть // Диковинки земного круга, // Ложь с истиной сличить, поверить быль с молвой» - и вернувшегося домой к своему другу:

1. Вот странник наш летит; вдруг встречу дождь и гром, -  
Под ним, как океан, синее степь кругом.
2. Ни от дождя спастись: весь вымок и продрог. Утих, помалу гром. Чуть солнце просияло, Желанье позывать бедняжку дале стало.
3. Ребенок, черепком наметя в Голубка, -  
Сей возраст жалости не знает,  
Швырнул и раскроил висок у бедняка.

Проследив, таким образом, изменение экспрессивной окраски перифразу, мы можем представить то, что пришлось пережить главному герою басни.

Образные перифразы могут придавать речи самые различные стилистические оттенки, выступая то как средство высокой патетики, например, в басне «Мор зверей»:

Лютейший бич небес, природы ужас – мор  
Свирепствует в лесах. Уныли звери;  
В ад распахнулись настежь двери:  
Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;  
Везде разметаны ее свирепства жертвы,  
Неумолимая, как сено, косит их...

то как средство непринужденного звучания речи, имеющей нередко ироническую окраску, как, например, в басне «Обезьяны»:

Красавицы сошли. Для дорогих гостей  
Разостлано внизу премножество сетей.  
Ну в них они кувыркаться, кататься,  
И кутаться, и завиваться;  
Кричат, визжат - веселье хоть куда.

В этом отрывке употреблены глаголы со сниженной, разговорной эмоционально-экспрессивной окраской («кувыркаться», «кататься», «кричат», «визжат» и др.), что еще раз подчеркивает иронию автора басни по отношению к обезьянам – «красавицам».

Обычная для Крылова обиходно-разговорная, нарочито простая манера изложения иногда сменяется манерой традиционно-«поэтической», с характерными перифразами:

Но солнышко взошло, природу осветило.  
По царству Флорину рассылало лучи,  
И бедный Василек, завянувший в ночи,  
Небесным взором оживило. («Василек»)

Нетипичность для Крылова такой манеры подчеркивается намеренным столкновением «поэтических» перифраз с просторечными оборотами к даже «переводом» этих перифраз «на обыкновенный язык». Это придает им ироническое звучание:

Какой-то в древности Вельможа  
С богато убранного ложа  
Отправился в страну, где царствует Плутон.  
Сказать простее - умер он.  
(«Вельможа»)

Индивидуально-авторские перифразы всегда изобразительны, они дают возможность писателю обратить внимание на те черты героев своих басен, которые особенно важны в художественном отношении. Эстетическая ценность таких перифраз, как и всяческих тропов, зависит от их самобытности, свежести.

Еще один пример образной индивидуально-авторской перифразы с ярким оттенком иронии содержится в басне И. А. Крылова «Осел»:

И стал осел скотиной превеликой;  
А сверх того ему такой дан голос дикой,



Что мой ушастый Геркулес

Пораспугал было весь лес.

Геркулес - это латинское имя древнегреческого мифологического героя Геракла, отличавшегося большой физической силой. Теперь представьте себе, какая тонкая насмешка кроется за перифразой «ушастый Геркулес»!

Языковые, часто необразные, перифразы выполняют в баснях Крылова не эстетическую, а смысловую функцию, помогая автору точнее выразить мысль, подчеркнуть те или иные особенности описываемых героев:

На жителей болот

Приходит черный год

В лягушках каждый день великий недочет.

(«Лягушки, просящие царя»)

или:

Мой Мишка потаскал весь мед в свою берлогу.

Узнали, подняли тревогу,

По форме нарядили суд,

Отставку Мишке дали

И приказали,

Чтоб зиму пролежал в берлоге старый плут. («Медведь у пчел»)

В этом случае баснописец указывает на характерную особенность, личную черту своего героя, бывалого обманщика.

Обращение к необразным перифразам может быть продиктовано и стилистическими соображениями: перифразы помогают автору избежать повторений. Это можно проследить на примере басни «Кошка и Соловей».

Меж тем мой бедный Соловей

Едва-едва дышат в когтях у ней.

«Ну, что же? - продолжает Кошка, -

Пропой, дружок, хотя немножко».

Но наш певец не пел, а только что пищал.

В данном случае перифраза «певец» несет определенную смысловую нагрузку: ее употребление указывает на то, что Соловей не в состоянии выполнять свою природную функцию - петь - перед лицом смертельной опасности: «Худые пески Соловью // В когтях у Кошки».

Итак, яркий и живописный язык великого баснописца наполнен образными средствами художественного изображения. Выразительность речи И. А. Крылова зависит в значительной мере от употребления такой стилистической фигуры, как перифраза. Автор использует ее всегда обоснованно: во-первых, чтобы придать басням эмоционально-экспрессивную окраску, чтобы подчеркнуть те или иные свойства своих героев и изображаемых явлений. Употребление Крыловым перифраз мотивируется желанием избежать повторений, а также точнее и как можно глубже выразить свою мысль, как можно больше смысла вложить в свои слова.

Да, несомненно, язык басен Крылова красив, силен, эмоционален, выразителен. Читаешь снова и снова его короткие, полные глубокого смысла басенные зарисовки и вникаешь в красоту великого слова, не умершего вместе с его создателем, а живущего в веках, в сердцах и умах многих поколений.

**Источники:**

1. Голуб, И.Б., Розенталь, Д.Э. Занимательная стилистика. - М.: Просвещение, 1988. - 206 с.
2. Горшков, А.И. Все богатство, сила и гибкость нашего языка. А. С. Пушкин в истории русского языка. - М.: Просвещение, 1993. - 174 с.
3. Горшков, А.И. Русская словесность. - М.: Просвещение, 1997. - 335 с.
4. Крылов, И.А. Басни. Драматургия. - М.: Правда. 1982. - 366 с.
5. Розенталь, Д.Э. Практическая стилистика русского языка. - М.: Высшая школа, 1987. - 399 с.
6. Словарь иностранных слов. - М.: Сирин, 1996. - 606 с.

## ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «НА СЕВЕРЕ ДИКОМ».

Севергина Лада Владиславовна,  
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,  
специальность «Хоровое дирижирование», II курс.  
Научный руководитель - Суровцева Наталья Васильевна,  
преподаватель отделения «Хоровое дирижирование».

На уроках по дирижированию мной было изучено вокально-хоровое произведение Сергея Ивановича Танеева «Сосна». Хоровая партитура сразу понравилась мне. Во-первых, она была настолько эмоционально наполнена, что казалось, будто произведение говорит обо всем, что таится в душе человека. Во-вторых, вызвала интерес тема одиночества творческого человека. По прочтении текста стихотворения можно предположить, что автор просто описывает природу, одушевляет растительный мир, но это не так. В словах заключена основная тема – тема одиночества. В каком краю бы ни был человек, он одинок, если нет рядом близкой души. Эта тема актуальна во все времена. Именно в этом стихотворении она отражена особенно ярко.

Стихотворение Лермонтова является переводом стихотворения немецкого поэта Г. Гейне. Оно вдохновило многих композиторов на воплощение музыкально-поэтической мысли.

**Целью** моей работы стало исследование и сравнение средств музыкальной выразительности, используемых различными композиторами для отражения содержания литературного текста.

### **Задачи исследовательской деятельности:**

1. Познакомиться с музыкальными произведениями, написанными на слова стихотворения М. Ю. Лермонтова;
2. Сделать анализ музыкального языка произведений;
3. Произвести сравнительный анализ.

**Анализ стихотворения Лермонтова «На севере диком».** В этом стихотворении тема одиночества дана в противопоставлении двух образов – сосны и пальмы. Образ сосны представлен на фоне северной зимней природы. Мотив одиночества усилен использованием словосочетаний «на севере *диком*», «на *голой* вершине», «снегом *сыпучим*», сравнением «одета, как *ризой*». Образ пальмы представлен на более светлом фоне: «в том крае, где *солнца восход*», «*прекрасная* пальма». Но этот светлый фон омрачен: «в пустыне *далёкой*», «*одна и грустна* на *утёсе горючем*». Ключевые слова, определяющие подтекст стихотворения, – слова «одна и грустна». Жанр стихотворения – своеобразное лирическое раздумье (лирическое интермеццо).

**Анализ хоровых произведений.** Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, «Сосна». Хоровая партитура написана для женского трехголосного хора а`cappella (С I, С II, А). Жанр – лирическая хоровая миниатюра. Тональность - е moll. Темп умеренный, размер – четырёхдольный, на протяжении всего хора повторяется одна и та же ритмическая формула. Все ударные слоги стихотворного текста приходятся на сильные и относительно доли. Произведение разомкнуто по тональному плану (ми

минор – соль мажор). В мелодии преобладает декламационность (речитация на одном звуке) и плавное движение. Самый широкий ход – на кварту – используется в момент кульминации. Все эти средства музыкальной выразительности (кроме весьма «подвижной» гармонии) создают единый, в целом статичный образ. Единственное темповое изменение (медленно – в предпоследнем такте) связано не столько с желанием композитора выделить слова «прекрасная пальма растёт», сколько с характерной особенностью окончания музыкальных произведений. Хоровая миниатюра написана в куплетной форме.

Текст стихотворения используется полностью, без всяких изменений. Соотношение текста и мелодии: слог-звук. Названия стихотворения и хора не совпадают.

Сергей Иванович Танеев, «Сосна». Хоровая партитура написана для смешанного четырехголосного хора. Темп – *adagio*. Тональность *d moll – D dur*. Размер 4/4. Форма – простая двухчастная безрепризная, где II часть имеет развивающий характер.

Главная связь в хоре С.И. Танеева – это звукоизобразительность и композиционность. Хоровая партитура делится на две контрастные по характеру и динамике части: I часть довольно спокойная по темпу, но холодная и отрешенная по характеру, II часть более светлая по колориту (*D dur*), более подвижная по темпу (*Roso più mosso*). При этом неизменной остаётся динамика (*piano*). Фактура в I части гомофонно-гармоническая, во II части появляются элементы имитационной полифонии.

Соотношение мелодии и стихотворного текста осуществляется по принципу звук-слог. «Покачивающиеся» интонации вспомогательные обороты в гармонии на слова «и дремлет, качаясь», варьирование гармонии – использование доминантовых аккордов с побочными тонами.

В заключение хора Танеев дважды повторяет последнюю строку стихотворения, причём последний такт выполняет функцию дополнения.

Кульминации: тт. 10-11 – «В том крае, где *солнца* восход»; т. 17 – «одна и грустна».

Сергей Васильевич Рахманинов, «Сосна» (Шесть хоров для женских голосов). Произведение написано для женского трехголосного хора (за счёт *divisi* в партии альтов) с сопровождением. Темп медленный (*lento*). Размер 6/8. Тональность *a-moll – A-dur*. Форма – простая двухчастная. Хор Рахманинова сочетает живописное начало с глубоким психологизмом. По сравнению с другими хорами на этот текст «Сосна» Рахманинова отличается большей сложностью ритма (синкопы) и мелодии (хроматизмы, ходы на увеличенную секунду). Изобразительную функцию выполняет партия фортепиано.

I часть начинается с изложения темы в октаву у сопрано и альтов. Наиболее выразительны интонационные ходы – на ув. 4 вверх и на ув. 2 вниз. Тема дублируется в партии фортепиано.

Для партий хора характерна яркая динамика, акцентирование ударных слогов текста. В словах «стоит одиноко» скандируется каждый слог, в мелодии – нисходящее хроматическое движение. Своеобразный колорит теме придаёт использование повышенной IV ступени.

Можно сказать, что тема одиночества в творчестве Г.Гейне и М.В.Лермонтова на примере стихотворения «На севере диком» привлекла к соавторству многих композиторов как в вокально-хоровой, так и камерной вокальной музыке.

В ходе исследования я узнала, что существует более ста музыкальных произведений, написанных на слова стихотворения «На севере диком». Вот некоторые из них: Х.Г. Пауфлер (1845), А.С. Даргомыжский (1850), И. Маренич (1853), Н.А. Римский-Корсаков (1876), М.Н. Офросимов (1877), Э.Я. Длусский (1889).

Выполнив анализ музыкальных произведений М.М.Ипполитова-Иванова, С. В. Рахманинова и С.И.Танеева, я сделала следующие выводы:

1. Исполнительский состав в двух сочинениях однородный – женский, у С. Танеева - смешанный.

2. Хоровая фактура различная: гомофонно-гармоническая (Рахманинов и Ипполитов-Иванов) и полифоническая (Танеев).

3. Средства хоровой выразительности: во всех представленных произведениях преобладает один музыкальный образ, который несет в себе характер и настроение. Тональности, которые взяли за основу композиторы – минорные: e-moll, d-moll, a-moll, но все произведения имеют отклонения в другие тональности.

4. Во всех трех произведениях преобладает умеренный темп. Метроритмическая организация имеет особенности изобразительности «покачивания» сосны.

5. Кульминации построены по-разному, в хоре Танеева есть два кульминационных момента. Роль кульминации в хоре Рахманинова берет на себя партия фортепиано. В хоре Ипполитова-Иванова кульминацией является последний мотив.

6. Особенности голосоведения: Произведение Танеева насыщено более плавным голосоведением, в отличие от хоров Ипполитова-Иванова и Рахманинова. В них присутствует речитативный склад мелодии. Изобразительность покачивания сосны заложена в интонационном строе.

Цель моей работы выполнена: я исследовала средства музыкальной выразительности, используемые различными композиторами для отражения содержания литературного текста М. Ю. Лермонтова.

#### **Источники:**

1. Аннотация на произведение «На севере диком», музыка А. Даргомыжского, слова М. Лермонтова (из Г. Гейне) [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://ifreestore.net/2077/> (Дата обращения 10.03.2018).
2. Рахманинов С. Сосна [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.notarhiv.ru/ruskomp/rahmaninov/stranizi/sosnatrio.html> (Дата обращения 10.03.2018).
3. Танеев С. Сосна. Ноты и партитуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://ru.scorsen.com/S/Ноты/Танеев+Сосна/-1/1.html> (Дата обращения 10.03.2018).
4. Танеев С. Сосна. Переложение для юношеского хора И. Марисовой. Историко-стилистический анализ [Электронный ресурс]. – Режим доступа

<http://www.skachatreferat.ru/referaty/Аннотация-Сосна/84717983.html>  
обращения 10.03.2018).

(Дата

**РЕАЛИЗАЦИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ  
В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО  
И ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ  
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

**Корчагина Мария Николаевна**, методист, преподаватель  
ГПОУ РК «Республиканский колледж культуры им. В.Т. Чисталева»,  
г. Сыктывкар

**Аннотация.** Автор подчеркивает актуальность применения инновационных технологий в современном образовании, дает обзорную характеристику интерактивным и игровым технологиям, а также представляет личный педагогический опыт применения игровых технологий в образовательном процессе.

**Ключевые слова:** инновационные, интерактивные и игровые технологии в образовании, учебная настольная игра.

Педагогической наукой и практикой накоплен значительный фонд педагогических технологий, которые характеризуются своими, специфическими целями, направленностью, доминирующим сочетанием форм, методов и средств обучения и воспитания, системой оценивания и контроля. Эффективность этих технологий определяется содержанием изучаемого материала, уровнем подготовленности студентов и преподавателя и другими факторами.

Особое значение в современной системе профессионального образования приобрела *инновационная деятельность*, направленная на введение в образовательный процесс различных педагогических новшеств, которые, в свою очередь, охватывают все стороны процесса обучения: формы организации, содержание и технологии, учебно-познавательную деятельность.

К инновационным технологиям, наряду с технологиями проектного обучения и компьютерными технологиями, относятся *интерактивные технологии обучения*. В современной дидактике интерактивным называется обучение, которое основано на психологии человеческих взаимоотношений, а технологии интерактивного обучения рассматриваются как способы усвоения знаний, формирования умений и навыков в процессе взаимоотношений и взаимодействий педагога и студента как субъектов учебно-познавательной деятельности.

Суть интерактивных образовательных технологий заключается в том, что они опираются не столько на процессы восприятия, памяти, внимания, но, прежде всего, на творческое, продуктивное мышление, поведение, общение. При этом процесс обучения организуется таким образом, что студенты учатся общаться, взаимодействовать друг с другом и другими людьми, учатся критически мыслить, решать сложные проблемы на основе анализа производственных ситуаций, ситуационных профессиональных задач и соответствующей информации.

Таким образом, интерактивные технологии в обучении являются своеобразным полигоном, на котором студенты могут применить полученные знания, отработать приобретенные навыки в условиях, приближенных к реальности. Отражая суть будущей специальности, они формируют у обучающихся компетенции, необходимые им для осуществления профессиональной деятельности.

Отличительной особенностью интерактивного обучения выступает такой способ организации учебной деятельности, в основе которого лежит не только активная обратная связь между преподавателем и студентом, но активное взаимодействие обучающихся между собой, то есть взаимодействие очевидно преобладает над воздействием. Интерактивные образовательные технологии применяются там, где необходимо подчеркнуть степень активности субъектов в процессе взаимодействия, организуемого и контролируемого педагогом. При таком подходе педагог выполняет функции организатора и координатора, а коллективное обучение в малых группах становится основной формой организации обучения.

Значительный потенциал для организации и реализации образовательного процесса представляют *игровые образовательные технологии* как вид интерактивного обучения. На них хотелось бы остановиться подробнее.

Учеными доказано, что обучение через игру - лучшее, что можно придумать. При этом метод игры эффективен применительно не только к детям, но и к молодежи, а также к взрослой аудитории. Сущность игровых технологий в образовании заключается в вычлениении из игры игровой механики, структуры, каркаса и применении их в неигровом образовательном контексте.

Так, для активизации самостоятельной учебно-познавательной деятельности студентов в период изучения учебной дисциплины, а также с целью подготовки к промежуточной аттестации была использована игровая технология в форме учебной настольной игры. *Работа осуществлялась в несколько этапов:*

*Первый этап.* Обсуждение и согласование со студентами формы проведения промежуточной аттестации в форме учебной настольной игры, постановка педагогической задачи.

*Второй этап.* Обучение технологии создания и проведения учебной настольной игры, распределение студентов на мини-группы, распределение ролей внутри каждой мини-группы, формирование экспертной комиссии.

*Третий этап.* Разработка идеи (концепции) настольной игры, продумывание сюжетной линии, определение механики игры и правил. Формирование банка вопросов по заданному алгоритму, разработка критериев оценки участников проекта на разных этапах с учетом степени участия и вклада каждого. Подготовка реквизита.

*Четвертый этап.* Проведение промежуточной аттестации в форме учебной настольной игры.

*Пятый этап.* Подведение итога игры как результата игровых и обучающих действий, достигнутых игроками в соответствии с принятыми правилами. Оценка участников проекта.

На заключительном этапе проекта в ходе анализа приобретенного опыта и обсуждения полученных образовательных результатов студентами было отмечено, что применение формы учебной настольной игры в образовательном процессе активизирует познавательную деятельность, углубляет знания и расширяет кругозор,



развивает творческие способности и способствует раскрепощению личности, развивает самостоятельность и ответственность, формирует культуру общения и эмоциональных переживаний в ходе подготовки, создания и непосредственно игровой деятельности, культуру отношения к себе и к другим.

В качестве затруднений, выявленных в ходе педагогической рефлексии, можно отметить следующие: затруднения в организации и координации деятельности на этапах подготовки к реализации выбранной формы, в том числе, в соблюдении дисциплины, значительные временные затраты на подготовку, затруднения в определении четких и обоснованных критериев оценки индивидуального вклада участников.

*По итогам проделанной работы были сделаны следующие выводы:*

Выбор формы игровой технологии в профессиональном образовании определяется содержанием изучаемого материала, уровнем оснащенностью образовательного процесса и требует соответствующей подготовки преподавателя и обучающихся.

Вместе с тем, игровые технологии, в частности технология учебной настольной игры, могут и должны применяться в образовательном процессе, поскольку возможность педагогу продуктивно использовать учебное время и добиваться высоких результатов обучения и способствуют формированию у студентов как предметных, так и метапредметных компетенций, позволяет обучающимся реализовать их творческий потенциал, а также снижает порог тревожности в период проведения, текущего контроля, промежуточной и итоговой аттестации.

#### **Источники:**

1. Педагогика: учебник и практикум для академического бакалавриата [Текст]/ под ред. П.И. Пидкасистого. – 4-е изд., перераб. И доп. – М. : Издательство Юрайт, 2016. – 408 с.

2. Уварова, О.А. Механизмы и секреты технологии модерации: организация интерактивных учебных занятий. ФГОС. – М. : Издательство Учитель, 2017. – 254 с.

#### *Интернет-ресурсы:*

1. КиберЛенинка / Быстрой, Е.Б., Скоробенко, И.А. Реализация компетентностного подхода в процессе профессиональной подготовки будущих учителей[Текст] // Научно-периодическое издание «INSITU». -2015. - №1.URL<https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-kompetentnostnogo-podhoda-v-protseste-professionalnoy-podgotovki-buduschih-uchiteley>(дата обращения: 21.03.2018).

2. КиберЛенинка / Гедрайтис, Р.К. Игровая стратегия образования взрослых[Текст] // Известия Российского государственного педагогического университета им. И.А. Герцена. — 2007.URL<https://cyberleninka.ru/article/v/igrovaya-strategiya-obrazovaniya-vzroslyh>(дата обращения: 21.03.2018).

2. КиберЛенинка / Кнорре-Дмитриева, К. Пять образовательных технологий, которые изменят мир в ближайшие пять лет[Текст] // Эксперимент и инновации в школе. - 2014 - №5. URL<https://cyberleninka.ru/article/n/pyat-obrazovatelnyh-tehnologiy-kotorye-izmenyat-mir-v-blizhayshe-pyat-let>(дата обращения: 21.03.2018).

3. Молодой ученый / Михайленко Т. М. Игровые технологии как вид педагогических технологий [Текст] // Педагогика: традиции и инновации: материалы Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.).Т. I. — Челябинск: Два комсомольца, 2011. — С. 140-146. — URL <https://moluch.ru/conf/ped/archive/19/1084/> (дата обращения: 21.03.2018).

## МНОГОГРАННОСТЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СИМОНОВОЙ АНГЕЛНЫ АНДРЕЕВНЫ.

**Кузьмина Ольга Георгиевна,**  
почетный работник СПО РФ,  
преподаватель специальных дисциплин  
отделения «Хоровое дирижирование»  
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»,  
г. Сыктывкар

**Аннотация.** Автор обращает внимание на то, что за 75 лет существования колледжа искусств РК в нашем учебном заведении преподавало много замечательных педагогов, а их выпускники и по сегодняшний день работают с творческими коллективами по всей Республике и за ее пределами. Одной из них является Симонова А.А., которая с 1967 года по 2000 год преподавала в колледже, была 10 лет заведующей ПЦК отделения «Хоровое дирижирование», вела все специальные дисциплины, в том числе «Хоровой класс». С 1993 года возглавила отделение «Народный хор» и стала руководителем ансамбля «Коми съезжан», с которым много и успешно выступала. С 2001 г. по 2009 г. являлась хормейстером Национального музыкально-драматического театра.

**Ключевые слова:** колледж искусств республики Коми, преподаватель, хормейстер, отделение «Хоровое дирижирование», отделение «Народный хор», ансамбль «Коми съезжан», выпускники, награды.

Колледж искусств Республики Коми - одно из старейших средних специальных учебных заведений Республики Коми. Творческие традиции училища складывались на протяжении 75 лет - с 1943 года.

Первые ростки профессионального музыкального образования в Республике Коми возли в предвоенные годы. В 1939 году на базе детской художественной студии была открыта первая музыкальная школа.

Несмотря на величайшие трудности военного времени, в 1943 году Управление по делам искусств при Совете Народных Комиссаров Коми ССР ставит вопрос об открытии музыкального училища в г. Сыктывкаре. В октябре 1943 года было открыто первое среднее специальное музыкальное учебное заведение в Республике Коми - Музыкальное училище. Это событие имело огромное значение в культурной жизни республики: закладывались основы подготовки кадров для развития музыкальной культуры.

По всей республике стали открываться музыкальные школы, а в 1958 году был открыт Музыкальный театр. Определелись новые задачи училища: подготовка специалистов для театра, преподавателей музыкальных школ, руководителей художественных самодеятельных коллективов. В эти годы укрепляется материальная база и педагогический коллектив училища. По приглашению Министерства культуры РК в Сыктывкар приезжают работать музыканты-профессионалы: **Михаил Маркович Зерницкий** (преподаватель музыкальной литературы), **Ядвига Адамовна Куликовская** (вокал), пианисты: **Галли Николаевна Ментова**, **Вера Павловна Козлова** и **Николай Борисович Васильев**. По завершении обучения в Московской консерватории вливаются в коллектив бывшие выпускники училища - **Лидия Дмитриевна Леканова** и **Социалина Георгиевна Веселова** (хоровое дирижирование). Из Кишиневской консерватории возвращается **Николай Николаевич Маегов** (скрипка), из Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных

приезжает **Анна Трофимовна Исакова**. К коллективу училища присоединяются выпускницы Московской государственной консерватории **Антонина Фёдоровна Иванова** и **Евгения Степановна Мурзина** (хоровое дирижирование).

В 1975 г. Музыкальное училище становится Республиканским училищем искусств.

В 2005 году Республиканское училище искусств переименовано в Колледж искусств Республики Коми.

Роль и значение колледжа искусств в музыкально-художественной жизни республики трудно переоценить. Где бы ни звучала музыка или разворачивалось драматическое действие, или играли красками живописные полотна, там всегда присутствуют выпускники колледжа искусств. Они работают во всех районах и городах республики, выступают на ведущих сценах страны, преподают в различных учебных заведениях.

Многие преподаватели колледжа искусств отдали всю свою жизнь работе со студентами.

Огромную работу по воспитанию молодых творческих кадров проводит высокопрофессиональный педагогический коллектив колледжа. Его костяк составляют выпускники ведущих вузов страны: Московской, Санкт-Петербургской, Петрозаводской, Саратовской, Кишиневской консерваторий, Института имени Гнесиных.

Основной контингент преподавателей составляют бывшие выпускники нашего училища.

51 год назад, после окончания Горьковской Государственной консерватории им. М.И. Глинки, начинает свою педагогическую деятельность преподавателем специальных дисциплин на дирижерско-хоровом отделении Сыктывкарского музыкального училища **Симонова Ангелина Андреевна**.

Родилась **Ангелина Андреевна** 14 марта 1940 года в с. МаджаКорткеросского района. Мама обладала замечательным голосом, она часто и много пела дома, поэтому **Ангелина Андреевна** с сестрой с детства любили петь. Мама умела играть на балалайке и гитаре. В семье часто устраивали замечательные музыкальные вечера. А в школе **Ангелина Андреевна** проявляла свои музыкальные способности, активно участвуя во всех школьных, районных концертах и смотрах.

А мечта была другая – стать врачом, и не просто врачом, а оперирующим хирургом. Но вступительные экзамены в медицинский институт, по воле судьбы, проходили позже вступительных экзаменов в музыкальное училище. И в 1957 году **Ангелина Андреевна** становится учащейся дирижерско-хорового отделения музыкального училища.



1. Симонова А.А. (в центре), студентка 3 курса музыкального училища (1960)
2. Симонова А.А., студентка Горьковской консерватории (1962)

В том же 1957 году, после окончания Московской консерватории, на работу в музыкальное училище приезжает Леканова Лидия Дмитриевна, в класс которой и поступает Ангелина Андреевна. На каждое занятие по специальности все четыре года она ходила как на праздник: это были очень интересные, занимательные, увлеченные и грамотные уроки.

В 1961 году Ангелина Андреевна закончила с отличием музыкальное училище и в этом же году поступила в консерваторию им. М.И. Глинки в городе Горький. Там также занималась с большим интересом у замечательных педагогов и уже в 1964-65 учебном году проходила практику

в родном музыкальном училище как преподаватель хоровых дисциплин. На V курсе работала преподавателем в культпросветучилище в г. Бор Горьковской области. Но по окончании консерватории Ангелина Андреевна получила распределение в г. Курган в музыкальное училище. Поехала туда и, вроде бы, все понравилось: и город красивый, и народ добрый, но все чужое, не было желания оставаться там. Позвонила в Министерство культуры Республики Коми и получила разрешение на проезд на работу в г. Сыктывкар. И началась активная и увлеченная работа на дирижерско-хоровом отделении музыкального училища: 10 лет возглавляла отделение, вела преподавание по всем специальным дисциплинам, включая «хоровой класс», который исполнял много интересной и разнообразной музыки.





1. Симонова, преподаватель Музыкального училища, Сыктывкар (1976)
2. Преподаватели и выпускники отделения «Хоровое дирижирование» (1982)
3. Хор отделения «Хоровое дирижирование», рук. Симонова А.А. (1976).



В 1988 году при дирижерско-хоровом отделении набрали впервые группу ребят, которых начала обучать народному пению Заслуженный деятель искусств Республики Коми, композитор Лидия Даниловна Чувьорова, хорошо знавшая русский и коми фольклор, а также народную манеру исполнения. Когда в 1992 году удачно прошли первые Государственные экзамены у этой группы, то встал вопрос о создании самостоятельного отделения «Народный хор». Возглавить новое отделение и помочь с организацией ансамбля пригласили Ангелину Андреевну. Для нее это направление было новым, ведь она много лет занималась академическим хоровым пением. После долгих уговоров, особенно со стороны Чувьоровой Л.Д., Ангелина Андреевна согласилась. Но случилась беда: после тяжелой болезни в мае 1993 года ушла из жизни Чувьорова Л.Д.. Все тяготы отделения легли на плечи Симоновой А.А.. Огромную поддержку и в этот период ей оказал концертмейстер отделения Исупов А.Ю., которая на тот момент была очень важна для Ангелины Андреевны. Сложность была еще и в том, что от Чувьоровой Л.Д. не осталось ни нот, ни черновики. « Все мелодии она



держала в памяти. Пришлось восстанавливать ее песни по записям с концертов. Я поклялась, что не брошу ее начинаний и продолжу работу с ансамблем».



1. Ансамбль «Коми съслан», рук. Симонова А.А. (1995)

В 1993 году был объявлен Республиканский вокально-хоровой конкурс исполнителей коми народных песен. Условием этого конкурса было исполнение многоголосного произведения асаррелла. И это было хорошим толчком для начала активной работы над обработками коми народных произведений. Ангелина Андреевна обратилась к бесценному наследию П.И.Чисталева – трехтомник коми народных песен. Итогом этой работы стала победа ансамбля народной песни отделения «Народный хор» «Коми съслан», они стали Лауреатами этого конкурса.



#### Концерт ансамбля КС в Совете министров (1998)

Свое слово Ангелина Андреевна сдержала: с каждым годом ансамбль набирал и до сих пор набирает все больше сил. Ведь это своего рода маленький театр, где ребята кроме исполнения песен, играют еще и на традиционных коми инструментах, исполняют танцы, созданные по народным традициям. Ребята, участники ансамбля, все родом из коми сел и деревень. Язык, обычаи и традиции они впитали с молоком матери. Плюс ко всему труд педагогов, знающих и любящих свое дело. Поэтому ребята не изображают что-то далекое и незнакомое для них. Они лишь делятся тем мудрым опытом, который был накоплен их народом в течении долгого времени.

Под руководством Симоновой Ангелины Андреевны ансамбль добился больших успехов – он призер и дипломант республиканских и российских конкурсов и фестивалей, выступал в Московском концертном зале «Россия», участвовал в Дельфийских играх в Саратове, на конкурсе «Юрган-2000», конкурсе «Василей».

За многолетний и плодотворный труд Симоновой Ангелине Андреевне присвоено:

- в 1995 году Почетное звание «Заслуженный работник Республики Коми»
- в 2000 году Почетный работник Среднего Профессионального Образования Российской Федерации.



Юбилейный концерт Симоновой А.А. (2000)

Семейные трагические события вынудили Ангелину Андреевну в 2000 году расстаться с педагогической работой в Колледже искусств Республики Коми. После непродолжительного перерыва она начала работать в Национальном Республиканском театре на должности хормейстера. Певческий коллектив был ей очень близок, т.к. состоял из ее выпускников отделения «Народный хор». Театру нужны были обработки песен как профессиональных, так и самодеятельных коми композиторов. В результате ее активной работы, театр стал именоваться – Республиканский Национальный музыкально-драматический театр. К 60-летию Победы в Великой Отечественной для спектаклей в театре было сделано огромное количество обработок песен советских композиторов.

С 2009 года Симонова А.А. на заслуженном отдыхе. Но она может гордиться своими учениками, ведь они продолжают ее дело, работая с творческими коллективами по всей республике и за ее пределами. И ансамбль «Коми сылан» сейчас возглавляет ее выпускница, преподаватель отделения «Народный хор» Вера Паршукова.

А на отделении «Хоровое дирижирование» продолжает традиции хорового академического пения ее выпускница Кузьмина О.Г., Почетный работник СПО Российской Федерации, руководитель академического самодеятельного хора г. Сыктывкара.

Сегодня Колледж искусств - не только учебное, но и творческое учреждение, ведущее огромную художественно-просветительскую работу. На различных площадках города проходят сольные концерты инструменталистов, вокалистов, хоровых коллективов, инструментальных ансамблей различных направлений, составов и стилей, тематические лекции-концерты, посвященные различным датам и личностям, прославившим как мировое, так и национальное искусство.

Постоянно действующие творческие коллективы (академический хор, духовой оркестр, оркестр народных инструментов, камерный оркестр, ансамбль скрипачей, ансамбль народной песни «Коми сылан») служат украшением крупнейших республиканских, российских и мировых мероприятий в области культуры (будь то театральная премьера, открытие выставки или значимое музыкальное событие), способствуя многостороннему развитию молодых дарований.



**Сборник материалов республиканских  
научно-практических конференций**

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